

UNIVERSIDAD DE GRANADA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE
EL PRIMER CONDE DE FLANDES,
DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA**

TESIS DOCTORAL
DE
MIGUEL MARTÍNEZ AGUILAR
DIRIGIDA POR
D^a. CONCEPCIÓN ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA

GRANADA, 1999.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Miguel Martínez Aguilar
ISBN: 978-84-1117-674-3
URI: <https://hdl.handle.net/10481/79969>

*A Chelo y a las niñas,
porque sin ellas no sé si habría merecido la pena
acabar lo que hace tanto tiempo empecé*

A mis padres y hermana

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	IX
INTRODUCCIÓN	XXI
0.1. OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO Y METODOLOGÍA.....	XXIII
0.1.1. Objetivos.....	XXIII
0.1.2. Metodología de trabajo.....	XXIV
0.2. <i>EL PRIMER CONDE DE FLANDES</i> : ¿MIRA O ZÁRATE?	XXVIII
0.3. FECHA PROBABLE DE COMPOSICIÓN.	XXXI
0.3.1. El <i>terminus post quem</i>	XXXII
0.3.2. El <i>terminus ante quem</i>	XXXIV
NOTAS	XXXIX

PRIMERA PARTE

ESTUDIO DE *EL PRIMER CONDE DE FLANDES*

SECCIÓN I

ESTUDIO LINGÜÍSTICO

CAPÍTULO 1.- <i>LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA COMEDIA</i>	5
1.1. NIVEL FONÉTICO-FONOLÓGICO.....	7
1.1.1. Acentuación y puntuación. Signos diacríticos	7
1.1.1.1. Signos de acentuación. Otras marcas	8

1.1.1.2.	Signos de puntuación.....	10
1.1.1.3.	Signos diacríticos. Abreviaturas	11
1.1.2.	El empleo de las mayúsculas	12
1.1.3.	Usos ortográficos.....	13
1.1.3.1.	El sistema gráfico de los fonemas vocálicos.....	14
1.1.3.2.	El sistema gráficos de los fonemas consonánticos.....	15
1.1.3.3.	Consonantes dobles.....	19
1.1.3.4.	Grupos consonánticos.....	20
1.1.4.	Análisis fonológico	21
1.1.5.	Cuestiones de fonética evolutiva	24
1.1.5.1.	Evolución de los fonemas vocálicos.....	25
1.1.5.2.	Evolución de los fonemas consonánticos	26
1.2.	RASGOS GRAMATICALES MÁS DESTACADOS	28
1.2.1.	Morfología del nombre.....	28
1.2.1.1.	Género y número	28
1.2.1.2.	Diminutivos.....	29
1.2.2.	Los determinantes.	31
1.2.2.1.	El artículo	31
1.2.2.2.	El 'un' enfático	34
1.2.2.3.	El totalizador de indiferencia: <i>cualquiera</i>	34
1.2.2.4.	Formas no apocopadas.....	35
1.2.3.	El adjetivo y la cuantificación.....	35
1.2.3.1.	Recursos morfemáticos.....	35
1.2.3.2.	Recursos léxicos	36
1.2.3.3.	Recursos sintagmáticos	39
1.2.4.	Pronombres.	39
1.2.4.1.	Refuerzos y contracciones.....	39
1.2.4.2.	Los pronombres personales sujeto	40
1.2.4.3.	Presencia y orden de los pronombres átonos.....	42
1.2.4.4.	Leísmo y laísmo	43
1.2.4.5.	Fórmulas de tratamiento	46
1.2.4.6.	Relativos e interrogativos	55
1.2.5.	Morfosintaxis verbal.....	57
1.2.5.1.	Abundancia relativa y función de las formas verbales	57
1.2.5.2.	Inseguridades en la conjugación verbal	58

1.2.5.3. Indicativo	59
1.2.5.4. Subjuntivo.....	59
1.2.5.5. Imperativo.....	61
1.2.5.6. Delimitación del uso de <i>ser / estar</i>	61
1.2.5.7. Delimitación del uso de <i>haber / tener</i>	62
1.2.5.8. Perífrasis	63
1.2.6. Adverbios, preposiciones y conjunciones	63
1.2.7. Sintaxis	66
1.2.7.1. Rasgos de la complementación	66
1.2.7.2. Engarce sintáctico entre oraciones y períodos	68
1.2.7.3. Ordenación sintáctica. Observaciones sintáctico-estilísticas	78
1.2.7.3.1. Encabalgamiento e hipérbaton	78
1.2.7.3.2. Enumeración de sustantivos y adjetivos.....	83
1.2.7.3.3. Aglomeraciones verbales	85
1.2.7.3.4. La interrupción emocional.....	86
1.2.7.3.5. Estructuras paralelísticas y quiásticas.....	87
1.3. LÉXICO Y REGISTROS IDIOMÁTICOS	89
1.3.1. Creación de neologismos y juegos léxicos	90
1.3.2. Préstamos léxicos.....	90
1.3.2.1. Edad Media	91
1.3.2.2. Siglo XVI.....	95
1.3.2.3. Siglo XVII.....	96
1.3.2.4. Sin referencia concreta en Corominas-Pascual	98
1.3.2.5. Extranjerismos.....	98
1.3.3. Campos semánticos principales	99
1.3.3.1. Campo de la historia y sus personajes	99
1.3.3.2. Campo de lo sociopolítico y del parentesco.....	100
1.3.3.3. Campo de la guerra.....	101
1.3.3.4. Campo de la geografía física, política y humana	102
1.3.3.5. Campo del sentimiento amoroso.....	102
1.3.3.6. Campo del honor.....	103
1.3.3.7. Campo de la melancolía, frenesí y locura	104
1.3.3.8. Campo del ingenio y del enredo.....	105
1.3.3.9. Campo de la fortuna voltaria y de los agüeros.....	105
1.3.3.10. Campo del universo y la naturaleza	106
1.3.3.11. Campo de la mitología y personajes literarios.....	106

1.3.3.12. Campo de los saberes	107
1.3.4. Los registros lingüísticos.	108
1.3.4.1. El registro de los señores	108
1.3.4.2. El registro de los criados	109
NOTAS	111

SECCIÓN II

ESTUDIO DRAMÁTICO

CAPÍTULO 2.- COMPOSICIÓN MÉTRICA	121
2.1. LA MÉTRICA Y LA DATACIÓN DE LA COMEDIA	123
2.2. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS FORMAS MÉTRICAS	125
2.2.1. Distribución estrófica	125
2.2.1.1. Primera jornada	127
2.2.1.2. Segunda jornada	129
2.2.1.3. Tercera jornada	131
2.2.2. Análisis porcentual de la distribución estrófica. Proporciones.....	134
2.2.2.1. Porcentajes generales.....	134
2.2.2.2. Porcentajes por jornadas	134
2.3. FORMAS MÉTRICAS: PECULIARIDADES	135
2.3.1. Introducción	135
2.3.2. Estrofas.....	142
2.3.2.1. Quintillas.....	142
2.3.2.2. Romances	144
2.3.2.3. Redondillas.....	145
2.3.2.4. Endecasílabos sueltos	146
2.3.2.5. Octavas reales	148
2.3.2.6. Décimas	148
2.3.3. Cambios métricos	149
2.3.4. Tiradas de versos más largas.....	155
2.3.5. Principios y finales de jornada	156
2.4. FENÓMENOS MÉTRICOS MÁS SIGNIFICATIVOS.....	157
2.4.1. Fenómenos que afectan al cómputo silábico	157

2.4.1.1. Hiato métrico.....	157
2.4.1.2. Diéresis	158
2.4.1.3. Sinéresis.....	158
2.4.2. Fenómenos que afectan a la rima	159
2.4.2.1. Graduación de los diferentes tipos de rimas	159
2.4.2.2. Modificaciones acentuales exigidas por la rima	162
2.4.2.3. Modificación de vocablos en rima	162
2.4.2.4. Asonancias en endecasílabos sueltos	163
2.4.2.5. Dialectalismos en vocablos en rima	163
2.4.3. Fenómenos pausales	164
2.4.3.1. Encabalgamientos ocasionales.....	164
2.4.3.2. Encabalgamientos expresivos.....	166
2.4.3.3. Encabalgamientos reforzadores del ritmo.....	169
2.5. FUNCIONALIDAD DE LAS FORMAS MÉTRICAS	172
2.5.1. Las formas métricas	173
2.5.1.1. Quintillas.....	173
2.5.1.2. Romances	174
2.5.1.3. Redondillas.....	175
2.5.1.4. Endecasílabos sueltos	176
2.5.1.5. Octavas reales	177
2.5.1.6. Décimas	177
2.5.2. Los cambios de forma métrica.....	178
2.5.2.1. Cambios entre jornadas	178
2.5.2.2. Cambios entre bloques de acción	178
2.5.2.3. Cambios entre las escenas de un bloque de acción.....	178
2.5.2.4. Cambios dentro de una misma escena.....	179
NOTAS.....	180

CAPÍTULO 3. CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA	183
3.1. UN ASUNTO HISTÓRICO-POLÍTICO Y PALATINO	185
3.2. ESTRUCTURA DRAMÁTICA.....	191
3.2.1. La sintaxis dramática de la comedia: organización interna	192
3.2.2. Aspectos temporales: la unidad de tiempo.....	207

3.2.3. Aspectos espaciales	208
3.3. LA TÉCNICA TEATRAL	212
3.3.1. La construcción dramática del texto	212
3.3.2. El proyecto del espectáculo: recursos dramáticos	214
3.3.2.1. Las didascalias	214
3.3.2.1.1. Didascalias explícitas	215
3.3.2.1.2. Didascalias implícitas	221
3.3.2.2. Otros recursos constructivos	234
3.4. ASPECTOS ESCENOGRÁFICOS: LA PUESTA EN ESCENA	241
NOTAS	256
CAPÍTULO 4. SUBGÉNERO DRAMÁTICO	261
4.1. CARACTERIZACIÓN DEL SUBGÉNERO HISTÓRICO-POLÍTICO	263
4.1.1. Los géneros del teatro áureo y <i>El primer Conde de Flandes</i>	263
4.1.2. Caracterización genérica de los dramas histórico-políticos	268
4.1.2.1. El concepto y la función de la 'historia'	269
4.1.2.2. Rasgos genéricos	272
4.1.2.2.1. Marco espacio-temporal	272
4.1.2.2.2. Intencionalidad política	273
4.1.2.2.3. Reproducción ficticia	274
4.1.2.2.4. Carácter ejemplarizante	275
4.1.2.2.5. Analogías pasado-presente	276
4.1.2.2.6. Refuerzo de una intriga sentimental	278
4.1.2.2.7. Los personajes	279
4.1.2.2.8. Las unidades de tiempo y lugar	280
4.1.2.2.9. Decoro y justicia poética	280
4.1.2.2.10. Técnica teatral	280
4.2. EL TEMA HISTÓRICO-POLÍTICO EN EL TEATRO ÁUREO	281
4.2.1. Los dramas histórico-políticos en el Siglo de Oro	281
4.2.2. El teatro histórico-político de Mira de Amescua	283
NOTAS	285
CAPÍTULO 5. FUENTE HISTÓRICA DE LA COMEDIA	295
5.1. LAS CRÓNICAS SOBRE EMPERADORES Y PAPAS	297

5.2. EL TRATAMIENTO MIRAMESCUANO DE LA FUENTE.....	300
5.2.1. El hecho histórico en la <i>Historia</i> de Mexía.....	301
5.2.2. Coincidencias y diferencias entre la crónica y el drama.....	303
5.2.3. Cotejo de los dos textos	305
NOTAS.....	313
CAPÍTULO 6. DE LA FUENTE HISTÓRICA A LA FICCIÓN POLÍTICA ..	319
6.1. LA FICCIÓN POLÍTICA EN <i>EL PRIMER CONDE DE FLANDES</i>	321
6.1.1. La doctrina política del drama: la <i>universitas christiana</i>	321
6.1.1.1. El aristocratismo cristiano.....	325
6.1.1.2. La defensa del orden político católico	330
6.1.2. Sentido histórico del drama	336
6.2. LA TRAMA SENTIMENTAL DEL DRAMA	339
6.2.1. Elementos del enredo amoroso de <i>El primer Conde de Flandes</i>	339
6.2.2. Unidad temática entre la trama histórica y la sentimental	341
NOTAS.....	343
CAPÍTULO 7. FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LOS PERSONAJES	353
7.1. INTRODUCCIÓN.....	355
7.2. LOS REYES CARLOS Y LUDOVICO	359
7.2.1. El rey como institución.....	359
7.2.2. El rey como persona	361
7.3. LOS PERSONAJES FEMENINOS: MARGARITA Y ALFREDA. MATILDE.....	365
7.3.1. Generalidades	365
7.3.2. La Infanta Margarita.....	369
7.3.3. La Infanta Alfreda	372
7.3.4. La Infanta Matilde	375
7.4. LOS GALANES BALDUINO Y LAMBERTO.....	375
7.5. LOS PRÍNCIPES LUDOVICO Y RODULFO	385
7.6. LOS PERSONAJES MENORES	390
7.6.1. Los criados de Lamberto, Enrico y Ricardo.....	390
7.6.2. El cadáver del Emperador Ludovico. Adafirso y sus secuaces	392
7.6.3. El capitán Arnaldo.....	394

7.6.4. La vieja Verecinta	395
NOTAS.....	396
CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES Y VALORACIÓN.....	409

SEGUNDA PARTE

PROBLEMAS TEXTUALES

1. SITUACIÓN TEXTUAL DE <i>EL PRIMER CONDE DE FLANDES</i>	426
1.1. VÍAS DE TRANSMISIÓN TEXTUAL.....	426
1.2. DIFERENCIAS TEXTUALES.....	428
1.2.1. Interpolación y/o ampliación de pasajes.....	428
1.2.2. Reelaboración de escenas.....	432
1.2.3. Reordenaciones versales y estróficas.....	432
1.2.4. Supresión de estrofas, pasajes largos y escenas.....	433
1.2.5. Errónea atribución de réplicas.....	440
1.2.6. Acotaciones.....	440
1.2.7. Variantes de lectura.....	441
1.3. POSIBLE ESTEMA	444
2. CRITERIOS DE EDICIÓN	445
3. EXPLICACIÓN DEL APARATO CRÍTICO	446
3.1. LA PÁGINA DE NUESTRA EDICIÓN	446
3.2. LAS NOTAS FILOLÓGICAS	447
NOTAS A LA SEGUNDA PARTE	449

TERCERA PARTE

I. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL ESTUDIO.....	453
II. ABREVIATURAS UTILIZADAS EN LA EDICIÓN	486

CUARTA PARTE

TEXTO DE LA COMEDIA

TABLA DE PERSONAJES	493
JORNADA I	495
JORNADA II	565
JORNADA III	629
NOTAS FILOLÓGICAS	715
ÍNDICE DE NOTAS	819

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

0.1. OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO Y METODOLOGÍA

La trascendencia de la obra de Antonio Mira de Amescua en el panorama del teatro español del Siglo de Oro es aceptada por la crítica, aunque todavía podemos considerarnos inmersos en un proceso de reconocimiento general de la misma, ya que la atención que ha recibido su obra es insuficiente y, en ocasiones, parcial. Por ello, cuando hace ya algunos años la profesora Argente (a quien expresamos nuestra gratitud por su paciencia y por la libertad que nos ha dejado en la concepción y ejecución de este proyecto) nos sugirió como tema de investigación el que ahora presentamos, inmediatamente nos pareció adecuado, ya que se trataba del Estudio filológico y de la Edición crítica de una comedia¹ del accitano que hasta el momento no había recibido el tratamiento necesario, no ya desde el punto de vista literario o lingüístico, sino que ni tan siquiera contaba con una edición moderna que hubiese fijado su texto.

0.1.1. Objetivos

Esta tesis, por tanto, asume un doble objetivo:

- a) de un lado, la Edición crítica y anotación de *El primer Conde de Flandes*, comedia famosa del doctor Mira de Amescua;
- b) de otro, el Estudio que profundice tanto en su funcionamiento lingüístico, como en sus peculiaridades métricas, estructurales, escenográficas, temáticas, textuales, y en sus convenciones genéricas.

De esta manera, con nuestra aportación contribuimos a aminorar las muchas lagunas que existen todavía en el panorama de los estudios sobre el teatro de este dramaturgo [ARELLANO, 1991a: 177] y a desbrozar el conocimiento de una obra hasta ahora prácticamente ignorada por la crítica especializada [COTARELO, 1931: 136-139; CASTAÑEDA, 1977: 79-81].

Además, el nuestro no es un trabajo aislado, pues se inscribe en el marco de investigación de un grupo de estudiosos que, en el seno del Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada, forma el *Aula-Biblioteca Mira de Amescua* (ABMA), que prepara una cuidadosa edición del teatro completo del escritor guadijeño en ediciones críticas y anotadas.

0.1.2. Metodología de trabajo

Sabemos de los esfuerzos de la crítica por establecer el procedimiento idóneo para el estudio de la obra dramática, y de los notables avances que en este terreno se han logrado en las tres últimas décadas. No obstante, para nuestros propósitos, trabajos como los de Parker [1976 (1957)], Hesse [1968], Olson [1978], Bobes Naves [1987], Ubersfeld [1989 (1981, 1982)] o Spang [1991], por citar algunos de los más importantes, son excesivamente generales en sus planteamientos, aunque muy útiles en conjunto; otros, como el de Cantalapiedra [1995], resultan demasiado alejados de nuestras intenciones, pero sumamente sugerentes en su elaboración. Sin rechazar en modo alguno estas vías de interpretación ni otras abiertas por la crítica moderna, hemos procurado tomar de unas y de otras lo que mejor se adaptaba a nuestros objetivos, conscientes siempre de los límites que impone una única línea metodológica y, a la vez, como expresión del eclecticismo y la flexibilidad teórica con la que se han desarrollado las distintas partes y secciones de este trabajo, en cuya selección y ordenación nos hemos servido de algunas otras ediciones críticas (o, al menos, de ediciones de suficiente rigor científico y textual) realizadas por especialistas sobradamente reconocidos [en particular, ARELLANO, 1981].

Con el fin de sistematizar nuestro análisis, hemos organizado el estudio en cuatro apartados.

En la **Primera parte**, asumiendo que una obra literaria es un producto lingüístico, analizamos extensamente las peculiaridades sincrónicas del español que se documenta en esta comedia (el de finales del siglo XVI y principios del XVII) para, a continuación, aceptando que un texto artístico es además un producto cultural, profundizar en sus características métricas, estructurales, escenográficas, genéricas y temáticas.

Centrándonos en la concreción de los criterios y procedimientos que han guiado esta investigación, debemos señalar que, por lo que respecta al «Estudio lingüístico» de *El primer Conde de Flandes*, si bien, tal como anticipábamos, nos hemos guiado por la sana actitud de aprovechar lo aprovechable allá donde se encuentre, sin preocuparnos en exceso de encuadrarnos dentro de una u otra corriente metodológica (como bien se comprobará en la terminología donde mantenemos la mayor parte de los términos consagrados por la tradición), nuestra descripción, de carácter estrictamente empírico y sistemático, se fundamenta en los principios del estructuralismo funcionalista, si bien hemos eludido voluntariamente cualquier formulación teórica del modelo en que se sustenta. Confiamos en que la coherencia del conjunto no se vea resentida por ello.

Partiendo de esa óptica, hemos entendido la comedia como un corte sincrónico que muestra el funcionamiento de la lengua española a finales del siglo XVI y principios del XVII, pero en bastantes ocasiones no nos hemos resistido a explicar los fenómenos desde un punto de vista histórico para su mejor comprensión [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶; LAPESA, 1980⁸; ALVAR-POTTIER, 1983], sobre todo en lo referente a cuestiones fonético-fonológicas y morfológicas, intentando precisar las circunstancias en que se produjeron, explicar cómo surgieron, fijar cronológicamente la vigencia de los mismos en el período estudiado e, incluso, atender al desarrollo de otros concomitantes. Dado que nuestro propósito en este aspecto concreto es presentar las características de conjunto de la lengua en *El primer Conde de Flandes*, hemos analizado los tres niveles del lenguaje: el fónico, el gramatical y el léxico-semántico. Y aunque hemos profundizado con cierta exhaustividad en cada uno de ellos, más que agotar los temas, hemos intentado reflejar lo que de sintomático presenta esta comedia en tanto que manifestación de una norma lingüística en proceso de fijación.

En definitiva, hemos descrito las peculiaridades gráficas, fonético-fonológicas, gramaticales y léxico-semánticas fundamentales que están presentes en la comedia, y lo hemos hecho así porque frente a la abundancia de estudios literarios que existen sobre el teatro áureo, los de carácter lingüístico, en particular los gramaticales, constituyen una auténtica minoría. De tal forma, con este análisis de carácter sincrónico colaboramos en el mejor conocimiento de la evolución de nuestra lengua, en particular en lo que se refiere a su gramática y a su lexicografía históricas.

Por lo que respecta al «Estudio dramático», dedicaremos nuestra atención a diferentes aspectos de la obra: su composición métrica, su construcción dramática, la tipología genérica a la que responde, la fuente histórica que utiliza, la temática que desarrolla y los personajes que en ella intervienen. Probablemente hayamos dejado de lado cuestiones relevantes, como la expresión artística, por citar uno de los niveles más abordados por la crítica; sí es cierto que se han mencionado algunos aspectos puntuales que influían en la comprensión global de la obra, en particular en el Estudio lingüístico y en algunas notas a

la Edición, pero una revisión total de los mecanismos estéticos propios de esta comedia no se ha llevado a cabo, fundamentalmente porque no existe ningún método sistemático que permita realizar una descripción completa, al margen de la retórica tradicional. No obstante, sin pretender haber agotado en nuestro estudio los componentes dramáticos de la comedia, lo acotado presenta tal relevancia que constituye en sí mismo un todo más importante que lo no incluido.

Así, pues, en cuanto a la *métrica*, la descripción porcentual y el análisis de las diferentes estrofas empleadas por Mira de Amescua en esta comedia, al margen de lo puramente empírico, tiene por objeto aportar datos precisos que facilitarán una datación más exacta de la obra, en función del uso que se hace de las diferentes formas métricas [MORLEY- BRUERTON, 1968; WILLIAMSEN, 1977b] y que son confirmados por lo que aporta una fuente documental a la que en su momento aludiremos (§ 0.3.). Asimismo, la descripción de las peculiaridades de las distintas formas métricas utilizadas supone un acercamiento a la historia de la métrica española del Siglo de Oro y, en particular, a la contribución que nuestro dramaturgo realizó al respecto [DÍEZ ECHARRI, 1948; NAVARRO TOMÁS, 1974⁵; BAEHR, 1973; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993]. Por último, hemos centrado nuestra atención en reconocer la función que desempeñan las distintas formas métricas en la organización estructural y temática de la trama y cómo sirven de marca inequívoca de los diferentes cortes escénicos [MARÍN, 1968², 1982], en tanto que elementos delimitadores de los diversos bloques de acción o cuadros en que se organiza internamente la comedia [ARELLANO, 1995b].

Como el estudio de la métrica está ineludiblemente unido al de la *construcción dramática* (o sintaxis dramática), en la siguiente sección de nuestro estudio analizamos la arquitectura interna de la comedia relacionando los distintos espacios y tiempos con los cambios métricos y el desarrollo de la doble acción [ARELLANO-GARCÍA RUIZ, 1989; RUANO DE LA HAZA, 1994b]. Ello nos ha permitido acercarnos tanto a los aspectos temporales (unidad de tiempo) y espaciales de la obra (espacio dramático y espacio escénico) [VITSE, 1985], como a la concreción y clasificación de los recursos más puramente dramáticos de los que se sirve, en particular las didascalias (explícitas e implícitas) [HERMENEGILDO, 1983, 1986-I], para concluir con un intento de reconstrucción de la escenificación de esta comedia [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994].

Otro de los problemas con los que nos hemos encontrado ha sido el de la delimitación tipológica del *género y subgénero dramáticos* bajo los que clasificar a *El primer Conde de Flandes*. En ese sentido, coincidimos con buena parte de los estudiosos [VITSE, 1988; ARELLANO, 1995b; OLEZA, 1981, 1994] respecto a la ineficacia de algunas de las taxonomías existentes como consecuencia de la mezcla de criterios en que se basan, y la necesidad de establecer otras clasificaciones basadas en las convenciones a que obedece la pieza, en la naturaleza del efecto producido en el público así como en el

horizonte de sus expectativas. En esta línea, hemos considerado que nuestra obra responde a lo que la crítica ha denominado comedia seria (Vitse, Arellano) o drama (Oleza) de carácter histórico-político, por lo que hemos intentado sistematizar sus convenciones genéricas, atendiendo a los fines ejemplarizante, providencialista y propagandístico que presenta.

Esos tres objetivos justifican a nuestro juicio la necesidad que tuvo Mira de Amescua de contar con una *fuentes documental* en la que basar su historia. Tras rastrear en las crónicas oficiales y en las historias de la Iglesia y de los Papas, hemos concretado cuál fue la que sirvió de base para esta obra. Ahora bien, nuestro estudio, más que centrarse en la veracidad de lo acontecido y dramatizado, pormenoriza las manipulaciones que el accitano introdujo en los hechos, guiado por los fines antes mencionados y, en definitiva, por su intencionalidad estrictamente política, que no era otra que la identificación de las causas de la profunda crisis por la que atravesaba España desde finales del reinado de Felipe II y la búsqueda de soluciones.

Ello nos ha conducido directamente a profundizar en la *temática* de los teóricos de la política de la época de Mira de Amescua y a intentar comprender la comedia desde la sociedad en que surgió, en el sentido de que nuestro autor, por su formación intelectual, conocía y participaba de esas ideas y se sirvió de *El primer Conde de Flandes* para dramatizar los principios políticos de los ideólogos 'eticistas' e 'idealistas' [FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, 1986], proponiendo de este modo una solución a la crisis que atenazaba al país. Esto es, hemos estudiado la norma ideológica plasmada en la obra, a partir de las relaciones que la organización de la historia guarda con las ideas socio-políticas coetáneas (relaciones entre el poder temporal y el espiritual) como con la ideología subyacente de la sociedad (sacralización de los monarcas de la Casa de Austria por su religiosidad). Pero, además, a fin de responder al horizonte de expectativas del público, los hechos histórico-políticos se convierten en marco de situaciones sentimentales de gran tensión dramática, que transforman la problemática política de la obra en la expresión típica de una comedia palatina [ARELLANO, 1988a; OLEZA, 1995b]. No obstante, tanto la trama histórica como la sentimental vienen a confluir en la importancia del 'orden establecido' como elemento vertebrador de las relaciones sociales y garante de su armonía.

Ahora bien, los encargados de proporcionar vida y ritmo dramáticos a esa doble acción son los *personajes*, entendidos más como 'confluencia de relaciones' que como 'psicologías'. Antes que otra cosa, funcionan como esquemas ideológicos que responden a convenciones artísticas prefijadas [PRADES, 1963; Díez Borque, 1976a; Ruiz Ramón, 1981⁴; Lázaro Carreter, 1993; Arellano, 1995a], de manera que los reyes, los galanes, las damas, los criados son manipulados por Mira al servicio de su intencionalidad política y de legitimación ideológica. Para su estudio, a tenor de su

carácter de personajes-tipo, los organizaremos atendiendo a su actitud frente a las convenciones impuestas por las rígidas normas sociales, esto es, en tanto que ‘modelos’ positivos / negativos con respecto al orden social establecido.

En la **Segunda parte** describiremos con cierto detenimiento las características textuales de las dos versiones conservadas de *El primer Conde de Flandes*, estableceremos su posible filiación (o estema) y justificaremos la elección del texto base de nuestra edición ecléctica [RUANO DE LA HAZA, 1991b], para lo cual analizaremos los problemas y las diferencias textuales principales existentes entre las copias: interpolación y/o ampliación de pasajes; reelaboración de escenas; reordenaciones versales y estróficas; supresión de estrofas y escenas; errónea atribución de réplicas y diferencias en las acotaciones. Por último, enumeraremos nuestros criterios de edición (que no difieren sustancialmente de los establecidos por el *Aula-Biblioteca Mira de Amescua*) y explicaremos el aparato crítico de la misma, describiendo en primer lugar la estructura de una de sus páginas y, a continuación, la finalidad de las notas filológicas.

En la **Tercera parte** incluimos todas las referencias bibliográficas que han sido utilizadas para la elaboración del Estudio de la comedia, ya que las empleadas en las notas de la Edición se citan en ellas. Asimismo, se desarrollan las abreviaturas de los títulos de las comedias con las que se aportan analogías léxicas, así como las de las revistas y libros más utilizados y otras de carácter más general.

Por último, en la **Cuarta parte** se encontrará el texto de la Edición crítica de *El primer Conde de Flandes* distribuido en sus tres jornadas, acompañadas del aparato crítico pertinente y seguidas de las notas filológicas explicativas.

Pero antes de abordar las cuestiones antedichas conviene que en esta Introducción delimitemos, al menos, otros dos problemas surgidos en torno a nuestra comedia: el de la autoría y el de su datación.

0.2. EL PRIMER CONDE DE FLANDES: ¿MIRA O ZÁRATE?

Ya hemos indicado que *El primer Conde de Flandes* ² es una de las comedias de Mira de Amescua menos conocida y, por ello, peor estudiada por la crítica especializada ³. Debió de ser escrita entre 1599 y 1605 y ha sido clasificada, siguiendo la discutida taxonomía de Menéndez Pelayo, dentro del subgénero de los dramas histórico-legendarios [COTARELO, 1931a: 136-139; CASTAÑEDA, 1977: 79-81] ⁴.

De esta comedia –como estudiaremos más detenidamente en la Segunda Parte de este Estudio– se han conservado dos copias: una manuscrita (Biblioteca Nacional de

Madrid, ms. 16.688), fechada el 24 de noviembre de 1616 y atribuida a Mira de Amescua; otra impresa, incluida en la *Parte XXIX de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. De las doce piezas que incluye la *Parte XXIX*, tres están atribuidas a un autor en torno a cuya realidad vital se ha suscitado una importante polémica, Fernando de Zárate; la tercera de ellas, octava en el orden de la tabla, es la edición *príncipe* de *El primer Conde de Flandes*.

Este último dato es el que ha pasado a la mayor parte de los inventarios dramáticos existentes ⁵, pese a que ya Mesonero Romanos en su *Catálogo* ⁶ advirtiera de la existencia en la Biblioteca Nacional del manuscrito homónimo que la atribuía a Mira de Amescua, la fechaba en noviembre de 1616 y añadía su procedencia de la Biblioteca del Duque de Osuna.

Cayetano de la Barrera [1969: 207 n. 2], consciente de la existencia de la copia manuscrita, afirma que son dos comedias diferentes ⁷. Sin embargo, el cotejo de la copia manuscrita y de la edición *príncipe* nos permite afirmar taxativamente que estamos frente a dos versiones casi idénticas de una misma comedia cuyo único autor, por consiguiente, es Mira de Amescua, ya que las diferencias existentes son atribuibles a la dinámica habitual de transmisión, impresión y refundición de textos áureos y no constituyen, en absoluto, una circunstancia extraordinaria dentro de nuestro panorama dramático del Siglo de Oro.

A tenor de los datos documentales que más adelante aportaremos, resulta insostenible la atribución de la autoría de esta obra a favor de Fernando de Zárate. Y más aún si nos atenemos a la datación aportada por la copia manuscrita.

Pero, ¿quién fue Fernando de Zárate? Tras los estudios de Révah, Rose y Dille ha quedado demostrado -aunque la identificación ha sido y es muy discutida- que fue uno de los heterónimos circunstanciales con los que el converso Antonio Enríquez Gómez vivió y publicó en Sevilla [RÉVAH, 1962: 1-168; ROSE, 1973: 63-77; 1982: 45-55; DILLE, 1988; ENRÍQUEZ GÓMEZ, 1991: 11-53; CORDETE MARTÍNEZ, 1992].

Antonio Enríquez Gómez había nacido en Cuenca en 1600, desde donde se trasladó a Sevilla con la intención de trabajar en el negocio de un familiar. A los dieciocho años casa con una cristiana vieja, Isabel Basurto, con la que tiene tres hijos. En torno a 1624 se traslada con su familia a Madrid para ejercer su oficio de comerciante, razón por la que viaja con frecuencia a Francia, donde se habían instalado sus padres, huidos de la Inquisición sevillana. Para eludir sus deudas, hacia 1636, se exilia primero a Burdeos, después a Ruán. Allí inicia la publicación de la mayor parte de su obra no dramática y alcanza cargos y dignidades en la corte de Luis XIII. La última etapa de su vida, a partir de 1649, transcurre secretamente en España, donde, con el pseudónimo de Fernando de

Zárate, entre otros, alcanza gran resonancia como dramaturgo en los ambientes literarios sevillanos. Apresado por la Inquisición, muere en la cárcel en 1663.

El prolífico Enríquez Gómez había empezado a representar sus obras dramáticas, hacia 1622 ⁸, y sólo a partir de 1649 comenzó a emplear el pseudónimo de Zárate. Dejando a un lado su obra no dramática, uno de cuyos títulos más conocido es *El siglo pitagórico* y *Vida de don Gregorio Guadaña*, su producción teatral última fue publicándose a partir de 1660 en la serie de *Escogidas*. Entre el volumen XIV y el XLIV se le atribuyen veinticinco comedias, una de las cuales es *El primer Conde de Flandes*.

Los datos cronológicos mencionados entran en contradicción con el manuscrito en cuyo título se afirma «Comedia famosa / del primer Conde de Flandes del Dr. Mira de Mescua», o en el *finis* o colofón de la última hoja donde se insiste «Fin de la famosa comedia del primer Conde de Flandes por el dotor Mira de Mescua, en 24 de noviembre de 1616 años». No sólo la datación del manuscrito (fechado cuando Enríquez Gómez sólo contaba con dieciséis años), sino también la evidencia de la atribución a Mira y lo que después se dirá con respecto a su representación, descartan cualquier posible autoría del dramaturgo afincado en Sevilla.

Además, los últimos versos del manuscrito corroboran sin lugar a discusión que la obra se compuso en vida de Felipe III (muerto en 1621):

«Y *El primer Conde de Flandes*
aquí tiene fin, senado,
de quien Filipo Tercero
tiene su origen preclaro» (vv.3536-3539)

mientras que en la *príncipe* el final ha sido modificado para contextualizarla en el reinado de Carlos II (monarca en 1668, fecha de la impresión):

«*El primer Conde de Flandes*
aquí tiene fin, Senado,
de quien hoy Carlos Segundo
tiene su origen preclaro».

En consecuencia, de todo lo anterior es razonable concluir que estamos ante una más de las atribuciones falsas o erróneas de las colecciones de *Escogidas* o *Varias*.

Como sabemos [DÍEZ BORQUE, 1978: 98-102; BLECUA, 1983: 193-195; VAREY, 1990: 99-109; REICHENBERGER, 1991: 417-429], en la época áurea, el dramaturgo no cobraba derechos de autor ni de representación. La única retribución directa que recibía

era la cantidad que le pagaba el director de una compañía a cambio del original. Al entregar el manuscrito de la comedia, los derechos de ésta pasaban a poder del autor teatral durante un plazo de tiempo convenido (normalmente entre seis y ocho años). Tras haberla representado numerosas veces -con posibles enmiendas e intervención de otros poetas, motivadas por las limitaciones materiales del escenario en que se representaba, las aptitudes o flaquezas de los actores y lo que se intuía o se sabía de los gustos del público- y sólo a la expiración del plazo fijado, cuando ya no le proporcionaba en las tablas ingresos suficientes, el autor de comedias solía vender el manuscrito a un impresor para su publicación o «ceder» a otra compañía menos importante. A manos del editor, y dado que los creadores de la comedia no siempre intervenían, el texto también podía verse alterado por segunda vez (sobre todo cuando quería adaptarse al formato habitual de una edición suelta, lo que suponía que se omitiesen pasajes o se eliminasen o acortasen las acotaciones). Si esto ocurría con extraordinaria frecuencia, no extrañará en absoluto que una de las formas menos inusuales de alteración de un texto dramático sea precisamente la falsa o errónea atribución de la autoría ⁹.

La falsa atribución de *El primer Conde de Flandes* a «Fernando de Zárate» se debió probablemente a que, como entre la redacción de Mira y su edición impresa median más de sesenta años, o bien el editor (cuyo nombre -Ioseph- delata su posible origen converso), al que sólo debió llegarle una copia sin nombre de autor, prefirió, para favorecer las ventas (o para colaborar en el restablecimiento del prestigio de Enríquez-Zárate), adjudicársela al «sevillano», que desde fechas relativamente próximas gozaba de notable éxito ¹⁰, o bien un director de compañía pudo venderle los derechos de la comedia atribuyéndosela a Zárate para obtener un mejor precio. En definitiva, la razón primordial que explica muchas de las atribuciones falsas del teatro áureo es económica: dado que el público codiciaba comedias de los autores más prestigiados y no tanto de los dramaturgos jóvenes, menos conocidos o de los ya casi olvidados, los impresores utilizaban este abuso para hacer del libro un éxito, y más aún si era una edición suelta.

Ahora bien, desde el punto de vista histórico-literario, esta falsa atribución se justifica porque Enríquez Gómez, en su período de «Fernando de Zárate», se había dedicado a componer toda una serie de comedias de santos muy cristianas, llenas de referencias a figuras, símbolos, dogmas o sacramentos relacionados con la Iglesia católica, milagros y sensacionalismo, en la línea de lo que se dramatiza en *El primer Conde de Flandes*.

0.3. FECHA PROBABLE DE COMPOSICIÓN

Aunque los datos textuales no permiten seguir discutiendo respecto a la autoría, sí restan todavía algunas incógnitas en torno a la fecha de composición. Resolverlas podría servir para confirmar definitivamente:

- a) que la atribución a Fernando de Zárata y no a Mira de Amescua es un flagrante error, que ha tenido como resultado que ese dato pase a (casi) todos los catálogos de nuestro teatro áureo, y
- b) que la datación que aporta el manuscrito (24 de noviembre de 1616) no corresponde a la fecha de composición de la comedia, sino al momento en que se terminó de transcribir una copia para una compañía o, en un caso hipotético, pero no infrecuente, a una segunda redacción que Mira hiciera de esta pieza por alguna razón que se nos escapa.

Si bien cualquier intento de datación con los datos que para ésta comedia existen puede convertirse en mero ejercicio de fogueo, disponemos de la información necesaria para, al menos, establecer una horquilla cronológica entre cuyas fechas pudo ser escrita. De hecho, para fijar su fecha de composición seguiremos una triple dirección: por un lado, atendiendo a datos biográficos de Mira, procuraremos establecer un *terminus post quem* a partir del cual la comedia debió de ser elaborada, aunque sólo poseamos indicios; por otro, fijaremos el *terminus ante quem* gracias a los datos encontrados en una fuente documental; y, por último, a tenor de otras referencias históricas y biográficas, intentaremos datarla con más precisión. Esto es, en primer lugar vamos a delimitar un primer círculo concéntrico en el tiempo con márgenes cronológicos extremos (entre marzo de 1599 y septiembre de 1605) para, en segundo lugar, acotar unas fechas más probables (entre 1601-1602 y 1604). En el apartado referente a la métrica de la comedia (§ 2), corroboraremos, con la ayuda de las preferencias y porcentajes estróficos, los datos que a continuación se expondrán.

0.3.1. El *terminus post quem*

Carlos Asenjo Sedano [1996: 11-42] ha probado que nuestro dramaturgo, entre 1584 y 1593, se encontraba dedicado a sus estudios eclesiásticos a fin de ordenarse como sacerdote, por lo que, a partir de esa fecha, aparece en la documentación que de él se dispone con los calificativos de «clérigo presbítero» y «capellán». Entre 1594 y 1599 Mira se preparó para obtener el doctorado en Leyes y Cánones y, seguramente, también en Teología, de forma que desde marzo de 1599 ya firma con el título de «doctor». Si cruzamos esta información con la mencionada *supra* (§ 0.2.) respecto al encabezamiento y colofón de la copia manuscrita de nuestra comedia («Comedia famosa / del primer Conde de Flandes del Dr. Mira de Mescua»; «Fin de la famosa comedia del primer Conde de Flandes por el dotor Mira de Mescua, en 24 de noviembre de 1616 años»), debemos concluir que la fecha de marzo de 1599 tuvo que ser el límite cronológico más antiguo en el tiempo a partir del cual se compuso *El primer Conde de Flandes*. Incluso habría una razón histórica que la explicaría.

Aunque no disponemos de justificación documental, es creíble que esta comedia pudiese haber sido compuesta para los festejos que, fundamentalmente desde abril de 1599, se realizaron (en Denia, Valencia, Barcelona y Zaragoza) con motivo de la dobles bodas reales entre Felipe III y Margarita de Austria, hija del Archiduque Carlos de Estiria, y entre la princesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, y el Archiduque Alberto de Austria, hijo del emperador Maximiliano II. Varias coincidencias así permiten pensarlo:

- a) el tono de exaltación genealógica del final de la comedia («Y *El primer Conde de Flandes* / aquí tiene fin, senado, / de quien Filipo Tercero / tiene su origen preclaro, vv. 3536-3539);
- b) la profecía de Cristo pronosticando lo que el futuro deparará a los descendientes de Balduino –los monarcas de la Casa de Austria- («Por el servicio que me hiciste ahora, / reverenciando así mi sacerdote, / a Flandes te he de dar, y de tu casa / veinte santos habrá canonizados / hasta que el Rey de España lo posea, / sin otros que después habrá infinitos / de la Casa Real de Austria y de Borgoña, / con quien será la tuya unida presto», vv. 3090-3097);
- c) el personaje femenino principal de la comedia se llama Margarita como la esposa de Felipe III y el padre de ambas se llama Carlos (aunque, por otro lado, son nombres demasiado frecuentes en el teatro áureo);
- d) la referencia elogiosa a Flandes, adonde marchan como «soberanos» Isabel Clara Eugenia y su marido (si bien este tipo de elogios es también habitual en muchas comedias);
- e) la presencia, real o aludida, de Francia-Borgoña, Alemania-España-Flandes (Casa de Austria) que en 1598 acababan de firmar la Paz de Vervins, que traía consigo la finalización -transitoria- de los enfrentamientos entre ambos países, y cuya firma supuso los matrimonios anteriormente mencionados.

Como en estos festejos hubo numerosas representaciones teatrales (de cuyos títulos no tenemos constancia, a pesar de las diversas descripciones que de los mismos se realizaron), a cargo, entre otras, de las compañías de Villalba y Villegas [FERRER VALLS, 1993: 207-223], una de ellas pudo ser *El primer Conde de Flandes*, por lo que podríamos considerarla una de las primeras escritas por Mira de Amescua tras la obtención de su doctorado.

Además, esta obra responde al carácter didáctico y adoctrinante propio de las comedias cuya representación se aconsejaba tras la prohibición de 1597 y la reapertura de 1599: «Se ha tomado resolución que puedan representarse comedias en los teatros de

aquí adelante, lo cual estaba prohibido por evitar el escándalo y mal ejemplo que en ellas había; pero porque los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue, sin lo cual se padecía mucho en la cura de los pobres, y estaban para cerrarse los hospitales porque no bastaban las limosnas, se da licencia para se representar comedias de historias, y que no se mezclen actos de religión ni de santos» [CABRERA DE CÓRDOBA, 1857: 59-60].

0.3.2. El *terminus ante quem*

El segundo y más tardío de los límites de la horquilla cronológica amplia a la que antes aludíamos es aportado por una fuente documental primordial a la hora de establecer los repertorios de algunas compañías teatrales para el período de 1603 a 1607. Se trata del *Diario de un estudiante de Salamanca*, del florentino Girolamo da Sommaia ¹¹. En ella se constata que *El primer Conde de Flandes* fue representado por la compañía de Diego López de Alcaraz el 29 de septiembre de 1605 [*Diario*, 1977: 407] ¹², doce días antes de representar *El esclavo del demonio* (11 de octubre), aunque fue anunciada como *El esclavo del Cielo* [*Diario*, 1977: 411].

Fijados los límites extremos de esta comedia y dado que sólo hemos podido justificar con cierta laxitud el *terminus post quem*, intentemos acotar estas fechas apoyándonos en datos aportados por la biografía del *autor* de la compañía que la representó en Salamanca en 1605. A pesar de que no son excesivos los datos que de López de Alcaraz se disponen, algunos de ellos convienen a nuestro tema ¹³.

Diego López de Alcaraz, hombre de «sutil ingenio» [VEGA, 1973: 481], fue uno de los principales autores de comedias de finales del XVI y principios del XVII, por lo que contribuyó decisivamente a la consolidación de la comedia nueva en su período formativo. Se ignora la fecha de su nacimiento, pero se sabe que era natural de Cuenca [RENNERT, 1907: 425]. Sus inicios en el mundo del teatro lo relacionan con la compañía del que después sería su suegro, Rodrigo de Osorio (ya que en torno a 1596 debió de casarse con Magdalena Osorio [*ibid.*]), con quien había intervenido ya en 1592 en las fiestas del Corpus de Toledo [SAN ROMÁN, 1935: 11, doc. 7]. Dos años más tarde, en febrero de 1594, aparece por primera vez como autor de comedias, firmando una obligación económica a favor del mencionado Osorio, por la que ambos acabarían en la cárcel [PÉREZ PASTOR, 1907: 360, doc. 43, de 9 de febrero].

A pesar de que los años finales del siglo XVI (desde noviembre de 1597 hasta abril de 1599) fueron pésimos para el teatro a causa de la suspensión provocada por la muerte de la hija del rey, doña Catalina, duquesa de Saboya (en 1597), por la influencia del Consejo de Teólogos sobre el monarca (en mayo de 1598) y por la muerte de propio Felipe II (en septiembre del mismo año) ¹⁴, su actividad teatral no cesó. En marzo de 1597 lo encontramos en la corte [PÉREZ PASTOR, 1901: 244, documento de 6 de marzo], en noviembre en Valladolid [FERNÁNDEZ MARTÍN, 1988: 58] y, el año siguiente, López de

Alcaraz y Antonio Villegas se encargaron de las fiestas del Corpus de Madrid [PÉREZ PASTOR, 1901: 244, documento de 16 de marzo de 1598] ¹⁵. Este dato es sumamente importante ya que el Ayuntamiento madrileño solía escoger para el Corpus las dos compañías más cualificadas y mejor dotadas [DÍEZ BORQUE, 1978: 46]. Y lo confirma que en 1599 también representase en la corte otro auto para la fiesta del Santísimo [PÉREZ PASTOR, 1901: 282, documento de 7 de abril de 1599] ¹⁶ y, en Esquivias, el martes de la infraoctava [SÁNCHEZ ROMERALO, 1981: 39-63]. Además, en abril, tras la reapertura al público de los corrales de comedias, había inaugurado las representaciones en el Mesón de la Fruta de Toledo con *El alcaide de Madrid*, de Lope [SAN ROMÁN, 1935: 39, documento 60, de 23 de abril de 1599].

A partir de 1600 la reglamentación teatral empezó a ser bastante restrictiva, de manera que se hizo necesaria la posesión de una «licencia real» (y, con ella, el nombramiento del Consejo) para tener el título de compañía fija. Esta severísima normativa, al igual que a otros autores de comedias, afectó a López de Alcaraz de forma singular, pues, al no ser la suya una de las autorizadas, aunque había estado representando en Madrid para el Hospital General entre febrero y marzo [PÉREZ PASTOR, 1907: 364, documento 59] ¹⁷, a finales de ese mes tiene que comprometerse con Pedro Jiménez de Valenzuela y Gabriel Vaca para formar parte durante un año de la compañía de ambos [PÉREZ PASTOR, 1901: 283-284, documento de 31 de marzo de 1601] ¹⁸, por lo que debió de encontrarse de nuevo en Madrid entre noviembre y diciembre de ese año [PÉREZ PASTOR, 1907, documento 59] ¹⁹.

En marzo de 1602 aparece de nuevo como autor de comedias [PÉREZ PASTOR, 1901: 305, documento de 12 de marzo] ²⁰ representando en las fiestas del Corpus de Toledo [PÉREZ PASTOR, 1901: 306, documento de 26 de marzo de 1602] y Borox [SALOMON, 1960: 398-414]. La gira incluía además las localidades de Torrejón de Velasco y Salvanés.

A partir de ese momento las perspectivas empezaron a serle más favorables pues la suya fue una de las seis compañías que el decreto de 1602 autorizó [SAN ROMÁN, 1935: 57], a consecuencia de lo cual la compañía de Pedro Jiménez de Valenzuela debió fundirse con la de Alcaraz durante un año [*ibid.*: 56-57, documento 104 de 3 de julio]. En julio de ese año actúan en Granada [*ibid.*: 59, documento 108 de 17 de julio] y, a final de mes, en el corral de Doña Elvira de Sevilla [*ibid.*: 59-60, documento de 23 de julio; SENTAURENS, 1984: 1250].

Esta primera referencia documental de su estancia en Granada, coincidiendo con el hecho de que desde hacía bastante poco Mira de Amescua se hubiese afincado en la capital de la Alhambra (en ese proceso constante de idas y venidas a Guadix), tras la

muerte por asesinato de su padre, nos permite fijar otro punto en el tiempo en lo que se refiere a la redacción de *El primer Conde de Flandes* ²¹.

Siguiendo con su buena trayectoria, comprobamos que el decreto de 26 de abril de 1603 confirma a la compañía de López de Alcaraz como una de las ocho de título [CASTRO-RENNERT, 1969: 124] ²². Este año, además, sale a la luz *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, obra en la que se le cita, aunque no en la «Loa de la Comedia» [ROJAS, 1977: 157], ya que ésta es probablemente de 1599, época en la que López de Alcaraz estaba muy a los comienzos de su vida como autor de comedias.

El siguiente dato es el que establece el segundo punto en el eje temporal de la composición de *El primer Conde de Flandes* (el más tardío, a nuestro juicio): en octubre de 1604 la compañía de Alcaraz está de nuevo en la ciudad de Granada. De no haber sido en la visita anterior, en este momento pudo adquirir a Mira de Amescua o a algún intermediario no sólo la comedia que estudiamos sino también algunas otras, como *El esclavo del demonio* [SAN ROMÁN, 1935: 131-132, documento 222] ²³.

La gira de la compañía de Alcaraz continuó hasta el 11 de noviembre en Córdoba, donde representó dieciséis comedias [RODRÍGUEZ MARÍN, 1914: 117, documento de 11 de noviembre de 1604] y ya el 22 de ese mes estaba representando en Madrid [PÉREZ PASTOR, 1901: 363, documento de 22 de noviembre de 1604].

En marzo de 1605 lo encontramos en Valladolid, donde representó, entre otras, dos de los autos que más prestigio le dieron, *El Colmenar* y *San Astasio* [PÉREZ PASTOR, 1901: 363 y 364, documentos de 28 de marzo de 1605 y de 26 de febrero de 1606], y en septiembre actuó, durante tres semanas, en Salamanca [*Diario*, 1977: 406-414] ²⁴.

El *Diario de un estudiante de Salamanca* nos facilita el repertorio que Alcaraz puso en escena esa temporada: *El primer Conde de Flandes* fue la segunda en ser representada; *El esclavo del demonio*, la decimocuarta, aunque con otro título, como ya dijimos. Es posible que en esta ocasión no se siguiera la costumbre de las compañías de la época de empezar las representaciones en una ciudad con las comedias más viejas y conocidas y, a medida que avanzaban los días, ir escenificando otras más recientes: el hecho de que se le cambiase el título a la última citada es evidencia de que quiso ser representada como «nueva» la que ya era «vieja» en su repertorio. De lo contrario, sería perfectamente lógico pensar que *El primer Conde de Flandes* es anterior en el tiempo a *El esclavo del demonio* y que su redacción hay que acercarla o, incluso, anticiparla a *La rueda de la Fortuna* (hacia 1602) [MARÍN, 1973: 3-37; GRANJA, 1989a: 57-79] y, por tanto, que fue comprada a Mira en la estancia de Alcaraz en Granada por aquellos días.

En 1606 empezó su declive: representó en las fiestas del Corpus de Borox [PÉREZ PASTOR, 1901: 365, documento de 26 de febrero de 1606] ²⁵ y el sábado del Corpus en

Ciempozuelos [PÉREZ PASTOR, 1901: 365, documento de 25 de febrero de 1606]²⁶. A finales de julio aparece en Toledo, enfermo y con la compañía deshecha [SAN ROMÁN, 1935: 131-132, documento 221]²⁷, por lo que quizás trabajase de actor para alguna otra compañía en gira²⁸, ya que el 20 de julio firma un poder a Juan de Morales Medrano para que pueda cobrar en su nombre ciertas cantidades. Es posible que incluso Juan de Morales le ayudase económicamente o que Alcaraz le vendiese algunas de sus comedias, pues pocos meses después encontramos al primero representando una comedia cuyo título nos recuerda la que aquí estudiamos: el 27 de octubre de 1606, Juan de Morales representaba en Salamanca *El flamenco valiente* y una veintena de días antes, *El vencedor valiente*²⁹.

A partir de 1607 las referencias que hemos localizado son bastante escasas. A principios de ese año comienza a rehacer su compañía incorporando actores de la de Alonso de Heredia [SAN ROMÁN, 1935: 133-135, documentos 226, 227, 228 y 229]: entre el 9 y el 10 de enero de 1607 contrató a Francisco de Loja, Manuel de Aldana, Francisco Cornejo y a Pedro de España. San Román cree que ese año representó en el Mesón de la Fruta de Toledo.

Debió continuar su tarea ya que en 1610 aparece haciendo nuevos contratos [PÉREZ PASTOR, 1901: 392, documento de 10 de enero de 1610]: a Cristóbal de San Pedro y Magdalena de Oviedo, por dos años. Representa en Ocaña [*ibid.*: 392, documento de 2 de abril de 1610] y en Barajas [*ibid.*: 392, documento de 2 de abril de 1610] los días 22 y 27 de mayo, respectivamente. Por estas fechas debió de enviudar, pues contrae nuevas nupcias en diciembre de ese año con Catalina de Carcaba [*ibid.*: 393-394, documento de 19 de diciembre de 1610].

En 1612, entre marzo y mayo, lo encontramos de nuevo en Córdoba donde realizó treinta y tres representaciones [RODRÍGUEZ MARÍN, 1914: 331] y en Sevilla, en las fiestas del Corpus, representó un auto titulado *Elías* [SENTAURENS, 1984: 1280].

En 1615 la compañía de Diego López de Alcaraz figura entre las doce de título que se autorizaron para los dos años siguientes [VAREY-SHERGOLD, 1971: 56], representando ese año en las fiestas del Corpus de Granada [SÁEZ PÉREZ, 1992: 68]. Si *El primer Conde de Flandes* seguía siendo propiedad de este autor en noviembre de 1616, pudo aprovechar la coyuntura europea para que alguien (¿por qué no el propio Mira de Amescua, recién regresado de Nápoles?), la retocase (lo cual justificaría algunas de las diferencias existentes entre las dos copias), como si en este momento de graves contingencias internacionales se intuyese la conveniencia de su reposición, ya que la belicosa atmósfera que se respiraba entre España, Alemania y Francia en estos años se había calmado algo con un nuevo matrimonio real entre las Casas de los Borbones y de los Habsburgo, negociado en 1612 y celebrado en 1615.

La siguiente referencia que de Alcaraz tenemos nos dice que hasta el 4 de diciembre de 1618 actuó en Córdoba donde representó 18 comedias [RODRÍGUEZ MARÍN, 1914: 338, documento de diciembre de 1618] y, a continuación, hasta febrero de 1619 en el corral de Doña Elvira de Sevilla [SENTAURENS, 1984: 1250].

Las últimas referencias que hemos encontrado de este autor de comedias son: el 28 de julio de 1621 Diego López de Alcaraz fue quien inauguró los corrales madrileños tras la suspensión que siguió a la muerte de Felipe III con la comedia *Dios hizo los reyes y los hombres las leyes* de Lope de Vega [PELLICER, 1975: 115]; y otra de 1622, que confirma que aún vivía [RENNERT, 1907: 425].

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

¹ A lo largo de este estudio utilizaremos normalmente el término *comedia* en su acepción supragenérica: más que emplearlo con un afán clasificador preciso lo usamos en el sentido en el que ya Juan Caramuel lo utilizaba en su *Epístola XXI* («La comedia es la representación de alguna historia o fábula y tiene final alegre o triste»), por lo que con él denominamos a las producciones dramáticas auriseculares en toda su extensión heterogénea.

Otra cuestión que queremos aclarar desde el principio es la siguiente: además del uso de abreviaturas, las obras a las que se remite y el desarrollo de las abreviaturas, cuyas referencias completas se encontrarán en la Tercera parte de esta Tesis, se citan de dos modos distintos: en el Estudio aparecerá, normalmente, entre corchetes el autor, la fecha de la edición empleada y, tras dos puntos, las páginas citadas; en las notas de la Edición crítica, el método de referencia es el tradicional (como a veces en el estudio), salvo el de obras muy citadas en cuyo caso se emplean abreviaturas. En las citas textuales se han conservado la ortografía y, dentro de lo posible, los signos críticos del editor, salvo en las que corresponden al *Diccionario de Autoridades* y el *Tesoro de Covarrubias*, que también se han modernizado.

² Una versión similar de esta sección apareció publicada con el título «En torno a la datación de *El primer Conde de Flandes*, de *Mira de Amescua*», en [1996] GRANJA-MARTÍNEZ BERBEL, I, 375-399.

³ Salvo Emilio Cotarelo y Mori [1931a: 136-139], y James A. Castañeda [1977: 79-81], quienes refieren el argumento de la obra, aluden a la existencia de dos copias y comentan su estilo con excesivo rigor, los restantes estudiosos que mencionan la obra se limitan fundamentalmente a reseñar su datación según la fecha aportada por la copia manuscrita y/o a mencionar a sus personajes históricos: véanse, en concreto, Angel Valbuena Prat en su edición de Antonio Mira de Amescua [1943: XXVI]; Juan Luis Alborg [1973: 379] y Karl C. Greeg [1974: 17].

⁴ En la misma línea que los mencionados encontramos a J. L. Alborg [*ibid.*], quien además sostiene, con referencia a las comedias «históricas» de Mira, que lo son en sentido muy amplio, «no sólo por la desenfadada libertad con que trata las circunstancias ambientales de tiempo y de lugar». No obstante, habría que matizar que dicha libertad es una de las peculiaridades fundamentales de este subgénero dramático y no rasgo particular de Mira.

⁵ Entre otros, cfr. Medel del Castillo [1929: 227], quien ignora la existencia del manuscrito; Ramón Mesonero Romanos [1951b: xliii]; Cayetano de la Barrera y Leirado

[1969]. A. Paz y Meliá [1899], aunque también reconoce la existencia del manuscrito de Mira de Amescua, siguiendo obras precedentes, afirma que existe otra comedia homónima de Zárate. Más recientemente: José Simón Díaz [1972: 154]; Pedro G. Martínez Domene - M. Angeles Pérez Sánchez [1990: 65-80], no tienen en cuenta la existencia de la copia manuscrita de *El primer Conde de Flandes* y mantienen la autoría indicada por la *Parte XXIX* (referencias nºs. 107 y 108); igual información encontramos en Juan Antonio Méndez Aparicio [1991: 89-90], referencia nº 307, quien sigue a Eduardo Juliá Martínez [1932: 566-583 (entrada nº 44); 1933: 252-270].

⁶ Aunque en el *Índice...* Mesonero Romanos [1951b: xliii] mantenga la autoría de Zárate, en una obra anterior [MESONERO ROMANOS, 1951a: li] había constatado la existencia del manuscrito, procedente de la Biblioteca de Osuna, que la atribuía a Mira.

⁷ La razón de su empeño se debe probablemente a su particular polémica con Adolfo de Castro en torno a la existencia o no del dramaturgo Fernando de Zárate. La Barrera necesitaba argumentos que justificasen la autenticidad de la figura de Zárate y no como mero heterónimo de otro autor, para lo cual prefirió ignorar la evidencia del manuscrito atribuido a Mira y propuso, en último extremo, la falacia de que cada una de las copias contenía una comedia distinta de su homónima.

⁸ De una parte, aunque es un dato aún no comprobado, entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, la compañía de Juan de Morales representó en Palacio la comedia de Enríquez Gómez titulada *Jerusalén conquistada*, según A. Restori en *Piezas de títulos de comedias*, Messina, 1903, p. 96, n. 5 [citado por VAREY-SHERGOLD, 1989: 87]. Sí está confirmado que en 1634 se representó, también en Palacio, su comedia *El cardenal Albornoz* [SHERGOLD-VAREY, 1963: 219].

⁹ Como ejemplo de falsas atribuciones (de las que no se ha librado ningún dramaturgo barroco) y por no alejarnos de la figura de Enríquez Gómez, Ann L. Mackenzie [1989: 373-393] analiza la problemática textual de la comedia *El cardenal Albornoz* y su falsa atribución a Lope. Es curioso, por otra parte, que en la sinopsis realizada por Vicenta Esquerdo [1979: 219-238], esa misma comedia, pero bajo el título de *El Gran Cardenal de España*, figure documentalmente atribuida a Mira de Amescua [p. 228].

¹⁰ Por lo que respecta a su puesta en escena, las obras de Zárate seguían formando parte de los repertorios de algunas compañías en el período de 1668 y décadas posteriores, incluidos los primeros años del siglo XVIII [SUBIRATS, 1977: 401-479; DAVIS, 1991: 191-204]. Ello explica que sólo en la colección de *Escogidas*, si contabilizamos desde el volumen XXIX (1668) en el que aparece *El primer Conde de Flandes*, haya publicadas seis comedias de Mira de Amescua por trece atribuidas a «Zárate». De otro lado, el propio Joseph Fernández de Buendía reeditó, también en 1668, las *Academias morales de las musas* de Enríquez Gómez.

¹¹ *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, edición de George Haley, Salamanca, Universidad, 1977. Cfr. Manuel Fernández Álvarez, «El diario de un estudiante» en *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983, 955-987.

¹² Allí leemos:

«A di 29 detto [Settembre]
A Guerrero magnano in presto.....Reali 8
Da Iuan Dionisio el Dialogo di Pier Luigi copiato in 5 fogli, resto a deuerli due. Gli detti fogli per scriuere, et altro da copiare.
Represento [Alcaraz] El primer Conde de Flandes. [cursiva nuestra]
Maricca mi mojo.
Dottor Caldeyra pigliò la Possezione della cattedra di Prima.
Ho scritto a Don Antonio de Figueroa.
Si leuò l'Interdicho.»

¹³ La afirmación de Lope de Vega [1973: 481]. La información primordial que acerca de este autor de comedias hemos recopilado se encuentra en Pellicer [1975]; Pérez Pastor [1901: 166-168, 208-212, 240-244, 282-284, 303-306, 359-366, 387-395]; Pérez Pastor [1906: 71-78, 148-153, 363-373; 1907: 360-385; 1908: 243-258; 1910: 303-316; 1911: 47-60, 306-315; 1912: 300-317, 408-432; 1913: 300-315, 428-444; 1914: 209-224, 458-487; 1915: 36-53]; Rennert [1907: 334-538, en particular p. 425]; Rodríguez Marín [1914: 60-66, 171-182, 321-349]; San Román [1935]; Sentaurens [1984, vol. II]; Fernández Martín [1988].

¹⁴ Cfr. Cotarelo y Mori [1904, 19-20]; García-Valdecasas [1991: 369-385].

¹⁵ Estas representaciones les ocasionaron algunos problemas: el 8 de junio [PÉREZ PASTOR, 1907: 362-363, documento 55] tuvieron que solicitar una provisión real para no ser demandados por las ciudades de Toledo, Talavera y «otras partes» al no cumplir sus compromisos con ellas por «haber alargádose las fiestas del Santísimo Sacramento [de Madrid] que nosotros teníamos a cargo». El 10 de junio [*Ibid*, 363, documento 56], el Ayuntamiento de Madrid acordó pagarles 1500 reales por «haberse detenido más de lo que eran obligados». De continuar en estos momentos la que era práctica habitual en las dos décadas anteriores, la compañía de Alcaraz tuvo a su cargo las representaciones en los corrales, al menos desde Pascua [PÉREZ PRIEGO, 1991: 370].

¹⁶ En esta época debía tener fijada su residencia en Cuenca, pues el 19 de julio concierta con unos carreteros el regreso de la compañía desde Madrid a esa ciudad para un total de dieciséis personas [PÉREZ PASTOR, 1901: 283].

¹⁷ Fueron un total de veintidós representaciones.

¹⁸ Aunque quizás fuese una especie de asociación, pues el 23 de mayo [PÉREZ PASTOR, 1901: 303] firma un poder a su mujer para concertar representaciones y fiestas.

¹⁹ Actuaron en esta ciudad entre el 14 de noviembre y el 18 de diciembre.

²⁰ De hecho el 22 de febrero de 1602 [*ibid.*: 303] firma una obligación de pago a favor de Jiménez de Valenzuela y Gabriel Vaca por unas deudas contraídas con ellos «en el tiempo que ha estado en su compañía». Quizá para saldarlas, vendió ropas y seis comedias a otros autores, Juan Tapia, Luis de Castro Alonso de Paniagua [*ibid.*: 304]. Esta venta lo obligaba a proveerse de nuevas comedias rápidamente.

²¹ Al no poder confirmar la hipótesis de abril de 1599, sí podríamos aventurarnos a adelantar su composición algunos meses con respecto a la fecha de 1602. Nos explicamos: el 21 de junio de 1601 es asesinado don Melchor de Amescua durante la procesión del Corpus de ese año [ASENJO SEDANO, 1996: 31-33]. Antes de expirar, don Melchor testa en favor de sus hermanas sin la menor mención a su hijo natural, el doctor Antonio Mira de Amescua. La razón de ello se ignora, pero sin duda afectó profundamente al dramaturgo. Dos pasajes de *El primer Conde de Flandes* pueden considerarse como expresión de su dolor (mitad resentimiento, mitad expiación de culpas):

- a) en el primero de ellos, el Rey Ludovico ordena al Príncipe Rodolfo, su hijo bastardo, que marche a Roma para pedir el título imperial en su favor. Rodolfo, que se sabe ilegítimo y menor en edad que Lotario, promete vengarse de su padre no haciendo las diligencias pedidas:

PRÍNCIPE RODULFO.

[Ap.] (Cuando pensaba contemplar despacio
cual águila el sol de Margarita,
a Roma he de partir, que el santo cielo
permitió que naciese yo bastardo,
y Lotario, a quien tengo aborrecido,
legítimo y mayor, y en su cabeza
el imperio ha de estar. ¿Que he de ausentarme
por su bien y por mal del Alemania?
¡Vive el cielo, que dél he de vengarme!
Sí, a Roma voy, no haciendo diligencia
en esta pretensión. ¡Oh, cruel ausencia!) (vv. 936-946)

Dos son los datos de interés de este fragmento:

- 1º. De una parte, la referencia a Lotario ya que, al no ser un personaje de la comedia, sólo es un referente indefinido / desconocido contra el que el bastardo Rodolfo parece querer actuar. Si seguimos relacionando este pasaje con el testamento de don Melchor de Amescua, comprobamos cierta similitud: no sólo testa a favor de sus hermanas, sino que las autoriza a que puedan vincular sus bienes a favor de «algún sobrino» (¿Mira de Amescua o algún otro?). Ello lleva a Asenjo Sedano a preguntarse por la existencia de otros hijos de don Melchor de Amescua de los que no hay constancia documental. Es probable que no los hubiera, pero es evidente que el no reconocimiento explícito del hijo natural provocó que Mira convirtiese a ese «sobrino» en un ser dramático del que parece vengarse.
 - 2º. Además, el personaje de Rodolfo promete vengarse de su padre no cumpliendo las diligencias ordenadas, de la misma forma que Mira de Amescua incumplió la voluntad testamental de su padre, que quería ser enterrado en la iglesia de San Francisco de Guadix, sepultándolo dentro de la catedral.
- c) El segundo pasaje, más extenso que el anterior, supone una autoafirmación del yo al margen del linaje, de otro lado tópica en la época. Sin embargo, leído el fragmento a la luz del contexto que venimos exponiendo, puede aclarar la actitud vital adoptada por Mira tras la muerte de su padre y su deseo de alejarse lo más posible de Guadix y sus recuerdos:

REY LUDOVICO.

[...]

Mas ¿qué digo?, ¿cómo aguardo
que el imperio se me dé,
si a pretenderlo envié
a un mal nacido bastardo?
Sin duda, la causa fuiste,
infame, de esta injusticia:
con tu envidia o tu malicia
las diligencias no hiciste.
No quieres bien a Lotario,
el que en mis reinos sucede,
y así el imperio no puede
venirle por su contrario.

En pretender monarquía
por tus medios hice mal,
que no puede ser leal
quien no tiene sangre mía.

PRÍNCIPE RODULFO.

[...]

Seas mi padre o no lo seas,
valor por mí mismo tengo.
De los buenos pensamientos
las honras del mundo vienen,
porque los hombres no tienen
culpa de sus nacimientos.
Todos tenemos dos madres,
la propia y Naturaleza,
y no es igual la nobleza
porque no escogemos padres;
mas igual la sangre fuera
si el padre no diera el ser,
que a poderse el hombre hacer
perfectamente se hiciera.
Y, pues, infelice fui
que tal mi padre me dijo,
digo que no soy su hijo,
que de mí mismo nací. (vv. 2464-2513)

²² El texto de la disposición puede leerse en Schak [1886, II: 276-277].

²³ Es muy interesante la referencia que encontramos en este documento ya que, durante su estancia en Granada, López de Alcaráz contrajo deudas (bien pudieron ser por ropas para alguna representación, pero también por algunas comedias) con un tratante, de nombre Diego Ruiz, que no pudo abonar en su momento y el pleito consiguiente se dilató durante varios años.

²⁴ El repertorio que allí representó desde el 28 de septiembre al 18 de octubre fue:

1. *Los reinos divididos* [no hemos encontrado ninguna comedia con este título]
2. *El primer Conde de Flandes* [Mira de Amescua, 1602-1604]
3. *Los monteros de Espinosa* [Lope de Vega]
4. *La crueldad piadosa* [*La cruel Casandra* ?, Virués, 1579]

5. *La flordelís de Francia* [*La flor de lis de Francia* ?, José de Valdivieso, ? / *Las lises de Francia* ?, Mira de Amescua, ant. 1603]
6. *El origen de la cruz* [Valdivieso, Mira de Amescua y Lope escribieron autos sacramentales relativos al nacimiento de Cristo que podrían ser el presente]
7. *El peregrino disfrazado* [*El peregrino del Cielo* ?, Valdivieso, ? / *El mercader amante* ?, Gaspar Aguilar, ant. 1605]
8. *La pérdida honrosa y el sitio de Rodas* [*El cerco de Rodas*, Tárrega, ant. 1599]
9. *Los amantes enemigos* [*Los amantes* ?, Rey de Artieda, 1577-1578 / *Los amantes de Cartago* ?, Aguilar, ant. 1605 / *Los amantes sin amor* ?, Lope, 1601-1603]
10. *El genovés venturoso* [*El genovés liberal* ?, Lope de Vega, 1599-1603 / *El hijo venturoso* ?, Lope de Vega, 1588-1595]
11. *El humilde venturoso* [reposición] Lope de Vega]
12. *La presa de Rodas* (reposición) [Tárrega]
13. *Las esquinas de Portugal* [*Las Quinas de Portugal* ?, Lope de Vega, ?]
14. *El esclavo del Cielo* [*El esclavo del demonio*, Mira de Amescua, 1602-1604]
15. *El pobre honrado* [Guillén de Castro, ?]
16. *El Colmenar* [*Auto sacramental del Colmenar*, Tárrega, ?]
17. *La esposa del Cielo* (no se representó) [*La esclava del Cielo* ?, un ingenio, publicada en 1619]
18. *El Duque de Alba en París* (dos días) [Lope de Vega, ?]
19. *La nuera perseguida* [*La nuera humilde*, Aguilar, ant. 1605]
20. *La defensa de Toledo* [*El hijo por engaño y toma de Toledo*, Lope de Vega, 1596-1600]

²⁵ Ese día representó por la mañana sus dos autos más famosos, *El Colmenar* y *San Astasio*; por la tarde, *El Duque de Alba en París*, y otra comedia el viernes por la mañana.

²⁶ Representó los autos antedichos. También representó una comedia el domingo.

²⁷ «Y por estar yo enfermo y con muchas deudas y haberseme desbaratado la compañía que traía».

²⁸ No creemos que esto fuese posible ya que los contratos solían hacerse a principios de año. No obstante, Díez Borque [1978: 80], citando a Pérez Pastor [1901: 93], aporta un documento en el que se contrata a un tal Diego López como gracioso.

²⁹ *Diario*, 1977: 563 y 558. En los catálogos dramáticos consultados no hemos encontrado comedias con títulos similares, por lo que puede deducirse que *El flamenco valiente* y *El vencedor valiente* fueron los que las anunciaban al público, no los que sus creadores les asignaron, esto es, que no eran comedias nuevas.

PRIMERA PARTE

ESTUDIO DE
EL PRIMER CONDE DE
FLANDES

SECCIÓN I

ESTUDIO LINGÜÍSTICO

CAPÍTULO 1

LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA COMEDIA

Capítulo 1

LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA COMEDIA

Como preámbulo debemos partir del postulado de que la lengua que presenta *El primer Conde de Flandes* responde a las características de lo que, dentro de la historia del español, se ha denominado «período clásico», alejada, por ello, de los principios retóricos que habían gobernado la construcción sintáctica y el estilo un siglo antes. Plasma, en este sentido, un tipo de expresión en el que empiezan a expandirse las posibilidades del idioma, pero respetando en principio su sistema y estructura; busca la naturalidad y la sencillez como manifestación en la escritura de los principios de la retórica grecolatina y, a la vez, como instrumentos idóneos para conseguir los fines propios del 'deleitar enseñando' del teatro, logrando así cotas de eficacia y prestigio equiparables al latín. Esto es, a pesar de que son deslindables pasajes en los que el 'ingenio' alcanza cotas conceptistas a partir de recurrir a toda clase de procedimientos lingüísticos, desde metáforas atrevidas a simples juegos de palabras basados en la semejanza formal de los vocablos, en esta comedia sigue predominando la *selección* por encima de la *invención*, que conseguirá sus mayores logros en la trama argumental.

1.1. NIVEL FONÉTICO-FONOLÓGICO

1.1.1. Acentuación y puntuación. Signos diacríticos

Comenzaremos nuestro estudio realizando un breve análisis de uno de los aspectos más olvidados en textos de esta naturaleza: la revisión de la acentuación, puntuación y otros signos diacríticos que aparecen tanto en el manuscrito como en el impreso de nuestra comedia.

Los signos que encontramos en *El primer Conde de Flandes* responden a la práctica habitual a este respecto: la no existencia de un patrón oficial y único para todos los

copistas o impresores, de donde se explica la variedad caótica de signos ¹.

1.1.1.1. Signos de acentuación. Otras marcas

Son muy escasos los ejemplos de representación ortográfica del acento que pueden ser señalados en la copia manuscrita. Además, la asistematicidad viene complicada porque cada uno de los dos copistas (vid. p. 426) parece presentar sus propios criterios no sólo ortográficos, sino también en lo que respecta a la puntuación y a la acentuación.

Prescindiendo de casos dudosos, contamos con un reducido número de vocablos, normalmente formas verbales, en los que se utiliza una tilde similar al acento grave francés (de izquierda a derecha) o al circunflejo, que presenta, en nuestra opinión, una finalidad estrictamente diacrítica ²,

- a) para diferenciar una forma verbal aguda de su correspondiente llana: *ganò* (v. 154), *imperò* (v. 264), *olvidè* (v. 589), *enamorò* (v. 657), *bajè* (v. 858), *quitarè* (v. 1545), *quitò* (v. 1654), *amò* (v. 1886), *visitè* (v. 2234), *mandò* (v. 2258). No obstante, sólo la asistematicidad del hecho podría explicar la ausencia de la tilde en otras formas donde su presencia tendría idéntica misión: *llego* (v. 264), *paso* (v. 265), ambos pretéritos perfectos simples.
- b) para distinguir una forma esdrújula de otra llana: *pèrdida* (v. 171).
- c) para no confundir una forma tónica con otra átona: el imperativo *dè* (v. 1590), el pronombre interrogativo *què* (v. 1475), la interjección *â* (v. 1643), la conjunción disyuntiva *ô* (v. 1815).

En otros casos, no parece existir la mencionada intención diacrítica, sino que más bien responden a un afán de marcar por medio de la tilde el carácter agudo del vocablo acabado en vocal, /n/ o /s/: *sucedìò* (v. 100), *daràs* (v. 1449), *diràn* (v. 1453), *ofenderè* (v. 1484), *podrà* (v. 1488), *procederà* (v. 1626), *Josue* (v. 2147). Idéntica razón encontramos en otros monosílabos: *vè* (v. 1599), *dà* (acot. post. v. 2042).

Aparecen igualmente marcados otros vocablos en los que la presencia de la tilde (tanto la de dirección de derecha a izquierda como la circunfleja) es totalmente arbitraria y gratuita: *dádle* (v. 159), *diéra* (v. 223), *difícúltades* (v. 649), *áconsejar* (v. 868); *âsi* (v. 1478), *ôfenderte* (v. 1480), *ôcasion* (v. 1494), *ôfendi* (v. 1507), *ôsa* (v. 1540), *âhora* (v. 1631), *ôye* (v. 1682), *âjenjos* (v. 1710), *âgua* (v. 1713).

Similar asistematicidad encontramos en las marcas que afectan a la preposición «a» y al auxiliar «haber»:

- a) la preposición aparece en ocasiones con acento circunflejo (*â*, vv. 56, 1604,

2564), otras veces presenta una raya horizontal (ā, v. acot. post. v. 70) e, incluso, en alguna ocasión aparece con una especie de espiral o acento curvado, aunque lo habitual es que no presente ningún signo;

- b) el auxiliar *haber* normalmente no lleva ningún tipo de marca ni hache, si bien tampoco falta el caso en el que lleva acento grave (à. v. 553).

En cuanto al punto de la letra «i», el hábito de ambos copistas es notablemente diferente en lo que se refiere a su trazo: el copista A suele representarlo, en posición algo elevada con respecto a la letra, de múltiples formas: como tilde recta con dirección derecha-izquierda; como tilde curvada o como espiral, sin que en uno u otro caso obedezca a un criterio fijo; en los dos últimos tipos, el tamaño del signo hace que abarque la sílaba entera e incluso que se una con las letras del verso superior y, en ocasiones, si las letras de encima bajan mucho, se coloca sobre otra sílaba. El copista B utiliza un punto casi siempre. En ninguno de los dos copistas faltan ejemplos en los que no aparece el signo.

Por lo que respecta al punto de la «j» la asistematicidad también es manifiesta: junto a los casos en los que se emplea el punto (*hijos*, v. 77; *corrija*, v. 345), aquellos en los que falta no son menos numerosos (*juntos*, v. 31; *aljófara*, v. 98; *injusta*, v. 177; *ojos*, v. 781; *jarabes*, v. 873).

Por último, también suele representarse la marca de palatalización de la «ñ». La regularidad de su aparición es casi total y sistemática, por lo que no pueden considerarse relevantes los casos en los que el olvido del copista la omite; *senor* (v. 278), *ensenáis* (v. 1268), *tanerle* (v. 1799). Vid. también § 1.1.3.2.f).

En el impreso, ya que no existe nada reseñable en lo que respecta al punto de la «i» ni en el de la «j» ni en lo referente a la marca de palatalización de la «ñ», nos centraremos en el abundante número de vocablos con tilde (salvo en un caso que presenta la dirección actual, el resto es de izquierda a derecha). La mayoría de los vocablos ³, de carácter agudo, responde a la finalidad diacrítica anteriormente indicada: *confirmò, ganò, està, estàn, estè, pasòla, imperò, llegò, pasò, quebraràn, triunfaràs, acordaràs, olvidè, hallaràn, quedè, porfiè, perseverè, obliguè, agradè, alcancè, causò, dejè, ganè, bajè, obligarà, amarè, preguntarè, aumentarè, marchitarè, guardarè, honrò, revocarà, casò, abonaràs, gozò, llevarè, bastaràn, vengarè, intentè, dèl, èl, ò* (unas veces interjección, otras conjunción), *sè, dè*. No faltan tampoco los casos en los que la tilde marca exclusivamente el carácter agudo del vocablo: *lloviò, siguiò, darè, morirà, seràn, viò, vendrà(n), jamàs, và, partiràs, haràs, permitiò, vendiò, darà, sabrè, quizá...* Asimismo, hay otros ejemplos en los que la tilde no tiene razón de ser: *aunquè, pertenéce*.

1.1.1.2. Signos de puntuación

Nuestra copia manuscrita presenta un uso muy moderado y carente de uniformidad de los signos de puntuación, apareciendo sólo cuatro de las ocho formas diferentes que la Academia establecerá años más tarde en el prólogo del *Diccionario de Autoridades* ⁴:

- a) La *coma* es el signo que aparece con más abundancia e irregularidad en su uso, confundiéndose en ocasiones con el valor actual del punto (p. ej., el v. 665) y, por tanto, como indicador de pausa fuerte. La utilización más correcta y, al tiempo, más equiparable a los usos actuales tiene lugar en las enumeraciones, cuyos miembros suelen ir separados por coma, y en la separación de las proposiciones subordinadas de su principal, mientras que ni las aposiciones explicativas ni los vocativos la llevan. Donde únicamente muestra una absoluta regularidad de uso es delante de la conjunción copulativa y (a veces, incluso, delante de la disyuntiva o), al margen de su mayor o menor conveniencia. Lógicamente también presenta numerosos ejemplos de utilización incorrecta (separando el verbo del complemento directo, o el sujeto del verbo).
- b) El *punto* es el segundo de los signos empleados. Cuando aparece, aunque su utilización no es prolija, suele respetar los usos actuales (cambiar de idea o de asunto), si bien, en escasas ocasiones, aparece sustituyendo al punto y coma (vv, 1704-1719). Como circunstancia más significativa, hay que comentar que el copista A lo emplea de forma sistemática y, en general, correcta, mientras que el copista B no suele utilizarlo casi nunca, ni tan siquiera para señalar el final de un parlamento.
- c) En cuanto a los *signos de interrogación y admiración*, como rasgo más interesante habrá que decir que sólo se marca en ambos casos el signo de cierre, tal como después estableció la Academia [*Diccionario de Autoridades*, 1726: LXIII]. Su uso, atendiendo a la proporción de oraciones interrogativas y exclamativas del texto, es ridículo, llegando en alguna ocasión a intercambiar los signos: en nuestra edición hemos preferido la entonación exclamativa de «¡Presunción altiva!» (v. 307), mientras que el manuscrito la considera interrogativa; a la inversa, hemos entendido como interrogación retórica «¿Quién adora a la mujer / sabiendo que es un hechizo / que la razón quita al hombre / y aun a la fiera el distinto?» (v. 812-815) que el texto consideraba exclamativa.
- d) No se utilizan ni los dos puntos ni el punto y coma ni los paréntesis ni la diéresis.

En definitiva, a tenor de lo expuesto, no cabe pensar que los copistas presentasen ningún afán por regularizar el sistema de signos de puntuación y el caos que presentan cobra mayor sentido cuando cotejamos la copia manuscrita con la impresa, en la que, a diferencia de aquélla, observamos un mayor rigor, riqueza de signos y modernidad (por

ejemplo, se emplea el punto y coma para unir elementos de series semánticamente vinculadas: «Si nos canta, es la sirena; / si nos mira, es basilisco; / si nos alegra, escorpión; / si nos llora, cocodrilo; / si se queja, es la hiena; / si llama, es lobo marino...»), aunque no falten ejemplos de usos ajenos a los actuales: uso del punto con valor de coma («pueden salir en dos alas./ que el fin con ellas volamos...»); separación entre el verbo y el CD («yo dudo, / que...»); utilización de la coma delante de las conjunciones «y», «o»; uso de la coma delante de subordinadas adjetivas especificativas («recibe estas tres cabezas, / que quitaron la del mundo...»); empleo de los dos puntos con valor de punto («Matilde quede viuda antes de un hora: / ¡Ay, celos...»).

1.1.1.3. Signos diacríticos. Abreviaturas

La copia manuscrita muestra una amplia variedad de signos colocados encima de las letras, pero no sirven para indicar ningún tipo de acentuación, sino la ausencia de alguna(s) letra(s): son las abreviaturas, imprescindibles si tenemos en cuenta que, aunque los versos sean octosílabos o endecasílabos, el manuscrito siempre aparece a dos columnas, por lo que en aquellas líneas en las que al copista le falta espacio se recurre a ellas: *D^r* («Doctor»), *q^e* («que»), *D^s* («Dios»), *Imp^o* («Imperio»), *Christn^o* («cristiano»), *Ig^a* («Iglesia»), *Emp^o* («Emperador»), *transmigrac^{on}* («transmigración»), *qⁿ* («quien»), *vrô* («vuestro»), *mrô* («maestro»), *aunq^e* («aunque»), *peq^eño* («pequeño»), *atrevimin^{to}* («atrevimiento»), *s^r* («señor»), *facilm^{te}* («fácilmente»), *licenc^a* («licencia»), *provinz^s* («provincias»), *algun^s* («algunas»), *pas^{on}* («pasión»), *Alem^a* («Alemania»), *Maj^d* («majestad»), *imaginac^{on}* («imaginación»), *Duq^e* («Duque»), *dho* («dicho»), *gr^{al}* («general»), *spre* («siempre»), *p^r* («por»), *s^{to}* («santo»), *Xpto* («Cristo»).

Asimismo, todas las acotaciones del manuscrito aparecen o recuadradas o con líneas discontinuas encima y/o debajo o subrayadas.

En la copia impresa es frecuente la marca de nasalización, fijada por medio de una raya horizontal sobre la vocal que precede a la nasal omitida: *suenā*, *lāza*, *marchādo*, *grā*, *Lāberto*, *atēto*, *dētro*, *quiē*, *cō*, *dōde*, *hōbres*. Asimismo, con un corpus bastante inferior, encontramos como ejemplos de abreviaturas las conjunciones *q* («que»), *aunq* («aunque»), *porq* («porque»).

1.1.2. El empleo de las mayúsculas

A pesar de las reticencias que el *Diccionario de Autoridades* establece con respecto a los usos tradicionales de las mayúsculas en los textos escritos a mano a raíz de la falta de regularización existente ⁵, la copia manuscrita de *El primer Conde de Flandes* presenta unos usos plenamente aceptables, pues, salvo las excepciones que después comentaremos, emplea la mayúscula para la primera letra de los indicadores del personaje que interviene, de los parlamentos y acotaciones; también tras punto y seguido

y aparte; asimismo, la primera letra de los antropónimos, topónimos, la mayoría de los gentilicios, y para los títulos, cargos y dignidades.

No obstante, también encontramos casos propios de la falta de regulación que al respecto existía en la época áurea:

- a) el tipo de irregularidad más repetida es la consistente en el uso de la mayúscula en cualquier posición y sin razón que la justifique (a no ser que por medio de la mayúscula se pretenda destacar el vocablo más importante, semánticamente hablando, del verso), abarcando una enorme variedad de clases de palabras, principalmente sustantivos, algunos de los cuales designan como si fueran dignidades, títulos o cargos, o son términos religiosos (*Campo*, v. 12; *Sol*, v. 15; *Caballos*, v. 20; *Alemanes*, v. 28; *Reino*, v. 39; *Astrólogos*, v. 102; *Palacio*, v. 102; *Soldado*, v. 142; *Padre*, v. 266; *Abuelo*, v. 277; *Señor*, v. 278; *Orbe*, v. 454; *Peces*, 568; *Alma*, v. 570; *Gente*, v. 669; *Alquitrán*, v. 680; *Agua*, v. 681; *Primas*, v. 792; *Médico*, v. 870; *Mundo*, v. 1288; *Dama*, v. 1329; *Duende*, 1359; *Jueces*, v. 1831; *Ministros*, v. 1832; *Naves*, v. 2209; *Alas*, v. 2210; *Jornada*, v. 2229; *Sacramento*, v. 3003), adjetivos (*Loca*, v. 2; *Imperial*, v. 10; *Poderoso*, v. 76; *Gran*, v. 77; *Segundo*, v. 79; *Católico*, v. 183; *Supremo*, v. 196; *Vieja*, v. 1426) y verbos (*Bajan*, v. 1382; *Sacasen*, v. 1435; *Aguarde*, v. 1550); aunque la asistematicidad en el uso de las mayúsculas implica que en otras apariciones de estos vocablos se usen con minúscula;
- b) mayúscula tras coma: «Que suspenda ...» (v. 85); «Balduino, / Sal de palacio ...» (v. 2662-3); «Prendedle, muera, Matadle...» (v. 3420);
- c) mayúscula tras subordinada antepuesta a su principal (v. 359);
- d) minúscula tras punto: «esta noche...» (v. 550);
- e) minúscula la primera letra de un parlamento, sobre todo cuando un verso abarca réplicas sucesivas de varios personajes (vv. 306, 307, 370, 577, 588, 590, 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1275, 1289, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320);
- f) antropónimos en minúscula: *matilde* (v. 642, 2030, 2712); *alfreda* (v. 1559, 2716); *jerjes* (v. 657), *balduino* (v. 1601), *dédalo* (v. 1585), *narciso* (v. 1633), *atlante* (v. 1672, 2431), *herodes* (1816), *margarita* (v. 3468), *endimión* (v. 2571), *carlos* (v. 2819), *parís* (v. 3044), *teseo* (v. 3070), *estacio* (3089), *abirón* (v. 3262).
- g) topónimos en minúscula: *europa* (v. 1617), *parís* (v. 2725)

Similares características podemos encontrar en la copia impresa, que, como venimos

comprobando, ofrece una mayor regularidad en sus usos. A lo anteriormente reseñado para el manuscrito, podemos añadir que el impreso emplea la mayúscula para:

- a) la primera letra de la tabla de personajes, el indicativo de personaje y acotaciones y la primera letra de cada parlamento;
- b) los títulos, cargos, dignidades, nombres propios, topónimos y gentilicios;
- c) todo lo relacionado con lo religioso («una Cruz»; «Christiano César»; «un Católico Pompeyo»; «Fe perdida»; «Supremo Emperador»; «Cabeça de Dios»; «Iglesia Militante»; «Ley de Dios»; «un Serafín»; «Cruz Divina»; «Ángel hermosa»; «caridad Christiana»; «Divino Portero»; «Santa Paloma»; «Palio de oro»; «Religión Sagrada»; «Arca del Testamento») y la Monarquía («enemigo Real»; «vitoria de tu Real»; «pecho Real»; «Reino de Lotaringia»; «de su Palacio»; «Silla pretendida»; «el Reyno y la Monarquía»; «herencia y Estado mío»; «para el Águila Real»; «santa Diadema»; «Tus ejércitos»);
- d) otros vocablos que tienen particular relevancia semántica en el verso: «un Cometa»; «del Orbe»; «la risa del Alba»; «el Ocaso»; «las dos Zonas frías»; «las Flores de Lis»; «amparo de esta Ciudad»; «por su Púrpura Tiro»; «si una Águila»; «a la Grulla veladora»; «al vigilante León»; «mil y veinte y dos Estrellas»; «Majestad humana»; «Epitafio de honor»; «Botica de amor».

1.1.3. Usos ortográficos

Si hasta el siglo XVI cada fonema había tenido una representación gráfica concreta, tras el reajuste del sistema fonológico medieval, las grafías empiezan a experimentar una serie de vacilaciones y confusiones en sus usos tradicionales que se concretan en el caótico estado del aspecto grafémico de las dos copias de *El primer Conde de Flandes*, en particular del manuscrito, lo que nos muestra, de un lado, la situación en la que se encontraba nuestra lengua como consecuencia inevitable del mencionado reajuste fonológico, y, de otro, los caprichos y arbitrariedades ortográficas de los copistas y cajistas. Por ello, a pesar de que en nuestra edición hemos optado por modernizar todo lo relativo a los usos ortográficos, en este capítulo no vamos a pasar por alto su descripción con la intención de determinar las tendencias generales existentes sobre ellos en esta época [CORREAS, 1971; CUERVO, 1895b: 1-69 y 1898: 273-314; ESCUDERO DE JUANA, 1923; ESTEVE SERRANO, 1982; GALÁN MELO, 1992: 265-272; NEBRIJA, 1977; SALVADOR PLANS, 1980: 215-227].

Nos centraremos casi exclusivamente en las peculiaridades ortográficas de la copia manuscrita (cuyas grafías ya nos han servido para delimitar las diferentes manos que intervinieron en su traslado), si bien, cuando detectemos algún rasgo diferencial o algún

uso diferente en el impreso, también lo comentaremos.

1.1.3.1. El sistema gráfico de los fonemas vocálicos

Excepción hecha de las vocales abierta y medias que no presentan ningún tipo de peculiaridad en cuanto a su representación gráfica (sí en cuanto a la presencia de algunos ejemplos de vacilación respecto al timbre, de los que nos ocuparemos en otro lugar), las vocales cerradas /i/, u/ son las que muestran una mayor variedad:

- a) El fonema vocálico /i/ aparece en la copia manuscrita con dos grafías: la más común es la «i», acompañada habitualmente por toda una diversidad de marcas de las que nos hemos ocupado *supra*. Es prácticamente nulo el uso de esta grafía donde en la actualidad utilizamos «y», habiéndose detectado un único ejemplo: la exclamación *ai* (v. 1655).

La segunda grafía que representa a la palatal cerrada es «y». Su casuística es muy diversa, apareciendo tanto en diptongos decrecientes (*Reyno*, v. 39, 271, 272, 321; *descuydado*, v. 639; *soys*, v. 1198, 1200, 1201; *traydor*, v. 1506, 1549; *oygo (-a)*, v. 1579, 2227; *deleytaciones*, v. 1720; *ayrado*, v. 1721, 2185; *trayción*, v. 1920; *reynar*, v. 2423), como en posición inicial de palabra (sin coda silábica: *Yrene*, v. 250; *Yglesia*, v. 365; *ylusión*, v. 1360; *yda*, v. 1553; *ymaginaciones*, v. 1798; *Ysabela*, v. 1864; con coda, preferentemente las nasales «-m» o «-n»: *ymperial*, v. 10; *Ynfanta*, tabla de personajes; *ymbestiguemos*, v. 59; *ynsignias*, v. 237; *ymperio*, v. 920; *yngrato*, v. 1838; *ynconstante*, v. 3231; *yr*, v. 3234). También aparece en otros contextos en los que la palabra puede presentar un diptongo decreciente, según la acentuación etimológica, (*cuydado*, v. 653, 1622; *Baldúyno*, v. 1601; *júycio*, v. 1649, 1777, 1944, 2687; *rúyseñores*, v. 1718; *fúy*, v. 2025, 3344), pero también creciente (*cwidado*, *Baldwíno*, *jwício*, *rwiseñores*, *fwí*).

Con idéntica grafía «y», pero con consonantización de la semiconsonante palatal, aparecen diversos ejemplos de diptongos crecientes: *yelo/s* (v. 386, 641, 711, 1519), *yedra/s* (v. 850, 1645, 2323, 2334), *yerba* (v. 1451). Vid. también § 1.1.5.1.d).

- b) Mucho menos frecuentes son las vacilaciones de las grafías que representan a la vocal velar cerrada /u/. Además del uso mayoritario de la «u», encontramos algunos ejemplos en los que la grafía es «v», sobre todo en posición inicial de palabra y seguida de «n» –probablemente para evitar malas lecturas- (*vn*, tabla de personajes; *vna*, v. 320; *vniversal*, v. 733; *vnos*, v. 1705; *vbo*, v. 2412; *vso*, v. 3049), como en diptongos decrecientes (*Evropa*, v. 2221).
- c) Por último, encontramos un caso en el que la conjunción disyuntiva «o» aparece

grafiada con su variante «u», sin razón que lo justifique salvo su aparente uso preferente delante de la preposición «de» («de Suecia u de Noruega», v. 557). Vid. también § 1.1.5.1.f) [ARELLANO, 1981: 16 y n. 3].

- d) Como hábito arcaizante o cultista, hemos comprobado que tanto el sustantivo «fe» (vv. 367, 586, 704, 1069, 1281, 1300, 1339, 1489, 1548, 1558, 1965, 2139, 2385, 2401, 2672, 3183) como la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo «ver» (v. 458) aparecen grafiadas en el manuscrito con la vocal duplicada, aunque ya desde finales de la Edad Media se habían simplificado [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 31₂].

1.1.3.2. El sistema gráfico de los fonemas consonánticos

Lógicamente, la representación de estos fonemas es la que ofrece un mayor número de variantes y una complejidad más reseñable.

- a) Para el fonema bilabial oclusivo sonoro /b/, son tres las grafías que se utilizan, «b», «u», «v», en cualquier posición y sin diferenciación de usos, es decir, al margen de la distinción medieval entre los fonemas bilabial oclusivo sonoro (grafía «b») y los fonemas bilabial fricativo sonoro y labiodental fricativo sonoro (grafías «u», «v»), pues, como señala Lapesa [1980: § 4₃ n. 27; § 53₄; § 92₁]⁶, la confusión ya se había consumado a mediados del siglo XVI⁷, como lo demuestran los numerosos dobles gráficos de nuestro texto: *Ludovico* (ac. post. v. 4) / *Ludouico* (ac. post. v. 11); *brabo* (v. 245) / *brauo* (v. 38); *conbiene* (v. 2060) / *conuiene* (v. 40); *abita* (v. 42) / *auitas* (v. 910).

Al margen de lo dicho, encontramos ejemplos en los que la grafía responde al uso etimológico de bilabial oclusiva: *batalla* < BATTUALIA (v. 49), *brabo* < PRAVUS (v. 245), *cabeza* < CAPITIA (ac. post. v. 70), *orbe* < ORBIS (v. 73); o de bilabial fricativa: *vida* < VITA (v. 18), *volamos* < VOLAMUS (v. 34), *grauados* < GRAVATOS (v. 16), *llovió* < PLOVERE (v. 105), *auer* < HABERE (v. 1209), *clauels* < CLAVELLES (v. 1705), *viento* < VENTU (v. 2577), *caballo* < CABALLU (v. 2982). Pero, al mismo tiempo, son numerosos los ejemplos en los que se confunden y alternan los usos, procurando trasladar la oclusiva a posición inicial de palabra: *bengar* < VINDICARE (v. 2039), *buelbes* < VOLVERE (v. 360); *alua* < ALBA (v. 97), *sauiendo* < SAPERE (v. 57).

- b) Para el fonema velar oclusivo sordo /k/ predominan las grafías actuales, «c» (*Tocan*, ac.1^a; *cuerno*, v. 35; *cabeza*, ac. post. v. 70) y «qu» (*que*, v. 11; *izquierda*, v. ac. post. v. 70; *estoque*, ac. post. v. 70; *saquemos*, v. 1438). Asimismo, se hereda la forma externa de lo que era el fonema labiovelar latino, pero, ampliando una distinción que había establecido Valdés [1978: 90]⁸ referente al empleo de «qu-» + vocal tónica / átona, aparecen no sólo números (*quatro*, v. 25; *quarenta*, v. 1184), pronombres o adverbios (*qual*, v. 255, 289, 1356; *qualquiera*, vv. 323,

2000; *qualquier*, v. 1255; *quando*, v. 567, 1314), sino también sustantivos (*esquadrón*, v. 3073; *esquadrones*, v. 19; *quadros*, v. 1629; *dilinquentes*, v. 1759; *quenta*, v. 2550, *Mesqua*, en el encabezamiento y en el colofón de la comedia)⁹. Incluso, como resabio cultista arcaizante, aparece, pero una sola vez, *charidad* (v. 2955).

El fonema velar oclusivo sonoro no presenta ninguna peculiaridad al margen de los usos modernos: se emplea la grafía «g» delante de las vocales «a», «o», «u» (*salgamos*, v. 14; *gozando*, v. 63; *antiguos*, v. 190), y la grafía «gu-» delante de «e», «i» (*guerra*, v. 45; *ymbestiguemos*, v. 59; *vergüenza*, v. 986; *águila*, 981). La regularidad en el uso de las grafías no impide la aparición de una evidente errata ortográfica: *sigió* (v. 152).

- c) Las grafías del manuscrito vienen a manifestar que el reajuste fonológico de sibilantes está ya completamente consumado, al menos en lo referente a la representación gráfica de los fonemas, y sólo aparecen dos, «c» y «z», en confusión constante, para representar al fonema interdental fricativo sordo /θ/ (en el impreso encontramos los siguientes vocablos en rima: *dices* - *contradizes*). Es curioso que, pese a mantenerse hasta el siglo XVIII, no aparece la grafía «ç»¹⁰, pues aunque son muchos los ejemplos en que el manuscrito parece emplearla es, en realidad, una c con un rabito que pertenece a una vocal «i» del verso siguiente.

La grafía «c» representaba al fonema dental africado sordo /ʃ/, ante las vocales palatales «e», «i», en español medieval. Desde los siglos XVI y XVII representaba al fonema interdental fricativo sordo /θ/ ante las mismas vocales, y así aparece en el manuscrito (*dicen*, ac. 1ª; *aceros*, v. 16; *sucesión*, v. 167; *Príncipe*, ac. post. v. 4; *vencido*, v. 41), aunque en el período mencionado también se documentan ejemplos de esta grafía ante otras vocales.

La grafía «z» representaba en el español medieval al fonema dental africado sonoro /ʒ/, y, en el moderno, /θ/ ante «a», «o», «u»: *lanza* (ac. post. v. 70), *cabeza* (ac. post. v. 70), *hizo* (v. 4), *pasadizo* (ac. post. v. 70), *dulzura* (v. 392). En nuestro manuscrito, aún encontramos ejemplos ante las vocales «e», «i»: *ferozes* (v. 30), *dezir* (v. 593), *benzen* (v. 1261), *conzeda* (v. 2050), *aborrezer* (v. 2092), y otros que podrían explicarse más bien como resabios cultistas, como es el caso del sustantivo *zelo* (v. 1065) o del adjetivo *zeloso*, -a (vv. 625, 1470), procedentes etimológicamente del griego. Todos los ejemplos anteriores presentan la grafía «z» en posición intervocálica o como ataque silábico; también se emplea como coda silábica: *resplandezca* (v. 15), *izquierda* (ac. post. v. 70), *luz* (v. 190), *nazca* (v. 554).

Frente a lo dicho para el manuscrito, en la copia impresa la «ç» es una grafía

bastante frecuente, aunque no presente valor fonológico diferencial alguno con respecto a la «z», como lo demuestran los siguientes sustantivos en rima: *moço - boço - gozo*. Se emplea siempre en el interior de palabra, tanto en posición intervocálica (*coração, cabeça, empieça, abraçar, braço, caçador, empeçaste, ameaçando*) como tras consonante, preferentemente «n» o «r» (*lança, vengança, alcança, alcançé, esperança, ponçoña, vergüença, desconfianças, librança, forçada, fuerça, Arçobispo, dulçura*).

- d) El fonema velar fricativo sordo /x/ aparece grafiado normalmente por «x», pero también por «j» y «g», casi sin otra regla que la arbitrariedad del copista.

La grafía «x» se emplea fundamentalmente en posición intervocálica (como son tan numerosos los ejemplos, los enumeraremos sin indicar el verso: *reflexos, exércitos, caxa, masaxeta, exemplo, dexó, quexa, entretexidos, quejar, dexaréis, lexos, rexión, oxos, elixa, desgaxa, tráxica, prolixos, coxiendo, axenjos, enoxó, imaxinación, astroloxía, enoxado, imaxino, executoria, traxo, lexítimo, paxe, aconsexo, escoxe ...*), pero no falta algún ejemplo de uso en posición inicial (*Xerges*, v. 657) o final de palabra (*relox*, vv. 899, 1933, 1980).

La grafía «j» se emplea preferentemente en posición inicial de palabra (*juntos*, v. 31; *juramento* v. 421; *jubentud*, v. 735), y, en posición interior, se utiliza tras consonante (*aljófár*, v. 98; *conjurados*, v.136), mientras que en posición intervocálica alterna con «x»; incluso, en ocasiones, la palabra presenta indistintamente una u otra grafía (*dexéis-dejáis; caxas-cajas; elixa-elejido; coxiendo-cójeselas*)¹¹.

La grafía «g» presenta como única norma de uso su empleo delante de vocal palatal¹²: *ligeros* (v. 24), *género* (v. 88), *gente* (v. 141), *sugeta* (v. 287), *ageno* (v. 467), *muger* (v. 596), *Lotaringia* (v. 39), *prodigios* (v. 107), *religión* (v. 432), *registe* (v. 453), *vigilante* (v. 1162).

En la copia impresa, el fonema velar fricativo sordo es representado por «i» mayúscula cuando es nombre propio, comienzo de parlamento, tras punto y seguido o se trata de uno de los vocablos que aparecen en mayúscula en contra de los usos actuales (*Iuro, Iacob, le Ius, lo Iue, la Ión, Ieru Ialén, Iuan, Iulio, Ioná, Iuntóe, Iurelo, luzgate*) (*Iuez, Iu Iiciero*).

- e) La peculiaridad fundamental del fonema palatal africado /y/ es que, en algunas ocasiones, en posición intervocálica y por influencia etimológica, aparece representado por «i»: *cuio* (v. 1663), *cuios* (v. 1820), *cuías* (v. 2222), *maior* (vv. 2207, 3317), *tuia* (v. 2809), *desmaiado* (vv. 1895, 1901). También aparece una vez en posición inicial de palabra: *io* (v. 2040).

- f) El fonema palatal nasal /n/ siempre aparece representado con su grafía actual (*estraño*, v. 2; *azaña*, v. 2; *españoles*, v. 22; *teñidos*, v. 29), con tres excepciones en las que falta la rayita superior (*senor*, v. 278; *ensenáis*, v. 1268; *tanerle*, v. 1799).
- g) Continuando la descripción realizada por Valdés [1978: 75 y 97]¹³, el uso de la letra «h» es desconcertante: al tiempo que advertimos, principalmente, la ausencia de esta grafía en muchas palabras que modernamente la llevan (*azaña*, v. 2; *auiendo*, v.13; *abita*, v. 42; *oy*, v. 111; *ay*, v. 144; *elado*, v. 156; *desecho*, v. 186; *ombros*, v. 250; *a sido*, v. 259), también aparece su uso indebido, ajeno a los hábitos actuales (*heso*, v. 1289; *hese*, v. 1481). Asimismo, es frecuente su ausencia como reforzador de hiatos (*ahora*, vv. 272, 1183). Vid. también §1.1.4.h).
- h) El fonema vibrante múltiple /r/ aparece representado por «r» o «rr». La primera de las grafías aparece en posición inicial de palabra (*real*, v. 6; *resplandezca*, v. 15; *rumor*, v. 48) o en contacto con alguna consonante (*arma*, ac. 1ª; *muerto*, v. 1; *cobarde*, v. 3).

La grafía «rr» aparece tanto en usos comunes a los actuales, esto es, en posición intervocálica (*guerra*, v. 195; *aborrecido*, v. 871; en el impreso sólo aparece en esta posición), como en otros donde su presencia pretende remarcar su carácter de vibrante múltiple: en posición inicial de palabra (*rrazón*, vv. 653, 1582; *roostro*, vv. 1505, 2813; *rrato*, v. 1860; *rriscos*, v.1867; *rropa*, v.1939; *rromper*, v. 1942; *rroba*, v. 1987; *rrigor*, v. 2112; *rroca*, v. 2156; *rronpieres*, v. 3150), y tras consonante nasal (*Enrrico*, tabla de personajes; *honrra*, vv. 353, 2008; *honrrado*, -a, vv. 1265, 2008; *honrran*, v. 2237). Ambos usos habían sido rechazados por Nebrija y, más tarde, la Academia prohibiría su uso tras «n» [1726:LXXVII-LXXVIII].

- i) El fonema alveolar fricativo sordo /s/ aparece grafiado en el manuscrito siempre con «s» baja. En cambio, en la copia impresa predomina de forma absoluta la «s» alta, representada normalmente en posición intervocálica como doble «s» alta o «s» alta más «s» baja, aunque no presente valor fonológico alguno como demuestran las rimas *casa - passa*; *confiessa - Francesa - pesa*; *professo - peso*; *abrases - passes*.
- j) Tampoco presenta ninguna peculiaridad la palatal africada sorda /ç/, siempre grafiada como «ch»: *derecho* (v. 35), *escuchado* (v. 48), *noche* (v. 1178), *desdichado* (v. 1247).

1.1.3.3. Consonantes dobles

Pese a la inestabilidad existente durante los siglos XVI y XVII en el uso de las

consonantes dobles, su aparición en nuestra copia manuscrita es mínima ¹⁴, ya que sólo hemos detectado cuatro casos (lógicamente prescindimos de considerar la abundante presencia de doble /s/ en el impreso, ya comentada *supra*), los tres primeros justificados por el valor etimológico arcaizante de su grafía, el cuarto, por razones fonéticas:

- a) la grafía «ss» aparece una vez en el superlativo *dichossísimos* (v. 81), en el que, evidentemente, no representa el fonema áptico-alveolar fricativo sordo, pero sí supone el mantenimiento de lo establecido por Valdés [1978: 102]¹⁵ y después recogido por *Autoridades* [1726: XLVIII];
 - b) las grafías «ll» están presentes en los vocablos *illustrisimos* (v. 915) e *illusiones* (v. 1180). Su uso estaba rechazado por *Autoridades* como afectado sin necesidad [1726: LXXIX];
 - c) las consonantes «mm», en el adjetivo *immenso* (v. 1586), que, pese al uso actual, no debe considerarse como errata del copista, sino mantenimiento de una regla ortográfica que más tarde sancionaría la Academia ¹⁶.
- c) para las grafías «rr», vid. § 1.1.3.2. h).

1.1.3.4. Grupos consonánticos

El mantenimiento según criterios etimologizantes de la fonética latina o la reducción de los grupos consonánticos cultos a los hábitos de pronunciación vulgar, fue un tema de amplia discusión desde el siglo XVI ¹⁷ y constituye uno de los rasgos ortográficos más peculiares de nuestra comedia, por lo que será analizado en su valor evolutivo *infra*, en § 1.1.5.2.

- a) Los grupos consonánticos cultos que se admitieron durante más tiempo fueron las adaptaciones gráficas de origen latino, «ch», «ph», «th», para las aspiradas griegas /φ/, /θ/. En nuestro manuscrito su presencia es bastante reducida: *Christo* (tabla de personajes, v. 879), *christiano* / -a (vv. 124, 1754), *Christianismo* (v. 3270), *christal* (v. 1715), *Christóbal* (v. 2994), *charidad* (v. 2955), *authoridad* (v. 1037), *Daphne* (v. 1358), *esphera* (v. 2580).
- b) El empleo de «m» delante de «p», «b», «m», estaba prescrito ya por Nebrija y Valdés, llegándose a ultracorrecciones y a usos etimológicos prohibidos (*em paz*, v. 2193; *Jerusalem*, v. 2419). Por ello, son bastante escasos los ejemplos de «n» delante de bilabial: *conbiene* (v. 2060), *símbolo* (v. 3004), *rronpieres* (v. 3150), explicables bien porque, en vez de pronunciarse con la lengua en reposo, se modifica con la articulación alveolar de la «n», bien porque, a causa de una pronunciación descuidada, se pierde la oclusión, confundiendo con la

articulación idéntica de la «p» y de la «b», nasalizándose la vocal anterior [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 35_{1c}].

- c) Aunque la tendencia de algunas gramáticas y ortografías de la época reducía la consonante implosiva de los grupos cultos (-NSM-: *trasmisión*, v. 279; -CC-: *inacesible*, v.1221; *satisfacción*, vv. 1578, 2066, 2191; -GN-: *inorante*, v. 2720; en el impreso se añaden las siguientes reducciones: -NN-: *coluna*; -CT-: *vitoria*, *efeto*, *efetuar*, *noturnas*), nuestro manuscrito se decanta por la corriente etimologizante que la mantiene: -CT-: *victoria* (v. 191), *acto* (v. 1223), *efecto* (v. 1272); -CC-: *elección* (v. 410), *perfección* (v. 543), *excectuan* -sic-, v. 644, *lecciones* (v. 1271), *aflicción* (v. 2199); -BC-: *subcesor* (v. 1581); -BS-: *obsequias* (v. 1855); -BSC-: *obscuridad* (v. 1045), *obscura* (v. 1360), *obscurecer* (v. 1363); -BST-: *substituida* (v. 255); -PS-: *eclipsada* (v. 2010), *eclipse* (v. 2570); -TL-: *Atlante* (v. 261); -NST-: *instante* (v. 1172), *inconstante* (v. 2386); -RT-: *Francafort* (v. 1387); -GN-: *ynsignias*, v. 237; -NSP-: *inspirar* (v.2285). En el impreso aparecen otros grupos cultos: -NSM-: *transmisión*; -MPC-: *presumpción*; -BSC-: *abscondan* (sic).
- d) Los grupos [ks, gs] presentan una situación particularmente caótica, con ejemplos en los que se representan con «s» (*estraño*, v. 2; *estrema*, v. 206; *estremo* / -s, vv. 374, 600, 654; *estremada*, v. 1002; *estender*, v. 2219)¹⁸ y otros en los que se hace con x (*extraña*, v. 1429; *examinar*, v. 1489; *éxtasis*, v. 2161; *reflexión*, v. 2567). Y junto a éstos, otros en los que la grafía «x» revela una ultracorrección: *diextra* (v. 447), *reflexión* (v. 2016); en el impreso, *caxcabeles*.
- e) En la obra aparecen algunas ultracorrecciones con la grafía «s-» líquida, debidas, probablemente, a un deseo de mantenimiento de una mera grafía cultista, en nuestro caso siempre etimológica, ya que desde mucho tiempos antes se escribían precedida de «e»: *Scítia* (v. 1009), *spíritu* (v. 2284) [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: §§ 39₃].
- f) Similar vacilación encontramos en el vocablo *celebro* (vv. 1910, 2903) en vez de *cerebro*. Vid. también § 1.1.5.2.a).

El panorama que acabamos de trazar es resultado de la confluencia de diferentes tendencias ortográficas que conviven en este período y que muestran la arbitrariedad que nuestra lengua ofrecía en el siglo XVII al no haber una tendencia dominante que aunara criterios.

1.1.4. Análisis fonológico

El estado fonológico que presenta *El primer Conde de Flandes* es sintomático de la situación del español en la última mitad del siglo XVI y principios del XVII, caracterizado

por su dinamismo evolutivo y flexibilidad, conducentes a la fijación y normalización de una serie de criterios de usos correctos en la lengua literaria ¹⁹. Estos indicios no afirman la existencia de un cambio lingüístico en estos momentos, sino que las profundas alteraciones que venían de mucho antes ya se han consumado en todos los estratos sociales, incluso en los más elevados. Las grafías nos confirman la pugna entre la fidelidad al viejo sistema (ya ineficaz) y la adecuación, imperfecta y contradictoria, a los nuevos modos fonológicos.

Pasando a comentar algunas cuestiones relativas al consonantismo, subsistema fonológico en el que se estaban produciendo o acababan de producirse esas importantes transformaciones, señalaremos:

- a) Ya dijimos en el apartado de grafías que la confusión entre los fonemas bilabial oclusivo sonoro, bilabial fricativo sonoro y labiodental fricativo sonoro ya se había consumado hacia mediados del siglo XVI, aunque en Andalucía tuvo lugar en fechas algo posteriores ²⁰. A partir del análisis de los vocablos que basan su rima en los fonemas anteriormente mencionados y que, por ello, presentan las grafías «b», «u», «v», se concluye que la incapacidad para distinguir los antiguos fonemas y, por tanto, la confusión es total. En el manuscrito, riman *viua* - *altiba* (vv. 310-311), *conserua* - *yerba* (vv. 1451-1452), *viua* - *altiuu* - *arriba* (vv. 2093-2095-2097), *disuelbe* - *vuelve* (vv. 3226-3228); incluso en el impreso, en el que se ha procurado que todos los ejemplos anteriores presenten idénticas grafías, encontramos que riman *aves* - *sabes* (vv. 2075-2076).
- b) Por lo que respecta al reajuste de sibilantes, lo más significativo que hemos detectado en las dos copias es la rima existente entre dos palabras que se diferencian en su final postónico por las grafías «s» / «z» (*casas* / *bazas*, vv. 1984-1986), fenómeno que responde al «şeşeo», hecho fonético en proceso durante los años anteriores a la composición de *El primer Conde de Flandes*, ya que, si nos atenemos a lo que indican los dialectólogos e historiadores del español [MONDÉJAR, 1991: 154], el seseo actual comienza su andadura en el siglo XVI, pero sería a partir del siglo XVIII cuando tuvo lugar la fonologización de sus diversas realizaciones. Como del fenómeno solo aparece este ejemplo, más que significar un rasgo fonético del español meridional de algún copista o del autor, debe tratarse del síntoma de una situación en plena transformación en lo que respecta a las sibilantes en el momento en que la obra se compuso, pues también se documenta en el *Tesoro* de Covarrubias.

Atendiendo al valor relativo de las grafías según el sistema fonológico de la época medieval, la «-s-» (*casas*) correspondería al fonema apicoalveolar fricativo sonoro /ʒ/, y la «-z-» (*bazas*) al fonema dental africado sonoro /ʒ/ [ALARCOS, 1971⁴: 276-277 y 1988: §§ 2, 4; ALONSO, A, 1967²: 79-369, y 1969: 47-144 ; MARCOS MARÍN, 1979a: 101; LAPESA, 1980⁸: § 53].

El proceso evolutivo de los cuatro fonemas castellanos originarios, dos apicoalveolares fricativos y otros dos dentales africados, fue así: la evolución del castellano [*ibid.*: 185] condujo a que se redujesen a dos fonemas, mientras que en andaluz [*ibid.*: 173] se confundieron en uno solo, que entre finales del XVI y el XVIII tuvo tres realizaciones alofónicas: los sonidos predorsal [s], coronal [ʃ] y dentointerdental [θ] del fonema posdental fricativo sordo /ʃ/. Este fonema fue resultado de la confusión entre dentales africadas y apicoalveolares fricativas, por pérdida de tensión de las primeras, y después de la desaparición de sus pares sonoros, que se fonologizarían dando lugar al seseo/ceceo actuales.

Para aplicar este proceso a nuestra pareja de palabras tenemos que partir del origen árabe del vocablo *bazas* (<*bazza*). Según Mondéjar [1991: 319-335], el zāy fricativo sonoro árabe lo hicieron corresponder los oídos de los castellanos con la dental africada sonora /ʒ/. Para que se produzca la rima entre *casas* / *bazas*, tras el ensordecimiento de las sibilantes sonoras, ha sido necesario que la articulación africada de *bazas* ([batsas]) haya perdido su rasgo oclusivo o de tensión ([basas]) pronunciándose como predorsal fricativa sorda, muy próxima fonéticamente -por su escaso margen de seguridad- a la apicoalveolar sorda de *casas*, pero que en Andalucía ya se pronunciaba predorsal a finales del XVI [ALARCOS, 1971⁴: 276; MONDÉJAR, 1991: 173 y 617-618]²¹ y que se solventó en castellano mediante la interdentalización de la primera.

- c) Dentro del mismo proceso de reajuste fonológico, pero afectando a otra pareja de sibilantes, nuestro manuscrito muestra un caso representativo del trueque que ya durante el período medieval se producía entre los fonemas /ʒ/ (transcrito «g», «j») y /ʃ/ (representado con «x»), mientras mantuvieron su carácter prepalatal fricativo, y los fonemas apicoalveolares /ʒ/ (escrita «-s-») y /s/ (escrita «s», y «-ss-» entre vocales) [ALONSO, A: 1947: 1-12; ALARCOS, 1971⁴: 266 y 1988: § 5; LAPESA, 1980⁸: § 91₄; MARTÍNEZ ALVAREZ, 1978: 221-236]. Se trata de la confusión entre *descose* (*sic* en el manuscrito) y *descoge* (*sic* en el impreso), favorecida por el carácter palatal de la vocal con la que está en contacto y, probablemente, por el carácter predorsal de una de las articulaciones de la /s/ en Andalucía. Si tenemos en cuenta que en la quintilla (vv. 3191-3195) la rima se establece con *enoxe* y *coxe*, la grafía *s* del vocablo *descose* debe tener valor prepalatal sordo -si no es ya velar-, que no sólo permite la rima con las otras dos formas verbales²², sino que además indica que el ensordecimiento de las sibilantes sonoras ya se había producido, como lo refuerzan las confusiones existentes en las rimas entre *masaxeta* y *sugeta* (vv. 285 y 287), *quexa* y *deja* (vv. 2190 y 2193), *dexo* y *consejo* (vv. 2518 y 2520), *aconsexo* y *dejo* (vv. 2686 y 2687), *despoxos* y *ojos* (vv. 3187 y 3189)²³.
- d) En lo que se refiere a la confusión entre /y/ y /ll/, no hemos detectado ningún caso, lo cual resulta sorprendente (aunque explicable en parte por el carácter culto de nuestros copistas), ya que el yeísmo está abundantemente registrado desde el siglo XVI²⁴. De hecho, el valor diferencial existente entre ambos

fonemas explica su reducido índice de aparición en vocablos que rimen, a consecuencia del escaso rendimiento funcional de la oposición: *plebeyo-Pompeyo* (vv. 181-183); *leyes-reyes* (vv. 453-455); *bella-aquella* (vv. 534-535); *estrella, vella, ella*, (vv. 545-547-549 y 1184-1185-1188); *hallas-darlas* (vv. 1469-1472); *hallo-imitallo-caballo* (vv. 3009-3011-3013); *vaya-haya* (vv. 3376-3379).

- e) En el impreso el sustantivo *caxcabeles* puede entenderse como muestra del debilitamiento de la /-s/ implosiva y consecuente aspiración ²⁵. Desde el siglo XIV este fenómeno era bastante frecuente y viene a representar la confusión, trueque y paso de /s/ a /š/, al que ya aludíamos anteriormente, pero que en el caso del vocablo que comentamos se produce precediendo al fonema /k/, fenómeno atribuido, de un lado, al habla de los moriscos y, de otro, permitía caracterizar al sayagués ²⁶.
- f) El tratamiento de la dental sonora /d/ en posición final de palabra suele presentar diversas variantes alofónicas, no reflejadas en la escritura. La única confusión destacable es la pérdida de esta consonante que encontramos en el vocablo *amistá* (v. 439 del manuscrito). Sin negar que pueda tratarse de un mero olvido (ya que en el v. 507 aparece la forma *amistad*, aunque en rima consonante con *Majestad*), también cabe pensar que el copista o bien no pronunciaba esta consonante final, o bien lo hacía de forma muy relajada ²⁷, esto es, que más que oclusiva se trataba de una consonante fricativa.
- g) El tratamiento de la «F-» latina es plenamente moderno, ya que no hemos despojado ningún ejemplo en el que podamos argumentar un uso arcaizante o etimologizante de la misma, pues este fenómeno ya se había resuelto a finales del siglo XV ²⁸, a excepción de las conservadas por semicultismo (*fama*, v. 330; *famoso/a*, v. 27; *figura*, v. 1359; *fómense*, v. 19; *feroces*, v. 30; *fin*, v. 8; *fe*, v. 367; *falsos*, v. 114) o a condiciones fonéticas especiales, como presencia de diptongos (*fiero*, v. 177; *fuerza*, v. 284; *fuego*, v. 208; *fuelle*, v. acot. post. v. 70; *fue*, v. 198; *fuera*, v. 50; *fiel*, v. 256) o líquida (*flor*, v. 174; *franceses*, v. 21; *frío*, v. 217; *fruto*, v. 187). De la misma manera, tampoco hemos encontrado ningún caso en el que se pueda justificar la aspiración de la F- latina donde hoy se conserva. No obstante lo dicho, vid. § 2.4.1.1.
- h) A partir de los datos que aportan las grafías se concluye el carácter inorgánico de la *h*, cuya irrelevancia fonética explica las múltiples vacilaciones halladas: *auendo* (v. 13) / *ha* (v. 48) / *aya* (v. 302); *ha cortado* (v. 222) / *a escondido* (v. 553); *aora* (v. 272) / *ahora* (v. 1572) [BLAKE: 1988: 71-82].

1.1.5. Cuestiones de fonética evolutiva

Nuestras dos copias testimonian las circunstancias en que se encuentra la fonética

española del siglo XVII y los procesos evolutivos que tienen lugar en los primeros años de ese siglo.

1.1.5.1. Evolución de los fonemas vocálicos

Aunque el uso de las vocales ya se había regularizado en el siglo XVII y presenta una notable estabilidad, resultado de un largo empleo como lengua escrita [LAPESA, 1980⁸: §91₂], nuestras dos copias presentan todavía ciertas vacilaciones e inestabilidades en el timbre de las vocales no acentuadas al margen de los usos que duran hasta hoy, siempre en posición protónica (nunca en postónica; casi nunca en grupos vocálicos en diptongo y diptongación de hiatos). Esos usos, que no eran posibles respecto de las vocales acentuadas, sí estaban admitidos en la lengua literaria [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 16]:

- a) Algo extraño es el cierre de /e/ > /i/ por asimilación vocálica o por mantenimiento de formas arcaicas latinizantes: *dilincuentes* (v. 1761), *impíreo* (v. 2245), *invidiando* (v. 2844). En el impreso, encontramos *licciones* - *liciones* ²⁹.

Más abundante es, en cambio, la abertura de /i, u/ > /e, o/: unas veces por mantenimiento de la vocal etimológica: *recebille* (v. 158), *veniste* (v. 401), *mesmo* (vv. 1119, 1129), *Antecristo* (v. 3240); otras, por disimilación: *mormura* (v. 1448). En el impreso, aparecen también *envestidura*, *sostituída*, *defama*, *consentieras*.

En otro orden de cosas, algo extraña resulta la conservación etimológica de la vocal /a/ en el vocablo *abscondan* que encontramos en el impreso, desechada en el manuscrito por la forma actual.

- b) Otro fenómeno vocálico de particular interés es la pervivencia de palabras conservadoras de un diptongo que posteriormente se consolidarían simplificadas: *priesa* (v. 666), *apriesa* (v. 2527) [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: §10₂; MALKIEL, 1976: 757-787], *inocencia* (v. 1638), que alternan con otras formas sin diptongar (*aprisa*, v. 56; *inocencia*, vv. 1638, 2712). En el impreso hay un ejemplo contrario, esto es, la conservación de un verbo arcaizante en el que desaparece la vocal en hiato: *exceptan* < 'exceptúan', que no sólo supone la supresión de la vocal tónica, sino que también fuerza el desplazamiento acentual a la sílaba anterior.
- c) Asimismo, aunque justificadas por razones métricas, hallamos diversos ejemplos de /-e/ paragógica: en algunos se explica porque delante de la vocal la palabra había tenido un grupo consonántico, como en *pece* (v. 2582) (< PISCE), pero, en otros, sin razón que lo avale, como en *felice* (vv. 75, 2434), *infelice* (vv. 1691, 2510); en el impreso, *Francaforte* [CANO AGUILAR, 1988a: 237]. Con idéntica finalidad, se justifica la aféresis de *norabuena* (v. 1599).

- d) También son muy abundantes los ejemplos de consonantización de la primitiva semiconsonante del diptongo */iel-yedra/* (vv. 850, 2323, 2334). Los casos de aparición del sustantivo *yelo* / -s (vv. 386, 641, 711) son, más bien, muestra del mantenimiento etimologizante del valor prepalatal de GELU > yelo [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 38₃].
- e) También están presentes diversos ejemplos de contracciones de vocales en el discurso, resultado ineludible de la fonética sintáctica y práctica habitual del castellano: *dél* < 'de él' (vv. 125, 944, 1751), *haciaca* < 'hacia acá' (v. 1596), *aspacio* < 'a espacio' (v. 229); en el impreso, *della* < 'de ella'. No incluimos aquí las formas contractas de los determinantes / pronombres demostrativos *deste* / *aqueste* y sus variantes de género y número. Todas estas contracciones eran frecuentes desde los orígenes del idioma, y se han reflejado en la escritura de todas las épocas, además de servir como recurso métrico.
- f) En otro orden de cosas, la conjunción copulativa no conoce ya la forma *e*; en cambio, sí aparece la variante disyuntiva *u* (v. 557).

1.1.5.2. Evolución de los fonemas consonánticos

En lo referente al sistema consonántico, al margen de los aspectos fonológicos tratados con anterioridad, nuestras dos copias presentan una serie de fenómenos que, más que otra cosa, indican un estado evolutivo específico de una serie de vocablos y una serie de elecciones expresivas de los copistas. Ahora bien, la coincidencia del mismo fenómeno en ambos textos en algunos de los ejemplos que aduciremos puede indicarnos que el fenómeno aparece en el original de Mira y que, por tanto, es una peculiaridad expresiva de nuestro dramaturgo.

- a) Aunque la mayoría de las ocasiones es un fenómeno que viene explicado por razones métricas -de ahí que estuviese de moda en la poesía y teatro del siglo XVI y de forma más esporádica en el XVII, particularmente entre andaluces, murcianos, toledanos y gentes de la corte- [CUERVO, 1895: 230-239; LAPESA, 1980⁸: § 95; LÁZARO MORA, 1978-80: 267-283], un fenómeno frecuente es la asimilación de la «r» implosiva del infinitivo seguida de la «l» de los pronombres personales átonos enclíticos de 3ª persona, dando lugar a la palatal «ll»: *recibille* (v. 158), *descubrillo* (v. 2629), *servillo* (v. 2631), *imitallo* (v. 3011), *perdonallos* (v. 3495); incluso, en una ocasión, aunque el copista mantenga la grafía no asimilada, la rima la hace imprescindible: *hallas-darlas* (vv. 1469-1472); en otra, aparece la vibrante relajada y desaparecida, rimando *acompañalo* (v. 2980) con *caballo* (v. 2982). En el impreso son más abundantes los ejemplos: *conocello*, *penetrallo*, *podello*, *dallas*, *encubrillos*, *recibillos*, *complacelle*, *considerallo*, *pretendello*, *ofendello*, *servillo*, *descubrillo*, *llevallo*, *acompañallo*, *imitallo*.

La misma pareja de sonidos, pero con un comportamiento diferente, más como ejemplo de disimilación consonántica que de rasgo fonológico meridional, se confunde e intercambia en el vocablo *celebro* (vv. 1910 y 2903) por 'cerebro' [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 66₂; LAPESA, 1980⁸: § 93₂ y § 94]; también en el impreso. La forma *celebro* todavía era corriente en el siglo XVIII, como recoge *Autoridades* (s.v.).

- b) En § 1.1.3.4. comentábamos que uno de los aspectos más significativos de la fonética de la comedia es el de la vacilación de los grupos consonánticos cultos, respecto a los cuales ni siquiera a finales del XVII existía criterio fijo, sino dependiente del gusto del hablante y de los hábitos generales de pronunciación.

En nuestra comedia, aunque predomine el uso de las grafías etimológicas (lo que en muchos casos responde por entero a las preferencias del español moderno), a veces aparece la simplificación *-satisfacción* (vv. 660, 1578, 2066, 2191), *inacesible* (v. 1221), *inorante* (v. 2720); en el impreso, *coluna*, *vitoria*, *satisfacción*, *efeto*, *noturnas*, *liciones*-, justificándose en ocasiones por la rima: *Egipto* rima con *distrito* (v. 3015 y 3017), por lo que la grafía etimológica no es más que un cultismo gráfico que no se corresponde con la norma fonética, circunstancia que también se repite en la copia impresa [LAPESA, 1980⁸: §§ 94, 102; CLAVERÍA NADAL, 1988: 91-102].

- c) Si bien la intervención de los copistas o del impresor puede explicar la abundante presencia de grupos consonánticos cultos, un fenómeno, en cierto modo similar, es la pervivencia de sonidos etimológicos: el adverbio *agora* (vv. 906, 1160, 2335, 2622, 3520) [COROMINAS, 1954: s.v. *hora*], la forma verbal personal *disfamas* (v. 3302) y el participio *disfamada* (v. 3387). En el impreso, aparecen *agora* y *propias*.
- d) Son escasísimos los ejemplos de epéntesis consonánticas: sólo hemos detectado el adverbio *ansí* (v. 1559).
- e) Un fenómeno característico en el proceso evolutivo del consonantismo de nuestra lengua son las confusiones, por proximidad acústica, de los fonemas /p/ y /k/ en contacto con /u/ (*excectúan*, v. 644)- y de /t/ y /d/ en contacto con // (*Adlante*, v. 2431) [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 72].
- f) También son relativamente frecuentes los ejemplos de relajación con pérdida de oclusión de la «x»: *estraño*, *-a* (vv. 2, 100, 1200), *estremo*, *-a*, *-os* (vv. 206, 374, 600), *fenis* (vv. 525, 531). Y, por el contrario, las ultracorrecciones por equivalencia acústica en *diextra* (v. 447) y, en el impreso, en *caxcabeles*.

- g) La analogía fonética de carácter popular explica el vocablo *obsequias* (v. 1855), resultado de un cruce entre *exequias* y *obsequio* [COROMINAS-PASCUAL, 1980: s.v. **seguir**].
- h) Otros fenómenos son meras erratas ortográficas: la síncope de la *u* en *sigió* (v. 152) o la africación de *sanche* 'sangre' (v. 185)

1.2. RASGOS GRAMATICALES MÁS DESTACADOS

Con relación a los cambios fonológicos, los que se producen en la estructura gramatical son de menor importancia [CANO AGUILAR 1988a: 243]: casi todos ellos encuentran su origen en la época medieval, pero su presencia en el Siglo de Oro supone una reorganización definitiva de los elementos gramaticales del español moderno, aunque aún perduren algunas tendencias castellano-viejas que no lograron imponerse en la lengua general. De hecho, las formas gramaticales de *El primer Conde de Flandes* son plenamente modernas, resultantes de las innovaciones que se venían fijando como norma desde principios del XVI, con las excepciones que comentaremos.

1.2.1. Morfología del nombre

1.2.1.1. Género y número

En la comedia se emplea una serie de sustantivos cuyo género o número difiere del usual en la actualidad, por varias razones³⁰. Fundamentalmente se trata de formas que en el español moderno han fijado su género como masculinos o su número como singular, si bien no siempre fue así.

- a) Se trata de sustantivos terminados en *-ma* procedentes del griego: *tanta tema* (v. 3298), *otra tema* (v. 3402), aunque su uso es vacilante, pues otras veces aparece como masculino (*el tema*, v. 2056). Según Alvar-Pottier [1983: § 34; también MENÉNDEZ PIDAL 1980¹⁶, § 77_{1a} y COROMINAS, 1954: s.v. **tesis**], aunque los neutros terminados en «-a» pasaron a ser femeninos, un grupo bastante importante de ellos, formado por los helenismos en «-ma», cuando eran cultos, mantenían el género masculino, que en español continúa, formalmente, al neutro («el tema») al representar mejor su indeterminación sexual; sin embargo, las voces de este tipo que han pasado a la lengua popular son femeninas («la diadema», v. 2314). La alternancia de género que se documenta en *El primer Conde de Flandes* no hace sino confirmar el enfrentamiento entre la tradición culta (procedente del conocimiento libresco y escolar) y el uso popular. Otros sustantivos de las mismas características, como «aroma» (v. 1013) o «fantasma» (v. 1359), al aparecer sin determinante ni adjetivo calificativo, no nos permiten

situarlos en alguno de los dos frentes en pugna.

- b) Situación similar podemos atribuirle a los sustantivos terminados en «-or» [DARDEL, 1960: 29-45], los cuales aparecen como masculinos: «nuevo calor» (v. 708), «del calor» (v. 1784). Por su parte, como el sustantivo «color» (v. 60) no va acompañado ni de determinante ni de adjetivo calificativo, no podemos asegurar que mantenga la tendencia de los otros.
- c) En tercer lugar, señalaremos el uso con valor epiceno del sustantivo «tigre» («tigre fiera», v. 1102; «una tigre», v. 2921), común en la época, y no la forma culta «tigresa» ni «tigra», ya documentada en el *Poema de Alexandre* [COROMINAS, 1954: s.v.]
- d) Por último, anotaremos que los neutros latinos terminados en -US ofrecían al oído un aspecto de plurales [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶, § 77_{1b}]: PECTUS > «pechos» (vv. 1033, 3141), «sin pulsos» (v. 1520), a pesar de lo cual conservaban el valor de singular, o al menos no se usaban nunca sin la -s. No obstante, el sistema de la lengua generó otras formas singulares antietimológicas y expresiones analógicas en plural plenamente consolidadas en la época en que se redactó nuestra comedia: «pecho» (por citar algunos casos, vv. 185, 426, 436, 451, 499, 950, 1082), «lado» (ac. post. v. 308), «tiempo» (vv. 504, 866), «cuerpo» (vv. 82, 166, 256, 514).

1.2.1.2. Diminutivos

Estos sufijos expresan, junto a la noción empequeñecedora, que rara vez predomina y que puede no existir, la valoración subjetiva del hablante hacia lo nombrado, de ahí que se engloben dentro de lo que se ha denominado *apreciativos* [NÁÑEZ FERNÁNDEZ, 1973; LATORRE, 1956-7; MONGE, 1965; ALONSO, A., 1967: 161-189; GONZÁLEZ OLLÉ, 1962]. Por ello, su valor preferente es el emocional y no el nocional, sin que ello suponga que en algunos casos no se excluye que aludan a la aminoración del objeto o la cosa nombrada: el diminutivo es, pues, un rasgo individualizador mediante el cual el hablante pone de relieve el objeto en el que fija la atención, como acercándolo, al tiempo que subraya la postura que adopta frente al objeto o al oyente.

Los gramáticos del XVI-XVII insisten en el carácter afectivo de «-ito», «-ico», frente al sentido de aminoración de «-illo». Este sufijo es el único que aparece en nuestra comedia -por ser el más usual en la época [LAPESA: 1980⁸ §96₄]-, pero sin negar el valor nocional de aminoración con valor de juventud («cabritillo», «pajecillo»), creemos que en las demás («avecillas», «floreillas») predomina la connotación afectiva de ternura y amor sobre la nocional, que también está presente.

- a) LAMBERTO.
Darás olor a las flores

que entre sus aguas conserva,
con tu esperanza a la hierba
y al lirio con tus amores.
Aquí dirán, si te agrada,
mis pasiones verdaderas
las *avecillas* parleras
con voz mal articulada.
Deja la melancolía,
pues que sabes que te adoro.

ALFREDA.

Con las lágrimas que lloro
aumentaré el agua fría;
las *floreillas* süaves
marchitaré con mi fuego
y harán mis suspiros luego
región y esfera a las aves,
porque fuentes, aves, flores,
se han admirado de ver
tanta firmeza en mujer,
tanta desdicha en amores.

(vv. 1449-1468)

b) MARGARITA.

No hay *cabritillo* pequeño
que bale más por su madre,
perro que más triste ladre
cuando ha perdido a su dueño,
como yo cuando no os veo.

(vv. 2588-2592)

c) MARGARITA.

Que saques dentro de un hora
de París a un *pajecillo*
que a otro ha muerto, y tendrá enojos
si llegas a descubrillo,
si él no gusta.

(vv. 2626-2630)

Por último, señalemos también la presencia de varias lexicalizaciones: «listón» (v. 1350), «martinetes» (v. 1715), «motetes» (v. 1719), «copete» (v. 2054).

1.2.2. Los determinantes

1.2.2.1. El artículo

- a) En el período de nuestra comedia el artículo ya ha alcanzado sus formas actuales [LAPESA, 1961, 1979; MONDÉJAR, 1985: 303-307; ALVAR-POTTIER, 1983: §§ 87, 88, 89; CANO AGUILAR, 1988a: 246; GARRIDO MEDINA, 1988-I: 385-399; CANO GONZÁLEZ, 1990: 57-74]: ha desaparecido la forma «ell» y la variante «el» (<el(a)) no parece haber fijado su uso ante sustantivos iniciados por «á-»: de la misma manera que encontramos «el alma» (vv. 570, 762), «el agua» (v. 681), «al águila» (v. 524) o «un hora» (v. 2626), aparece «una águila» (v. 1121), «la África» (v. 2221), «una hambre» (v. 2921), «una hacha» (ac. post. v. 2951); incluso hemos detectado dos ejemplos del artículo el ante sustantivo que empieza por «a-» átona: «el alegría» (v. 2703), «del ausencia» (v. 929).

Asimismo, se observa aún la presencia del artículo ante nombres propios de continentes o países no acompañados de adjetivo ni de otra determinación («la Albania», v. 349; «del Alemania», v. 943; «la Europa», v. 1617; «la África y Europa», v. 2221; «el África», v. 3206; «la Idumea», v. 3211), uso del que se irá prescindiendo de forma creciente, junto a apariciones donde la presencia del artículo es normativa («el Rodrigo español», v. 3045).

En el mismo orden de cosas, sigue manifestándose el carácter ambiguo de sustantivos como «esfinge» (v. 823) utilizado con distinto género en cada una de las copias; en cambio, «ángel» aparece a veces como femenino («ángel hermosa», var. textual v. 598).

- b) Por otra parte, es general el uso de las contracciones «al» y «del», como ya prescribía Valdés [1978: 64-65]. No obstante, en esta época es habitual encontrar ejemplos en los que el artículo y la preposición no se contraen, consecuencia probable de afectación, a pesar de tratarse de un uso perfectamente arraigado. Y, por el contrario, es también posible localizar ejemplos en los que la contracción se emplea en usos considerados vulgares en la actualidad: «del Lotario» (var. textual v. 41), «del Alemania» (v. 943), o, al menos, bastante anómalos, quizás justificables en algún caso por razones métricas: «es guerra y perpetua queja / que satisfacción no tiene / hasta que la muerte viene / del uno, y en paz los deja», vv. 2190-2193; «Si vos sois del todo dueño» (var. textual v. 3101).
- c) Desde el punto de vista funcional [CANO AGUILAR, 1988a: 246], en *El primer Conde de Flandes* el artículo ha perdido definitivamente la posibilidad de combinación con posesivos delante de sustantivos, tan frecuente en el período medieval, si bien aún se conserva una construcción arcaizante con la estructura demostrativo + posesivo + sustantivo: «Confíose Ludovico / de este su enemigo

tanto / que en una tienda dormían» (vv. 127-129). Por el contrario, pasa a usarse ante construcciones de infinitivo con sujeto propio («pero Dios ha reservado / para sí el tornarla a dar», vv. 480-481; «El ser vos rayo confiesa / que pretendéis alta dama», vv. 1249-1250; «Y yo, como es razón el complacerle, / puse los ojos para aquesta empresa / temeraria en el cielo de Matilde», vv. 1582-1584), pero no hemos encontrado ningún ejemplo ante proposiciones interrogativas indirectas ni, tampoco, ante completivas enunciativas.

- d) Asimismo, debemos señalar que en este momento aún no está fijado el valor diferencial del significado de parejas de sustantivos basado en el cambio de género del artículo: por ejemplo, «la margen» (v. 1446), con sus acepciones actuales básicas, se emplea siempre en femenino, frente al latín donde presentaba los dos géneros [*Aut.*, s.v. **margen**; COROMINAS, 1954: s.v. **margen**]; lo mismo podemos decir de «la cólera» (vv. 293, 1652) [*ib.*: s.v. **colera**]. En cambio, el sustantivo «orden», considerado como ambiguo por *Autoridades* [s.v.], aparece en nuestro texto con la forma masculina: «el orden de su palacio» (v. 142).
- e) Otro de los empleos más significativos del artículo es cuando precede al infinitivo de forma obligatoria o potestativa [LAPESA, 1983: 279-299; y 1985]. En el primer caso, en el que la presencia del actualizador es obligatoria, el infinitivo pierde potencia significativa, reducida a la mera presentación de la forma verbal o del conjunto oracional de que forma parte: «Quítame el ver, el hablar, / [el pretender, el servir,] el pedir, el confiar, / que no me has de prohibir / la libertad de amar» (vv. 2098-2102); «Aunque los campos el enero escarche / y el julio los abrasa, el nuestro rompa, / que es dulce el pelear como se aguarde / un bien que con la paz se alcanza tarde» (vv. 3134-3137). Cuando el uso del determinante es potestativo, el artículo suele poner de relieve el carácter nominal inherente al infinitivo, tanto si hay detrimento de su verbalidad como si ésta se mantiene; en este caso, abundan los infinitivos con actualizador que tienen sujeto, predicado o complementos en construcción verbal [LAPESA, 1964: §19]: «Hizo Alfreda en esta ausencia / con su amor y desvarío / que, sin yo querer, me hallase / prendado y agradecido» (vv. 832-835); «El ser vos rayo confiesa / que pretendéis alta dama» (vv. 1249-1250); «Señor, no es contradecirte / el suplicar y pedirte / que suspendas lo que dices» (vv. 2171-2173); «Déme remedio amor, porque pelagra / el gozar a Matilde, a quien adoro» (vv. 2696-2697); «De vasallo tan leal / y de honra tan guardada, / locura demasiada / fue, señor, el decir tal» (vv. 2792-2795).
- f) El uso del artículo delante del relativo *que*, lugar sintáctico ocupado por demostrativos tanto en latín como en romance, y que durante el período medieval había presentado una gran complejidad, es ahora de una evidente normalidad, como demuestran los múltiples ejemplos detectados, tanto en la forma masculina como femenina [LAPESA, 1975]: «El que en la batalla vuestra / ganó el

estandarte blanco» (vv. 153-154); «La muerte pálida tema / el que está en la edad extrema / y el que vive en la edad fuerte» (vv. 205-207); «Y más su fama reserva / quien su reino en paz conserva / que el que en guerra le dilata» (vv. 330-332).

- g) En otro orden de cosas, siguiendo una tendencia que ya se manifiesta en el español medieval, los sustantivos pueden aparecer sin determinación alguna, en contextos y funciones que hoy no lo admiten, sobre todo los gentilicios, los nombres de grupo o clase, los abstractos y los empleados en sentido genérico [LAPESA, 1974: 289-304]. La ausencia de determinante aparece tanto en la función de sujeto, preferentemente plural o compuesto («Fórmense los escuadrones, / vayan delante caballos», v. 20; «Hoy se cumple en el imperio / este prodigioso caso, / que pronósticos de males / pocas veces salen falsos», vv. 111-114; «De la vida estás ajeno / cuando en tierna edad estás, / que hay en el rey malo o bueno / dos enfermedades más, / que son traición y veneno», vv. 467-471), como -sobre todo- en otras: atributo («Sacre es amor: haga presa / en otra águila real», vv. 1125-1126; «y si en la división Francia me cupo, / siendo anejo el imperio a aquesta tierra, / yo soy emperador con paz o guerra», vv. 274-276), complemento directo («Cuando me importa, / contra mi propia sangre espada tomo», vv. 295-296), suplemento («¿Qué estrella adversa os inclina / a enemistad, a rüina, / a muerte y a perdición?», vv. 314-316), complemento circunstancial («De la vida estás ajeno / cuando en tierna edad estás», vv. 467-468), complemento del nombre («Perdonar al enemigo / es hecho de buen cristiano, / pero fiar dél la vida / es de loco temerario», vv. 123-126), complemento del adjetivo («Sal, famoso Ludovico, / con tus alemanes blancos, / teñidos de fresca sangre / de los feroces normandos», vv. 27-30).

1.2.2.2. El 'un' enfático

- a) Frente al valor identificador del artículo determinado, los gramáticos distinguen al indeterminado *un* por su carácter clasificador. Sin embargo, en ocasiones, la presencia o ausencia del determinante confiere mayor o menor relieve a la oración: así, decir que alguien es *holgazán* no es más que atribuirle este vicio; decir que es *un holgazán* es atribuírselo como cualidad principal y característica, porque en este caso la cualidad atribuida en grado sumo se sitúa fuera o más allá de una escala de medida y adquiere una entidad independiente por sí misma [FERNÁNDEZ LAGUNILLA, 1983: 195-208]. Este valor enfático y ponderativo lo encontramos en numerosas ocasiones en la comedia: «Si es el rey un breve mapa / de Dios, déjalo en su mano» (vv. 361-362); «Es alquitrán que no apaga / el agua, es un mar profundo» (vv. 680-681); «¿Quién adora a la mujer / sabiendo que es un hechizo» (vv. 812-813); «troquéme, que soy un hombre / y no soy el monte Olimpo» (vv. 838-8399); «Decidme quién sois de veras. / Todo un mundo, aunque pequeño» (vv. 1287-1288).

- b) En cambio, la posibilidad de emplear «un» con adjetivo queda reducida a aquellos que designan cualidades intelectuales o morales y están dotados de valores connotativos, de donde deriva su matiz afectivo y el carácter valorativo que poseen: «Un convaleciente he sido / que en el mal he recaído / y en vano salud aguardo» (vv. 712-714). Así se consigue clasificar a un determinado nombre / adjetivo dentro del grupo de los que tienen la cualidad indicada.
- c) Otro de los valores de «un» es el de tipificador o antonomástico: «César soy que estoy llorando / un católico Pompeyo / que guerra me estaba dando» (vv. 182-184); Este corazón de Flandes / a buen tiempo a Francia vino, / que entre mis pares y grandes / me faltaba un Balduino (vv. 503-506); Que ahora, si mi Dios no la tuviera, / entre las murtas que de margen sirven / al estanque mayor, como un Narciso, / Alfreda se arrojara (vv. 1628-1634).
- d) Por último, también lo encontramos actualizando a un infinitivo acompañado de adjetivos que lo matizan, especifican y prestan novedad: «y con un mirar continuo, / blando, atento, regalado, / tierno, amoroso y pasivo» (vv. 765-767).

1.2.2.3. El totalizador de indiferencia: *cualquiera*

- a) Este indefinido no sólo deja sin identificar y sin individualizar al nombre al que acompaña, sino que además lo coloca en el mismo plano que los demás de su mismo género o especie [RAE, 1973: §2.8.2.3º]. En nuestra comedia siempre aparece como determinante y precediendo al sustantivo, masculino o femenino: «que a cualquier mujer agrada» (v. 1255); «y en cualquier dificultad» (v. 1341); «cualquier vasallo se atreve» (v. 1765); «cualquier bien, aunque pequeño» (v. 2471); «que me llesves contigo a cualquier parte» (v. 2671). Sin embargo, probablemente por razones métricas, aparecen dos casos, ante sustantivos femeninos y en proposiciones subordinadas causales, en los que se utiliza la forma no apocopada: «porque es cualquiera violencia» (v. 323); «porque es cualquiera mujer» (v. 2000).

1.2.2.4. Formas no apocopadas.

- a) Por razones estrictamente métricas, en diversas ocasiones se emplean las formas plenas tanto del determinante como de los adjetivos antepuestos: «el primero señor que tuvo Roma», v. 278; «grande señor», v. 1628; «¡Grande maldad y grande desvarío!», v. 2835; «con tan grande escuadrón de gente armada», v. 3073.

1.2.3. El adjetivo y la cuantificación

Dado que su uso es plenamente coincidente con las formas actuales y que de la

posición que ocupa respecto al sustantivo al que acompaña nos ocuparemos en § 1.2.7.3.1.c), ahora nos centraremos brevemente en cuestiones relativas a su valor ponderativo, analizando los recursos morfeológicos, léxicos y sintagmáticos que emplea (ya que los recursos oracionales los veremos cuando estudiemos la sintaxis de las subordinadas consecutivas y comparativas). Como estos elementos cuantificadores presentan idéntico valor al acompañar a otras categorías gramaticales, también los tendremos en cuenta en este apartado [GONZÁLEZ CALVO, 1988: I, 417-433; 1992: I, 479-496; DONAIRE PULIDO, 1988: I, 329-337].

1.2.3.1. Recursos morfeológicos

- a) La superlación por prefijación es prácticamente inexistente: *preclaro* (v. 3539), latinismo introducido en el siglo XV.
- b) Aunque al siglo XVI corresponde la naturalización del superlativo sintético, con valor absoluto (grado máximo de intensidad), en «-ísimo» [LAPESA, 1980⁸, § 96⁵], su presencia en *El primer Conde de Flandes* es escasísima, ya que sólo hemos despojado tres adjetivos: «dichosísimos», v. 81; «ilustrísimos», v. 915; «fertilísima», v. 1608). El segundo de los ejemplos aún mantiene el valor formulario de tratamiento de carácter honorífico con el que se introdujo en nuestra lengua.

1.2.3.2. Recursos léxicos

Se incluyen en este apartado tanto las formas que otorgan valor ponderativo y/o superlativo al contenido de otras (adverbios cuantificadores de adjetivos, participios y otros adverbios) como las que llevan en sí la indicación de la superlación de su significado léxico (adjetivos, verbos y sustantivos).

- a) *Estructuras comparativas*: En esta comedia no son muy frecuentes las formas comparativas del adjetivo (de igualdad y superioridad; de inferioridad no hemos encontrado ninguna). Con excepción de un ejemplo al que después aludiremos (vid. intensificador *mucho*), suelen responder en su estructura a los usos actuales. Véase, por ejemplo, sus apariciones con segundo término de comparación: «tan bella como estas damas» (vv. 534-535), «tan gallardo como rico» (v. 723), «mayor que el francés» (v. 2405).
- b) *Adverbios intensificadores*: En otros casos en los que el adjetivo, sustantivo, verbo o adverbio aparece acompañado de un adverbio intensificador, encontramos las siguientes posibilidades:
 - *Tan*: Como ponderativo de cantidad que acompaña a adjetivos, éstos suelen funcionar como adjuntos a un sustantivo: «beldad tan grata» (v.

533), «perfección tan bella» (v. 534), «tan loco barbarismo» (v. 881), «tan bárbaro desatino» (v. 1476), «tan ingrata y tan feroz» (v. 2079), o con valor sintagmático propio: «tan llano» (v. 32), «tan dulces» (v. 874), «tan aborrecida» (v. 1227).

Muy escaso es, en cambio, su empleo para ponderar adverbios: «tan bien» (v. 1041), «tan poco» (v. 2559), «tan mal» (v. 2848).

- *Tanto (y variantes)*: Este ponderativo de cantidad precede a sustantivos, normalmente abstractos: «tantas lisonjas» (v. 985), «¿A tanta fe, tantos celos?» (v. 1065), «¿A tanto mal, tanta vida?» (v. 1066); y acompaña a verbos, antepuesto o pospuesto: «amara tanto» (v. 1103), «tanto monta» (v. 1120), «tanto el día me es molesto» (v. 2146).
- *Más*: Es el adverbio más común, al acompañar a adjetivos, adjuntos o con función sintagmática propia: «astrólogos más sabios» (v. 102), «príncipe más audaz» (v. 326), «príncipe más guardado» (v. 463), «más valiente» (v. 329), «más guardada» (v. 952), «más fuerte» (v. 1171); a sustantivos: «más brevedad» (v. 464), «más aumento» (v. 584), «más fuerza» (v. 801); a adverbios: «más lejos» (v. 213); y a verbos: «se tardan más en llegar» (v. 214), «más su fama reserva» (v. 330), «más le honró» (v. 2457), «más la quiero examinar» (v. 2779). También aparece la *lexía*: «priva a lo menos lo más» (v. 1058).
- *Tal (y variantes)*: Como ponderativo de cualidad, precede siempre a sustantivos, normalmente en plural: «tales prodigios» (v. 107), «tales desatinos» (v. 869), «tales consejos» (v. 1235); aunque no faltan los ejemplos con el sustantivo en singular: «tal tormento» (v. 1090), «tal castigo» (v. 3269), «tal invención» (v. 3353). Asimismo, lo encontramos en estructuras lexicalizadas del tipo «en tal caso» (vv. 1768, 3338).

Aparece además con valor pronominal con significado de «esa cosa»: «que tal hizo» (v. 4), «¿Quién duda tal?» (v. 241), «¿tal escucho...?» (v. 2494). Asimismo, a veces, presenta valor adverbial modal: «que tal mi padre me dijo» (v. 2511), «que tal fue la virtud» (v. 2807).

- *Bien*: Aunque no es muy frecuente en la comedia, se emplea este cuantificador con valor superlativo: «bien guardado» (v. 144), «bien conocidas» (v. 492), «bien pensado» (v. 2182), llegando incluso a la forma lexicalizada «bienquistos» (v. 735).
- *Todo (y variantes)*: Su presencia es bastante escasa expresando idea de superlación a partir de su contenido de totalidad, equivalente a

«enteramente», «completamente», «muy». Aparece en singular en estructuras atributivas: «todo es selvas y bosques deleitables» (v. 1609); y con variantes de género y número acompañando a sustantivos precedidos de determinante: «todo el género humano» (v. 88), «toda la flor de Alemania» (v. 312), «todo un mundo» (v. 1288), «todas las tierras» (v. 2654).

- *Grande*: Este adjetivo no suele tener significado superlativo, pero hemos despojado algunos ejemplos en los que por su situación en el contexto podemos considerarlos ponderativos. Ello sucede precediendo o siguiendo a sustantivos abstractos: «grande mal» (v. 7), «grande extremo» (v. 600), «lástima grande» (v. 1637), «grande maldad y grande desvarío» (v. 2835); o a sustantivos concretos, en este caso precedidos del intensificador «tan»: «tan grande dolor» (v. 2753), «tan grande escuadrón» (v. 3073).
 - *Mucho*: Como el anterior, adquiere valor superlativo al posponerse al adjetivo al que pondera, uniéndose a la oración atributiva por medio de un nexo coordinante: «valiente era el Duque, y mucho» (v. 1732). De otro lado, probablemente por razones rítmico-accentuales (que no de rima, al aparecer en un pasaje de versos sueltos), encontramos la comparación «siendo más bella que Matilde mucho» (v. 2694) en la que el intensificador «mucho» está desplazado con relación a «más» consiguiendo así un mayor énfasis expresivo en la ponderación de la belleza de Alfreda.
 - *Poco (y variantes)*: Es curioso que en la mayoría de las ocasiones aparece pospuesto al sustantivo al que pondera: «memoria poca» (v. 1909), «firmeza poca» (v. 2155), «daño poco» (v. 2866), «poco lugar» (v. 3195).
 - *Numerales cardinales*: Como actualizadores cuantitativos, designan un número preciso de sustancias denotadas por los sustantivos a los que acompañan. Pero en contextos ponderativos pierden su valor aritmético preciso para señalar encarecimiento en grado extremo: «veinte mil sustenta Carlos» (v. 26).
- c) *Estructuras superlativas*: De los ejemplos despojados se observa que, frente a la forma sintética del superlativo absoluto, se prefiere la forma perifrástica, defendida por Nebrija, tanto con adjetivos: «muy tierna» (v. 574), «muy melancólico» (v. 1115); como con participios: «muy recatada» (v. 1391), «muy culpado» (v. 1925), «muy concertado» (v. 1933); e, incluso, sintagmas preposicionales: «muy de estima» (v. 642). También lo encontramos acompañando a adverbios: «muy fácilmente» (v. 1594).
- d) *Adjetivos de significado superlativo*: También es abundante la presencia de

adjetivos con valor semántico ponderativo, equivalentes algunos a «lo grande», «lo magnífico», «lo excelente», otros a la 'totalidad' o 'duradero': «cónclave excelso» (v. 2282), «pena eterna» (v. 1109), «supremo Emperador» (v. 196), «alta dama» (v. 1250), «cruel ausencia» (v. 946), «edad extrema» (v. 206), «diáfanos dientes» (v. 527), «insigne magestad» (v. 3172), «gloria inmensa» (v. 1105), «ángel divino» (v. 1105), «infinitos años» (v. 3507).

- e) *Adverbios en -mente*: Los adverbios en «-mente» con valor superlativo abundan bastante menos que los adjetivos: «perfectamente se hiciera» (v. 2059), «naturalmente violento» (v. 2581), «eternamente aflijan» (v. 2751), «tristemente cerebro» (v. 2899).
- f) *Sustantivación por antonomasia y comentarios parentéticos*: Asoman a la comedia estructuras con valor superlativo del tipo 'el + epíteto', que connotan una ponderación de la cualidad como carácter esencial y distintivo: éste es el caso de la sustantivación por antonomasia: «Lotario, el no vencido» (v. 41); y con igual valor están las *aposiciones-comentario* y los *comentarios parentéticos*: «Famoso Rey de Alemania, / Rey de Francia celebrado, / temidos en todo el orbe / desde este polo hasta el Austro» (vv. 71-74); «aquel flamenco soldado / que en los ejércitos nuestros / llaman Trueno y Fuerte rayo» (v. 148-150).
- g) *Verbos con significado superlativo*: Los que aparecen en la comedia son, si no muy variados, sí expresivos en la intensificación de las pasiones (amor, odio, desprecio, ira, miedo): «bramando como leona / y como la osa lamiendo» (vv. 1539-1540); «no se abrasara el alma de este pecho» (v. 2548); «en amor me hielo y ardo» (v. 711); «hártete el Señor de tierra» (v. 3255).

1.2.3.3. Recursos sintagmáticos

- a) En este apartado hemos detectado ejemplos de locuciones superlativas con *más que* equivalentes a «mucho»: «tiene más que perder» (v. 1328); sintagmas ponderativos con la estructura «más de» + numeral que indica cantidad indeterminada, superior a la que expresa realmente: «porque os vienen a matar / desde París más de ciento» (v. 2959-2960).
- b) Podemos incluir entre las expresiones sintagmáticas una construcción de carácter casi formular presente en la comedia: «lleno de», con el esquema adjetivo / participio + preposición + sustantivo; la estructura entera se atribuye a un sustantivo: «tienes / llenos tus cielos sagrados / de viejos matusalenes» (vv. 231-233); «un prado lleno de flores» (v. 522); «a delito tan villano, / lleno de afrenta y malicia» (vv. 3320-3321). Está también la fórmula N₁ de N₂, en la que N₁ modifica cuantitativamente a N₂: «entre copias / de trigo» (vv. 3206-3207).

- c) Asimismo, aparece un ejemplo de superlativo relativo: «el sitio mejor de aquesta huerta» (v. 1570).

1.2.4. Pronombres

1.2.4.1. Refuerzos y contracciones

- a) En este período los demostrativos (pronombres y determinantes) siguen contando con formas dúplices, reforzadas en latín con el adverbio enfático ECCE y en latín vulgar con el demostrativo ya reforzado ECCUM [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: § 99₃ LAPESA: 1980⁸ §96₆; ALVAR-POTTIER, 1983: 107-108]: «aqueste» (vv. 442, 1783, 2705, 2898, 3280, 3333), «aquesta» (vv. 275, 406, 566, 1411, 1431, 1583, 2370, 2637, 3361), «aquesto» (vv. 1429, 1440, 1910, 1923, 2704, 3026), «aquestos» (v. 1602), «aquestas» (vv. 2790, 3474), «aqueso» (var. textual v. 886). No hemos localizado, en cambio, ningún ejemplo de *estotro*, *essotro*, *quillotro*, que conservaban pleno vigor en la época.
- b) También son bastante abundantes (sobre todo en el impreso) las contracciones con la preposición «de» [ARELLANO 1981: 18]: «deste» (vv. 2749), «desta» (vv. 629, 2056, 2225,), «dél» (vv. 125, 944, 1751, 2517), «della» (var. textual vv. 549, 2623, 2632), «dese» (var. textual vv. 591, 1129), «desos» (var. textual v. 1030). A título de presencia única y justificable probablemente por razones métricas, es la presencia de «entrambos» (v. 3443).

1.2.4.2. Los pronombres personales sujeto

El sistema morfarmático del verbo español permite que el uso de los pronombres sujeto no sea imprescindible para el sentido lógico de la oración en la mayoría de los casos. El verbo en forma personal contiene en sí el sujeto y el predicado, es decir, los dos constituyentes estructurales de la oración. Este carácter sintético de las formas verbales, contribuye a la libertad constructiva peculiar de nuestra lengua; sin embargo, el realce expresivo del diálogo, el énfasis, el contraste con otras personas gramaticales o la conveniencia de evitar ambigüedades por homomorfía, según las circunstancias, favorecen su presencia [ROSENGREN, 1974; PÉREZ TEIJÓN 1985: 69].

Los pronombres sujeto (*yo*, *tú*) aparecen en 129 ocasiones en *El primer Conde de Flandes*, con las siguientes proporciones:

<i>Yo</i>	<i>Tú</i>
94	35
72'86%	27'14%

Como se observará, la mayoría de las apariciones se deben no a posible ambigüedad sino a contexto enfático, recalcando la participación directa del que habla. Los valores que presenta el pronombre de primera persona son:

- a) Expresividad y énfasis: En la mayoría de los casos la presencia del pronombre está en función de una mayor expresividad y del tono enfático que se quiere dar a lo dicho o afirmado. La mayoría de las veces precede al verbo: «Yo lo soy» (vv. 240, 241, 244), «Yo le estoy en grado igual» (v. 243), «Murió el Emperador, yo soy su tío» (v. 273), «yo soy emperador con paz o guerra» (v. 276); en otras ocasiones, aparece pospuesto: «¿He de enamorarme yo / de tu prima?» (vv. 655-656), «permitió que naciese yo bastardo» (v. 939), «¡Que le muestre yo desdén!» (v. 1040), «porque tendré celos yo» (v. 1290). En otros ejemplos el valor enfático aparece reforzado con el identificador «mismo» o expresión similar: «yo misma he venido a ser» (v. 1527), «por mí mismo valgo yo» (v. 2460), «yo mismo [...] me dispongo» (v. 2707-2708), «yo en persona / iré» (vv. 2823-2824); o en oraciones exclamativas tras el adverbio «nunca»: «¡Oh, nunca yo te gozara!» (v. 1089), «¡Nunca yo a Francia viniera!» (v. 1099), «¡Nunca yo te amara tanto!» (v. 1103).
- b) Precediendo o siguiendo a un vocativo: «Yo, Rey, te suplico» (v. 3520), «Rodulfo, yo temo al Papa» (v. 3186).
- c) Como sujeto de infinitivo: «Ser yo solo emperador» (v. 372); «sin yo querer» (v. 834); «que a ser yo Josué» (v. 2147).
- d) Con verbo omitido ante diversos complementos verbales, preferentemente ante CPredicativo o Atributo, en oraciones enunciativas, exclamativas o interrogativas: «el derecho cuerno toma, / yo el siniestro» (vv. 35-36), «Yo, del griego» (v. 304), «Yo, transunto» (v. 305), «Yo, a Francia fuego» (v. 306).
- e) Como sujeto de una subordinada comparativa o modal sin verbo expreso: «que a un viejo como yo no le conviene» (v. 248), «el que esperaba la muerte, / no se alegra de la suerte / que yo viendo tu venida» (vv. 1048-1050), «No hay cabritillo pequeño / que bale más por su madre, / perro que más triste ladre / cuando ha perdido a su dueño, / como yo cuando no os veo» (vv. 2588-2592).

Similares valores presenta la segunda persona:

- a) Consiguiendo mayor expresividad y énfasis, al preceder o seguir al verbo, con o sin refuerzo: «¿Tú, que sujetas la Albania, / no te puedes sujetar?» (v. 349-350), «y me confiesas tú mismo» (v. 877), «tú me enseñas a ofenderte» (v. 1480), «anoche no estabas tú / tan ingrata y tan feroz» (v. 2078-2079).

- b) Como sujeto de una forma no personal, infinitivo o gerundio: «a escribirlo tú, crüel» (v. 2159), «mereciendo tú su monarquía» (v. 3120).
- c) Delante o detrás de vocativos o imperativos: «tú, Ludovico felice» (v. 75), «tú, poderoso Rey Carlos» (v. 76), «y tú, señor, las pasea» (v. 2326), «Matilde, tú eres su esposa» (v. 1951), «conquístalo tú también» (v. 2453).
- d) Con verbo omitido ante diversos complementos verbales, preferentemente ante Cpredicativo o Atributo, en oraciones enunciativas, exclamativas o interrogativas: «tú y tu hermana» (v. 954), «y tú el funesto ciprés» (v. 2437), «y tú, señora, la mano» (v. 3515).
- f) Después de verbo introductor gramaticalizado, con fuerte carácter expresivo: «mira tú si dará doce» (v. 1982).

1.2.4.3. Presencia y orden de los pronombres átonos

- a) Una de las diferencias entre el orden de palabras habitual en la época clásica y el de la sintaxis moderna consiste en la colocación del verbo y la de los pronombres átonos, dada la estrecha vinculación que existe entre ellos [LAPESA, 1980⁸: §97₉; CANO AGUILAR 1988a: 245]. Los escritores latinizantes, fundamentalmente en el XVI, solían situar el verbo al final de la frase, y así se aprecia sobradamente en esta comedia. Los pronombres átonos, por su parte, cumplían la regla de que en principio de frase -incluso, a veces, en principio de verso o después de pausa debían ir tras el verbo («Dadle sepulcro decente», v. 159; «Saca la espada y pónesela al pecho», acot. post. v. 1544; «¿Qué hacéis? Matadle, prendedle», v. 1803; «Dísela en su mano propia», v. 2253), pero en los demás casos se le anteponían («Hoy se cumple en el imperio», v. 111; «Te ha de alegrar la tierra en que naciste», v. 919). También empiezan a encontrarse ejemplos de proclisis, en especial tras oración subordinada o inciso: aunque hemos optado por la lectura del impreso, en el manuscrito hemos detectado un ejemplo -creemos que corrupto- en el que el pronombre personal introduce parlamento y verso («Te engañaron como a mí», var. textual v. 2883), lo cual puede significar que en el momento en el que se transcribió esta copia ya no eran tan fijos los usos a este respecto.

Por ello, cuando otra palabra con acento le precediera en la oración, el pronombre podía ir antepuesto al imperativo (palabra con acento no separada por ninguna pausa: «Tu mal nos di», v. 717; «Y en caridad nos decid», v. 2955; «Y de Roma le destierra», v. 3252; incluso, separada por pausa: «Y tú, señor, las pasea», v. 2326), al subjuntivo con valor exhortativo («Sin dar a Carlos cuenta nos partamos / de París esta noche», vv. 2550-2551), al infinitivo (pero, en *El primer Conde de Flandes* siempre está enclítico cuando el infinitivo introduce una subordinada o está sustantivado: «Que el serlo le cuesta caro», v. 118; «Para

poderla engastar», v. 383; «Para sí el tornarla a dar», v. 481; si forma parte de una perífrasis, el pronombre puede aparecer tanto enclítico como proclítico al infinitivo o al auxiliar: «Que pueda / conocerlo y penetrarlo», vv. 61-62; «Aunque mal servicio fuera / darte, si darla pudiera», vv. 482-483; incluso, podía aparecer enclítico a otro verbo al que está subordinado el infinitivo: «Quiérenlo así agradecer», v. 2421; «Procúrala, pues, robar», v. 2611) y al gerundio (aunque en esta comedia siempre aparece enclítico: «Pareciéndome tan bien», v. 1041; «Habiéndolo intentado», v. 1926; «Holgándose con sus primas», v. 726), y también podía apoyarse en el participio de los tiempos compuestos o colocarse enclítico al auxiliar («Hasme dado tu consejo», v. 888; «Burládome ha», var. textual v. 1429a), sobre todo cuando el verbo auxiliar estaba distante o suplido, o intercalarse entre los elementos de una perífrasis («Favor es que honrame pudo», v. 2593; «Si con hablar / lo habéis de dar», vv. 2598-2599; «Mañana se ha de casar», v. 2601; «Aunque loca, has de casarte», v. 2684), usos que a lo largo del XVII van desapareciendo en favor de la proclisis.

- b) La asimilación de la «r» implosiva del infinitivo seguida de la «l» de los pronombres personales átonos enclíticos de 3ª persona, dando lugar a la palatal «ll», fenómeno bastante frecuente en la primera mitad del XVI, queda en esta época casi sólo para los poetas [CANO AGUILAR, 1988a: 244]. Los ejemplos existentes aparecen citados en § 1.1.5.2.a) de este capítulo.
- c) La duplicación del nombre objeto, directo o indirecto, mediante un pronombre cuando aquél se antepone al verbo (por énfasis) sigue siendo habitual [CANO AGUILAR, 1988a: 245]: «porque dudas de cristiano / las ha de absolver el Papa», v. 363-364; «viva una fe entre los dos, / que yo os dejo a vos por vos / si a mí por mí me dejáis» (vv. 1281-1284); «Tu carta / díselas» (vv. 2252-2253); «Misericordia / te niegas a ti misma» (vv. 3083-3084). La redundancia es normal aunque el complemento sea otro pronombre: «Dios querrá que haya remedio, / que a todos nos enloquece» (vv. 1788-1789); «Todo otra vez lo recibo» (v. 2342). Incluso, si el complemento no se antepone, sobre todo si se trata de un objeto indirecto: «el muerto levanta las manos y cógeselas a los dos Reyes» (ac. post. v. 446a); «Decidle al Rey que le prenda» (v. 1822); «Pónele la espada al Rey a los pechos» (ac. post. v. 3145).

1.2.4.4. Leísmo y laísmo

- a) Durante la Edad Media el uso de los pronombres átonos de tercera persona había respondido a su valor etimológico: el CI de cualquier género se indicaba con *le* / *les*; el CD utilizaba *lo* para el singular masculino y para el neutro, *la* para el femenino, y de *los* y *las* para los plurales masculino y femenino respectivamente [CUERVO, 1895: 95-113 y 219-263; LAPESA, 1968: 523-551; MARCOS MARÍN, 1978 y 1979a: 68-76; LAPESA, 1980⁸: §97⁷; ECHENIQUE, 1981: 131-140; ALVAR-POTTIER, 1983: 127-130; ABAD, 1985: 11-20;

ALARCOS, 1994: 202-204]. Este sistema, válido para la distinción de los casos, no lo era tanto para la de géneros, indiferenciados en el CI y con un *lo* válido para masculino y neutro.

Ya en la primera mitad del siglo XVI se observa el uso de *le* para el CD masculino, sobre todo referente a personas; incluso, no faltan quienes emplean *le* para el CD de persona y *lo* para el de cosa, obligando a introducir en el régimen sintáctico la preposición *a* ante el CD nominal de persona; a su vez, el femenino, término marcado en la oposición de géneros, se resistió a la penetración del leísmo, concediéndole margen muy escaso. En plural, el leísmo no tuvo éxito, porque en este número no existía la necesidad diferenciadora frente al neutro.

Por otra parte, aunque de manera menos impetuosa, empezaron a emplearse las formas *la / las* con valor de CI.

Andalucía y Aragón se mantuvieron fieles al criterio etimológico basado en la distinción de casos; no obstante, la influencia de la corte (y, con ella, del norte y centro peninsulares, zonas donde germina la innovación) puede explicar la situación que al respecto ofrecen las dos copias de *El primer Conde de Flandes*, acrecentada, de forma caótica sin duda, por la transmisión que de ambos textos se ha producido. Efectivamente, son numerosos los casos en los que cada una de las copias presenta una forma del pronombre, lo que viene a indicar el estado de confusión en el que se encontraban los hablantes, incluso cultos, en este aspecto y en concreto la tiranía que al respecto ejercían los copistas, en general, y, en particular, los cajistas; algunos ejemplos de este hecho los comprobamos en la comedia (el primer ejemplo de cada pareja corresponde a la copia manuscrita): «nuestro padre le tuvo» / «nuestro padre lo tuvo» (v. 266); «para mí lo aplico» / «para mí le aplico» (v. 247); «dadle celos» / «dadla celos» (v. 1232); «¿lo habéis tomado?» / «¿le habéis tomado?» (v. 1353); «César lo ganó por arma» / «César le ganó por arma» (v. 2452); «conquistalo tú también» / «conquistale tú también» (v. 2453); «rabio de haberle escuchado» / «rabio de haberlo escuchado» (v. 2514); «por la salud que le ha dado» / «por la salud que la ha dado» (v. 2801), etc. Ahora bien, sin negar que sea Mira de Amescua el responsable de alguna de estas confusiones, a pesar de que en su Granada natal no se conocían ni el leísmo ni el laísmo, sólo hemos detectado un ejemplo que pueda atribuírsele completamente, esto es, que aparece en posición de rima («¿Qué hacéis? Matadle, prendedle», vv. 1803, en romance con rima e.e; una secuencia muy similar encontramos en el v. 3420, «Prendedle, muera, matadle», pero ahora corresponde a un verso impar de otro romance con rima a.o), de manera que es difícil establecer el grado de responsabilidad que al dramaturgo le corresponde [MONDÉJAR, 1996: 96]: de hecho, todas las apariciones de pronombres enclíticos que se encuentran en rima responden a los usos etimológicos (vv. 62, 1472, 1485, 1488, 1799, 2629, 2631, 2936, 2980, 3011, 3342, 3495); incluso, un ejemplo de leísmo de persona que aparece en la copia

manuscrita -no en la impresa- («En Ludovico renuncio / mi imperio, que estoy cansado / de reinar, y con Matilde / puedes, señor, desposarle», var. textual vv. 3508-3511) se encuentra en un romance de rima a.o.

El primer Conde de Flandes ofrece un total de 272 ejemplos de pronombres átonos de tercera persona.

En lo que a nosotros nos interesa ofrece el siguiente panorama:

- 1) Leísmo aceptable: proporción de le / lo en el CD masculino de persona, en singular:

	le	lo
Nº casos	35	16
%	68'6	31'4

Como sería inacabable citar todos los casos, mencionaremos los versos en los que aparece este leísmo: 158, 236, 431, 516, 543, 1079, 1092, 1095, 1112, 1357, 1358, 1741, 1803, 1822, etc.

Para el CD femenino de persona, en singular, hemos despojado 48 ejemplos del pronombre *la*. En plural aparece la forma pronominal *los* para el masculino (7 casos para persona y 6 para no persona) y *las* para el femenino (8 ejemplos para no persona), nunca *les*.

- 2) Leísmo de cosa: proporción de le / lo en el CD masculino de cosa, en singular:

	le	lo
Nº casos	5	13
%	27'78	72'22

Ejemplos de este leísmo inaceptable son: «El imperio francés pasó adelante. / Nuestro padre le tuvo, y de esta suerte / Lotario le heredó» (vv. 265-267); «Y como siempre el amor / no puede estar escondido, / porque no cabe en el alma / aunque nos le pintan niño» (vv. 760-763); «Dos retratos te han hurtado: / uno el flamenco ha llevado / y éste el otro te llevó; / el flamenco le estimó, / pero aqueste le ha borrado» (vv. 2894-2898).

El CD femenino de cosa, en singular, *la*, aparece 25 veces, y el neutro *lo*, en 33 ocasiones. En plural sólo aparecen *los* (6 casos) y *las* (8 apariciones).

- 3) Laísmo: proporción de *le* / *la* en el CI femenino, en singular:

	<i>le</i>	<i>la</i>
Nº casos	14	7
%	66'66	33'34

Algunos ejemplos serían: «Lástima *la* tengo» (vv. 1625, 1897); «De parte de ella te aviso / por señas de que un papel / *la* dabas, / y no lo quiso» (vv. 2632-2634); «Córtela el cuello un cordel» (v. 3325); «De aquí *la* podéis llevar / que nada *la* he de decir» (vv. 3336-3337).

En plural sólo hemos encontrado *les* para masculino y femenino.

- 4) Loísmo: inexistente en la comedia.

Lo anterior confirma, pues, las conclusiones existentes sobre esta cuestión ³¹.

- b) Otro tipo de leísmo apareció cuando el sintagma con forma de objeto se convierte en pronombre [CANO AGUILAR, 1988a: 246]: «Salió decretado, en fin, / que den a Carlos las seis / insignias del santo imperio / y que el mundo se le dé» (vv. 2426-2429); «Huye, Duque, no *la* veas, / porque este mal se le quite» (v. 2925-2926). Es posible que se pretendiera evitar la homonimia con las secuencias *se lo dijo* (*lo dijo a otro*), por lo que es muy rara la presencia del pronombre de CD masculino.

1.2.4.5. Fórmulas de tratamiento

- a) Resulta obvio decir que el teatro se basa en el diálogo, por lo que las formas de tratamiento están constantemente presentes en la comedia. Su empleo viene determinado por dos factores fundamentales: la jerarquía estamental de los personajes y la familiaridad existente entre ellos. Ahora bien, en la literatura de la época su uso resulta, por lo general, poco sistemático, como consecuencia de la desvalorización que había ido adquiriendo *vos*, antigua fórmula respetuosa para dirigirse a una sola persona -incluso en el seno familiar-, en favor de nuevas expresiones de cortesía, como *vuestra merced* [LAPESA, 1980⁸: §96⁶; LY, 1981]. Aunque en la vida cotidiana de este período el uso del *vos* constituía prácticamente un insulto, en la convención teatral se suele mantener como forma

de cortesía nobiliaria y de respeto, junto a *tú* convertido en tratamiento de familiaridad y confianza en la intimidad, a gentes de corta edad o de inferior condición social.

Ya desde principios del XVI *vos* se empleaba para el tratamiento entre iguales, aunque no sólo entre las clases elevadas, sino por casi todos los estratos sociales, por lo que fue dejando de significar respeto y llegó a ser considerado propio del trato a inferiores: su restauración, a mediados del XVII, con el valor originario pudo deberse precisamente a la importancia adquirida por la comedia histórica [ALVAR-POTTIER, 1983: §§100-101; CANO AGUILAR, 1988a: 244].

A su vez, la contienda entre *nos*, *vos* / *nosotros*, *vosotros* en referencia a varios individuos se resolvió a favor de las formas compuestas, que no eran equívocas, ya que nunca designaban a un solo individuo, mientras que *nos* y *vos* lo hacían en usos reverenciales o cortesos. Sin embargo la eliminación de *nos* y *vos* fue paulatina [GILI GAYA, 1946: 108-117; SPITZER: 1947: 170-175]. De hecho, sólo encontramos en *El primer Conde de Flandes* una de las formas compuestas, en un pasaje en el que un capitán, Arnaldo, se dirige a los Reyes Carlos y Ludovico con un *vosotros* que evita la posible confusión que surgiría si utilizase el *vos*: «escuchadme si el dolor / no puede en vosotros tanto» (vv. 83-84); y sólo en dos ocasiones podemos considerar que se emplea la forma *nos* con valor de *nosotros*, aunque tampoco debemos descartar que la forma pronominal enfatice el mensaje: «sin dar a Carlos cuenta nos partamos / de París esta noche» (vv. 2550-2551); «mañana / a Alemania nos vamos» (vv. 2725-2726).

La familiaridad que fue alcanzando *vos* motivó que el voseo degenerara y nuevas fórmulas de tratamiento abstracto, nacidas en el XV, del tipo *vuestra Alteza*, *vuestra Majestad*, *señor*, etc., fueron regulando su uso en esta época [CANO AGUILAR, 1988 a: 244]. La más extendida como tratamiento cortés y respetuoso fue *vuestra merced* (de la que no hay ninguna muestra en nuestra comedia) que evolucionó hasta *usted*, y quedó a fines del XVII como la forma de respeto en español [LAPESA, 1970a: 141-167].

- b) La situación que se dibuja en *El primer Conde de Flandes* es bastante singular en función de lo dicho anteriormente, ya que, en parte por los lazos de familiaridad y parentesco existentes entre la mayor parte de los personajes, en parte por el trato de confianza e intimidad que se da entre iguales o inferiores, la fórmula general de tratamiento es el 'tuteo', salvo en determinados pasajes a los que después aludiremos. Dado que el uso de *tú* / *vos* es similar en las dos copias, debemos pensar que fue redactada de esta manera, por lo que, en ocasiones, parece que se uniforman tratamientos que podrían haber exigido otras formas de interlocución ³² en atención a los diferentes rangos sociales de los intervinientes en el diálogo.

- 1) **Tú:** Es, como decimos, la fórmula de interlocución casi general en toda la comedia, sólo alterada por situaciones más o menos protocolarias o particularmente críticas que deterioran la norma de cortesía establecida. Así, frente al uso de *vos*, que sería lo habitual en el trato entre señores por cortesía o respeto, encontramos de forma sistemática el empleo de *tú* acompañado lógicamente por un verbo en segunda persona del singular.
- *Tratamiento entre Reyes:* Resulta normal que en una situación prebélica se rompa cualquier protocolo y que los Reyes Carlos y Ludovico se tuteen al enfrentar sus respectivos derechos al imperio (v. 294) y cuando se amenazan tras los intentos de calmarlos por parte de sus hijas (vv. 371-446), pero también lo hacen, ya reconciliados y de acuerdo, ahora por familiaridad, tras regresar a París (vv. 910, 919).
 - *Tratamiento entre Reyes y Príncipes e Infantas:* Independientemente de la situación más o menos tensa, más o menos protocolaria, la familiaridad y la confianza impone el tuteo: la Infanta Matilde tutea a su padre, el Rey Ludovico, al intentar evitar la guerra contra Francia (vv. 349-368); los Reyes a los Príncipes Ludovico y Rodolfo, cuando los envían a Roma a conseguir el nombramiento del Papa (vv. 924-946); Carlos a su hija Margarita cuando le comunica que ha concertado su matrimonio (vv. 2170-2213); el Príncipe Ludovico a su padre, el Rey Carlos, cuando le refiere que ha sido nombrado emperador (vv. 2230-2343); el Príncipe Rodolfo a su padre, tras regresar a comunicarle que no ha tenido éxito en su gestión (vv. 2362-2561) y cuando lo anima a luchar contra Carlos y el Papa (vv. 3114-3295); Carlos y Alfreda se tutean cuando ésta reconoce haber recuperado el juicio (2756-2803) y perderlo de nuevo (vv. 2854-2928); los conciertos matrimoniales finales (vv. 3476-3535).
 - *Tratamiento entre Príncipes y/o Infantas:* Lleno de ira, el Príncipe Ludovico tutea a su hermana Margarita, cuando la apresa, tras fugarse, vestida de paje, con Balduino (vv. 3033-3068).
 - *Tratamiento entre Reyes y nobles:* No sólo son los Reyes los que tutean a sus inferiores, sino también los nobles los que con total confianza tutean a los Reyes: el capital Arnaldo, aunque pertenece al ejército rival, tutea a los Reyes Carlos y Ludovico -vv. 71-170-; Balduino tutea al Emperador muerto -vv. 452-501-; Lamberto tutea al Rey Carlos cuando pone en práctica su plan para casarse con Matilde -vv. 1384-1400-, al conseguir que Carlos interceda ante su hermano, el Rey Ludovico -vv. 1569-1600-, y lo convence de que lo que afirma Alfreda es fruto de su locura -vv.

2673-713-.

- *Tratamiento entre Príncipes e Infantas y nobles*: La familiaridad que da el trato amoroso explica que Lamberto y Alfreda se tuteen al despedirse tras una noche de amor (vv. 545-671); cuando consigue que lo acompañe al jardín de palacio para simular que lo asesinan (vv. 1445-1552); al aparecer tras el engaño (vv. 1888-2057), al mentirle fingiéndose casado con Matilde (vv. 2721-2755). También es normal que el desconocimiento existente entre las parejas explique el tuteo en los galanteos que se cruzan Margarita y Balduino, Lamberto y Matilde, Matilde y Balduino (vv. 995-1134, 2070-2112); pero incluso, en una situación más protocolaria, como son las cartas, Margarita tutea a Balduino (vv. 1148-1150, 2143-2158).
- *Tratamiento entre nobles*: Tuteándolo, Lamberto recrimina a Balduino su regreso para comunicar al Rey Carlos el ataque alemán, creyendo toda la corte que ha raptado a Margarita (v. 3428-3430).

Entre clases altas y bajas, siempre que exista confianza, también se tutean; no se producen cambios que alteren esta norma general ni que impliquen intencionalidad irónica, enojo, distanciamiento o ruptura del equilibrio emocional.

- *Tratamiento entre Reyes y criados*: Carlos tutea a Enrico, criado de Lamberto, cuando entra en escena pidiendo que lo ayuden para que Alfreda no lo mate (vv. 1639, 1842, 1850-1852); cuando comunica al Rey que el ejército alemán se prepara para la guerra (v. 2836); también Ricardo, criado de Lamberto, tutea al Rey Carlos cuando confiesa que la locura de Alfreda es consecuencia de un ardid de Lamberto (v. 3358).
- *Tratamiento entre nobles y criados*: Ricardo y Enrico tutean a Lamberto cuando éste baja de las habitaciones de Alfreda y planean la manera de conseguir a Matilde (vv. 695-907) y después de poner en práctica el supuesto asesinato de su señor (vv. 1553-1568).
- *Tratamiento entre criados*: No se da.

- 2) **Vos**: El empleo de vos referido a una sola persona es señal de tratamiento respetuoso para dirigirse a un superior, a un desconocido -sea dama a la

que se corteja, religioso o figura religiosa (Balduino a la dama desconocida con la que se cita por las noches; Balduino al clérigo; Balduino a Cristo), a una dama conocida de estamento social superior a la que se requiebra (Lamberto a la Infanta Matilde)- o es muestra de agresividad y enojo. La forma del pronombre está presente la mayor parte de las veces; otras, se deduce por el uso de la segunda persona del plural del verbo, por los pronombres objeto o por los posesivos.

Su uso admite diversos valores, algunos de los cuales ejemplificaremos con algún breve fragmento que lo justifique; en los pasajes más largos remitiremos a los versos en cuestión:

- *De respeto conforme al uso antiguo*: La primera vez que Lamberto se dirige al Rey Ludovico lo trata de vos (v. 960); casi todo el pasaje en el que Balduino se encuentra con un clérigo y se ofrece a llevarlo en su caballo porque porta la Eucaristía presenta voseo (vv. 2952-3018), aunque, probablemente influido por el tono general del tratamiento en la comedia, en su parte central aparece el tuteo (vv. 2969-2986).
- *De respeto en galanteo amoroso*: La primera entrevista nocturna entre Balduino y una dama cuya identidad ignora se desarrolla utilizando el voseo (vv. 1189- 1354); en la segunda, el voseo inicial (vv. 2576-2606) da paso rápidamente al tuteo (vv. 2607-2636), explicable porque si al principio de la escena Balduino cree estar hablando con la dama que lo ha citado, después ésta se presenta como criada de Margarita, de manera que el tratamiento de respeto es innecesario. Algo similar observamos cuando el Duque Lamberto corteja a Matilde, recién regresada de la guerra:

LAMBERTO.

Dadme vuestros pies, señora.
Sol de alemanes y godos
que tras la noche salís
por los montes de París,
salid, salid para todos.
Dadme luz, bella Matilde,
[...]

LAMBERTO.

A quien ha estado tan corto,
lisonjero no llaméis. (vv. 974-988)

Es sintomático que Lamberto comience a cortejar a Matilde, en presencia de Alfreda, con *vos*, y, cuando ésta sale de escena, pasa a utilizar el *tú*:

LAMBERTO.

Señora, ¿estás divertida?

MATILDE.

¿Qué dices, Duque?

LAMBERTO.

La vida

me estás quitando, señora. (vv. 1060-1062)

- *De solicitud de ayuda entre parientes en señal de afecto y confianza*: Alfreda solicita a su prima Matilde que interceda ante el Rey Carlos:

ALFREDA.

Prima hermana, cuyos ojos
de este mal se compadecen,
decidle al Rey que le prenda,
porque yo estaba presente
cuando éste y otro le dieron
las dos heridas crüeles. (vv. 1820-1825)

- *De obediencia de carácter reverencial*: El pasaje en el que Cristo se aparece a Balduino se desarrolla con tuteo en las intervenciones de Cristo y de voseo en las de Balduino (vv. 3084-3113).
- *En expresiones de enojo o displicencia agresiva*:

ALFREDA. [Ap. a LAMBERTO]

(Ya basta, si es cumplimiento;
si es amor, mire qué hace.) (vv. 983-984)
[...]

ALFREDA. [Ap. a LAMBERTO]

(Basta, Duque. ¿No sabéis
que tarde y mal me reporto?) (vv. 989-990)

- 3) **Sustitutos de 'yo':** Dado que del uso y valores del pronombre 'yo' sujeto nos ocupamos en § 1.2.4.2., aquí queremos referirnos a uno de los usos más significativos que presenta su variante *nos*, el valor sociativo. Valiéndose de la forma plural, el personaje de Balduino, sólo en escena, presenta a sus oyentes como partícipes de lo que dice:

BALDUINO.

¡Noche ciega, engendradora
del sueño y sus ilusiones,
de amantes (pobres ladrones)
madre, capa encubridora,
pues nos descubres ahora
cuarenta imágenes bellas,
mil y veinte y dos estrellas
de que el cielo es adornado,
sácame de este cuidado
antes que se escondan ellas! (vv. 1179-1188)

Otras veces, el plural sociativo toma un valor próximo a la designación de persona indefinida: Lamberto explica a sus criados cómo actúa la mujer en el terreno amoroso:

Si nos canta, es la sirena;
si nos mira, es basilisco;
si nos halaga, escorpión;
si nos llora, es cocodrilo;
si se queja, es la hiena;
si llama, es lobo marino;
si nos habla y nos pregunta,
[es la esfinge de Edipo:]
todo en orden a engañarnos. (vv. 816-824)

- 4) **Sustitutos de 'tú' y 'vos': los vocativos:** Constituyen un procedimiento habitual de trato respetuoso que pone de relieve la relación social y/o afectiva existente entre los personajes. Por medio de los vocativos, el emisor no se dirige directamente al interlocutor, sino que pone como intermediaria una cualidad o atributo, por lo que el verbo aparece siempre en tercera persona. Podemos distinguir dos grandes grupos:
- *Tratamiento con sustantivos abstractos:* En la comedia se utilizan tres en los que se designa al interlocutor mediante un sustantivo reverencial o afectuoso que indica su categoría social: «señor»,

«majestad», «alteza».

- *Señor, señora*: Su proliferación (más de sesenta veces) puede explicar el empleo de *tú* como fórmula de cortesía en la obra. Se asigna a todos los personajes masculinos excepto a los criados, en cualquier circunstancia, y a los femeninos, dentro de la lógica de respeto y sumisión del galanteo cortesano. El vocativo «señor» / «señora» suele aparecer sólo («Pues no deja sucesor, / antes que le despojemos / de las insignias, señor, / ¿por qué todos no sabemos / quién es el emperador?», vv. 235-239; «¡Adiós, señora, que es tarde!», v. 610), precedido de posesivo («¿Es verdad, mi señor?», v. 2547; «La Infanta, mi señora, sin jüicio / me llama esposo, y dice algunas cosas / no tan honestas como fue su vida», vv. 1649-1651) o de un adjetivo ponderativo («Advierte, gran señor, el juramento / que en la cruz, en el pecho y en las manos / de Ludovico hiciste», vv. 3122-3124; «Ya que te quitan la inmortal diadema, / poderoso señor, las armas toma», vv. 3114-3115);
- *Majestad*: Este título se aplica a Reyes y Emperadores: la Infanta Alfreda y el Duque Lamberto así se dirigen a Carlos y Ludovico cuando regresan de la guerra («vuestras Majestades», v. 947; «vuestra Majestad», v. 956); así tratan al Rey Carlos el Duque Lamberto («su Majestad», v. 1369) y el Príncipe Ludovico («tu real Majestad», v. 2214; «tu Majestad», v. 3330).
- *Alteza*: El título de «su Alteza» correspondía, en el siglo XVII, a príncipes herederos y a infantes, por lo cual su utilización en la comedia es, en su primera aparición, apropiada, ya que se aplica a las Infantas Alfreda, Margarita y Matilde:

LAMBERTO.

(Ap.) (A saber, Rey, lo que pasa
no me llamas fiel.)

[A las INFANTAS.] Sus Altezas, en buen hora,
a París hayan llegado.

[MATILDE].

Seas, Duque, bien estado. (vv. 969-972)

En la segunda, en cambio, se aplica al Rey Ludovico, ya que

no creemos que el Duque Lamberto, al intentar conseguir que el Rey Carlos interceda ante su hermano para concertar su matrimonio con la Infanta Matilde, se refiera a ésta:

REY CARLOS.

Es, Lamberto, muy justo lo que pides,
y aun el Rey Ludovico está inclinado
a lo mismo, y así muy fácilmente
se puede efectuar.

LAMBERTO.

Beso tus manos.
El Rey viene hacia acá con las Infantas.
Por esta calle de álamos que mira
al estanque me voy por que lo trates
con su Alteza sin mí. (1592-1599)

▪ **Otras designaciones del interlocutor:**

- *Por el cargo:* En numerosas ocasiones se utiliza la referencia al cargo estamental del personaje: «Reyes de Alemania y Francia» (v. 155), «Rey» (vv. 369, 393, 405, 969, 1513), «Rey poderoso» (v. 1800), «Reyes famosos» (v. 1792), «Rey de agraz» (v. 3393); «Duque» (vv. 1517, 1521...); «(nuevo) Almirante de Francia» (vv. 996, 2649); «Príncipe difunto» (v. 434).
- *Por la relación de parentesco o afectiva:* «padre» (vv. 341, 343, 369, 393); «esposo» (vv. 631, 1517), «prenda mía» (v. 952).
- *Por respeto a la edad o a la divinidad:* «viejo honrado» (v. 3393), «viejo santo» (v. 3403), «Supremo Dios» (v. 231).
- *Por el nombre:* «Lamberto» (v. 620), «mi Enrico» (v. 710).

- 5) **Adverbios de lugar en vez de pronombre.** Los adverbios *aquí* y *acá*, que habitualmente indican el lugar donde se encuentra el hablante, designan a veces un grupo de personas que lo incluye, haciéndose entonces equivalentes a *nosotros*: «El Rey viene hacia acá con las Infantas» (v. 1596); «Solos estamos aquí» (v. 2780).

1.2.4.6. Relativos e interrogativos

Dentro de este paradigma mencionaremos algunas cuestiones destacables.

- a) Prescindiendo de la forma *que*, el pronombre relativo más frecuente en *El primer Conde de Flandes* es *quien* (más de 40 apariciones), etimológicamente invariable por proceder del singular QUĒM, que a mediados del XVI empezó a formar por analogía el plural *quienes* (del cual no hay ejemplos en nuestro texto). En la mitad de los casos aparece con antecedente expreso, tanto de persona en singular («Ludovico, mi padre, a quien el Pío / llamaron con razón, pues serlo supo», v. 270), como de cosa («El alto cielo permita / que sepa si es mi cuidado, / quien la libertad le quita», vv. 1244-1246; «ciñe con ellos agora / este muro a quien el tiempo / dismantela, humilla y postra», vv. 2335-2337; «mira si es bien que enoje / ver en el mundo Alemania, / a quien llamamos Germania», vv. 3192-3194), de forma que aún no está perfectamente regulado su uso [ALVAR-POTTIER, 1983: §105], como confirman los ejemplos en los que *que* cubre el espacio semántico de *quien*: «Ludovico, Emperador / que confirmó Nicolao» (vv. 115-116); «Huyeron, mas ya los sigue / aquel flamenco soldado / que en los ejércitos nuestros / llaman Trueno y Fuerte rayo» (vv. 147-150); «que si tenéis de olvidar / la [dama] que amáis ahora, / que me queráis después amar» (vv. 1296-1298). Cuando carece de antecedente, adquiriendo entonces un valor indefinido, la proposición adjetiva sustantivada desempeña diversas funciones: fundamentalmente la de sujeto («que quien no toma consejo / [pronto] llega al desengaño», v. 132-133) ya que la idea que expresa constituye un movimiento mental que va de lo particular a lo general, proyectando su contenido a la colectividad [ALVAR-POTTIER, 1983: §102], pero también las de CD («a quien ha estado tan corto, / lisonjero no llaméis», vv. 987-988) y complemento de un sustantivo («y notar / si alguna lleva listón / que en aquesta confusión / luz de quien es me ha de dar», vv. 1409-1412).

Con valor interrogativo, procediendo entonces de lo universal a lo particular, *quien* introduce tanto proposiciones interrogativas directas (vv. 240, 241, 517, 521, 525, 526, ...) como indirectas (con verbos de lengua: «Sí haré / como no me preguntéis / quién soy», vv. 1346-1348; con verbos de entendimiento: «Mejor me hubiera estado descubrirme: / supiera Balduino quién traía», vv. 3029-3030; y con verbos de sentido: «Vuelvo confuso a ver quién me seguía», v. 3072).

Cuando presenta valor exclamativo, la singularidad está casi alcanzada y la máxima individualización implica al hablante: «¡Ah, sobrino malogrado, / árbol que en la primavera / la injusta muerte ha cortado, quién de estos copos te diera / que la vejez ha nevado!», vv. 220-224).

- c) Por lo que respecta a *cuyo*, al margen de usos plenamente modernos (vv. 121,

1820, 2222, 2237), a veces, continuando una tendencia antigua, cubre el espacio semántico de *quien* [ALVAR-POTTIER, 1983: §106], apareciendo con cierta regularidad como atributo de la proposición que introduce («Dios lo dará a cuyo es», v. 414), sobre todo si tiene carácter interrogativo («Yo soy, y saber deseo / en cuyo servicio empleo / mis fuerzas», vv. 1194-1196; «Por gravedad. - ¿Cúya?», v. 1316; «A un casamiento puedes hacerlas. - ¿Cúyo?», v. 1663). También empieza a ser sustituido por otra construcción formada por pronombre relativo + posesivo: «Alfreda, la Infanta, es una / que sus negros ojos hizo / vidrieras de su alma, / por donde el amor se ha visto» (vv. 780-784).

- d) Por último, el pronombre *cual* nunca aparece con valor de relativo ni acompañado de artículo o preposición [ALVAR-POTTIER, 1983: §107.1], sino con valor de indefinido en oraciones distributivas [RAE, 1973: §3.18.4a; ALCINA-BLECUA, 1980²: 696]: «Estábades divididos: / unos cogiendo claveles, / otros con redes y cañas / pescando los mudos peces; / cual andaba el laberinto / y la traza que hacer suelen / de cenizosos ajeros / y de tomillos silvestres; / cual las fuentes apremiaba / para que el agua saliese, / haciendo ramos de vidrio / y de cristal martinetes; / cual entre mirros y flores / escuchaba atentamente / de los pardos ruiseñores / los mal formados motetes» (vv. 1704-1719), «Y así, dividida en coros, / cual emperador te nombra, / cual elige al de Alemania, / cual da su voto al de Escocia», (vv. 2266-2269); o con función adverbial de modo [RAE, 1983: §3.21.6.A2a,b; ALCINA-BLECUA, 1980²: 696]: «poderoso cual cometa» (v. 289), «que Apolo, cual yo, merece» (v. 1356), «cual segundo Nerón, otra vez quema» (v. 3118).

1.2.5. Morfosintaxis verbal

1.2.5.1. Abundancia relativa y función de las formas verbales

Un recuento elemental de las formas verbales de los cien primeros versos de cada jornada y los cien últimos de la comedia, eleva su número a 425, lo cual significa evidentemente una cantidad bastante considerable.

- a) Las más abundantes lógicamente son las formas personales con un 76'70%, y entre éstas las de indicativo (60'23%), mientras que las de subjuntivo e imperativo se elevan, respectivamente, al 10'58% y al 5'88%, si bien un elevado número de las formas de subjuntivo realmente cumplen funciones de ruego o exhortación, con lo que la proporción de las formas apelativas es algo superior. Esta abundancia de formas de mandato, ruego o exhortación viene exigida por la dinámica de la situación dramática, así como por los enredos y conflictos que se desarrollan en escena.
- b) Respecto a los tiempos, el más abundante, aunque dependa del tipo de pasaje

en el que nos encontremos, es el presente de indicativo con un 49'41%, ajustándose a la esencia misma de la representación dramática. Los tiempos del pasado (pretérito imperfecto, pretérito perfecto simple y compuesto, los tres de indicativo) son más escasos, alcanzando el 8'9% del total; no obstante, en aquellas secuencias que suponen la recapituación de sucesos ocurridos fuera de escena, su abundancia es mucho mayor que en el resto. La presencia de los futuros (1'90%) es prácticamente imperceptible.

- c) Dentro de las formas no personales (23'30% del total), las más abundantes son los infinitivos (incluyendo tanto los que forman parte de perífrasis verbales, como los que funcionan como sustantivos o introducen proposiciones subordinadas) que alcanzan el 12'90%, frente a los gerundios (1'90%) y los participios (8'90%).

1.2.5.2. Inseguridades en la conjugación verbal

- a) Aunque a principios del XVII la lengua ya había establecido las formas verbales que prevalecerían en todos los casos, aún siguen apareciendo algunas variantes de procesos antiguos ³³. Estas alteraciones tienen lugar principalmente en la raíz verbal, pero también en algunas desinencias [LAPESA, 1980⁸: §96₁; ANDRES-SUÁREZ, 1994]. Las vacilaciones que a este respecto hemos documentado en nuestra comedia, atribuibles -pensamos- más a los copistas que a Mira, son del tipo «recebille» (v. 158) / «recibió» (v. 119), «veniste» (v. 401) / «vinieron» (v. 3074), «murmurar» (v. 526) / «mormura» (1448), «tiñiendo» (v. 1530), «consentieras» (var. textual v. 2893).
- b) Un cambio muy limitado es el que añade un elemento y (adverbio locativo del español antiguo) a la forma impersonal «hay» (v. 91) y, de ahí, a la primera persona de los presentes «soy» (vv. 240, 241), «estoy» (vv. 242), «doy» (v. 500, 508, 945). También se dudaba entre «vo» (v. 2825) / «voy» (vv. 608, 614, 894, 945, 1598 ...) [CANO AGUILAR, 1988a: 248; SCHMIDELY, 1988-I: 611-619].
- c) Subsistieron hasta mediados del XVII arcaísmos como el esdrújulo «estábades» (v. 1704) [CUERVO, 1893: 71-86; MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: §107₁; MALKIEL, 1949: 159-165; LAPESA, 1970b: 519-531; 1980⁸: §96₂; ALVAR-POTTIER, 1983: §132; CANO AGUILAR, 1988a: 248] en pugna con sus reducciones, documentadas desde principios del siglo XVI y que al fin triunfaron ³⁴, o como el perfecto fuerte «trujo» (var. textual v. 2418) ³⁵.
- d) La segunda persona del plural del pretérito perfecto presentaba una desinencia en -stes, que respondía a la latina -STIS, y que perduró hasta muy avanzado el siglo XVII [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: §107₃; LAPESA, 1980⁸: §96₂; ALVAR-POTTIER, 1983: §134₂]. En nuestra comedia, en un pasaje que se desarrolla con tuteo, problememente por confusión entre vos / tú, el copista escribe «fuistes» (var.

textual v. 2482).

- e) Por último, el verbo «haber» conservaba la duplicidad de formas «hemos» y «habemos» (del primero no hay ejemplos en la comedia; del segundo: «el juramento que le habemos hecho», v. 450) [ALVAR-POTTIER, 1983: §150.1.3; BUSTOS GISBERT-MORENO BERNAL, 1992: 314-319]. Y el subjuntivo del verbo «ir» podía ser «vayamos» o «vamos» («Ya bajan las damas. ¡Vamos!», v. 1401) [LAPESA, 1980⁸: §96₃].

1.2.5.3. Indicativo

- a) Al margen de las vacilaciones reseñadas en el apartado anterior, la mayoría de las cuales corresponden a tiempos de indicativo, lo más significativo es que en el período en el que se escribe *El primer Conde de Flandes* desaparecen definitivamente a favor de las actuales las formas escindidas de los futuros, si bien hemos documentado todavía su empleo en el impreso: «mas si acaso / el tema deja ya con mejoría, casarme he con Matilde» (vv. 2709-2711 y var. textual v. 2711).

1.2.5.4. Subjuntivo

- a) En el subjuntivo también encontramos algunas formas verbales alejadas de los usos actuales. Quizás los casos más significativos sean la forma etimológica *vais*, derivada de VADATIS: «Así, señor, iréis bien. / Y en este verde distrito / fruto las palmas os den, / aunque ya no vais a Egipto / ni entráis en Jerusalén» (vv. 3014-3018); el subjuntivo con carácter exhortativo «vamos» («Ya bajan las damas. ¡Vamos!», v. 1401), que pasa más desapercibido, pues presenta un valor que se mantiene en la actualidad [ALVAR-POTTIER, 1983: §148.2]; y los *chiclés* de invocación a Dios «plegue» («¡Plegue a Dios que no te logres», v. 2745) y «pluguiera» («¡Pluguiera al cielo te faltara siempre / el uso exterior de los sentidos», vv. 3048-3049) [ALVAR-POTTIER, 1983: § 235.1].
- b) En este período quedan, asimismo, fijados la estructura y usos del subjuntivo español [CANO AGUILAR, 1988a: 248]. Al margen de otros usos, a los que después aludiremos, pasa a utilizarse en oraciones independientes de duda o posibilidad, con adverbios como «quizá», «acaso»; sin embargo, en *El primer Conde de Flandes*, se utilizan casi siempre el presente o el futuro de indicativo («Acaso será motín / del ejército imperial», vv.9-10; «Están, / en medio de estos extremos, / dos espejos que tenemos / y acaso se quebrarán», vv. 373-376; «¿Tienes acaso en tus infames venas / sangre de reyes?», v. 3038-3039); en otras ocasiones se utiliza con subjuntivo, pero se trata de condicionales irreales («Y si acaso los negares, / no me niegues esta vez / atención», vv. 2362-2464),

porque en las reales aparece con indicativo («mas si acaso / el tema deja ya con mejoría, / casaré con Matilde», vv. 2709-2711; «Si acaso en el camino / no podéis alcanzarlos, yo en persona / iré luego al estado deste infame», vv. 2823-2824).

- c) El imperfecto de subjuntivo en *-ra* había perdido casi por completo su valor originario de pluscuamperfecto de indicativo [LAPESA, 1980⁸: §97⁵; CANO AGUILAR, 1988a: 248-249; CRUZ MARTÍNEZ, 513-525; CABEZA, 1992: 323-331], que ya no aparece en *El primer Conde de Flandes*, y paulatinamente se fija definitivamente como subjuntivo.

En principio, sigue alternando un valor de 'anterioridad' del pluscuamperfecto latino - equivaliendo al pluscuamperfecto de subjuntivo actual, que sólo aparece dos veces en la comedia: vv. 556 y 3029- («Carlos famoso, yo dudo / que el rumor que se ha escuchado / de batalla y armas sea, / porque fuera intento vano», vv. 47-50) con otro de 'no-anterioridad' -equivaliendo entonces a las formas en *-se-*, en oraciones desiderativas o en hipótesis realizables («¡Oh, quién fuera enamorado / debajo del norte helado / o entre las dos zonas frías!», vv. 563-564; «¡Pluguiera al cielo te faltara siempre / el uso exterior de los sentidos», vv. 3048-3049). Por su parte, el imperfecto en *-se* aún conserva en algunos casos el valor etimológico de pluscuamperfecto de subjuntivo: «que el santo cielo / permitió que naciese yo bastardo, / y Lotario, a quien tengo aborrecido, / legítimo y mayor» (vv. 938-941).

En la condicional irreal la forma *-ra* fue empleándose en todos los usos anteriormente reservados a *-se*, de manera que se igualaron ambas formas como imperfectos de subjuntivo, proceso que se cumplió entre finales del XVI y principios del XVII. Así, de las ocho veces que aparece el imperfecto en *-se* en *El primer Conde de Flandes* sólo una tiene valor condicional potencial de pasado con claro valor de conjetura: «¿Si fuese aquesta vieja / la que de noche me engaña?» (vv. 1431-1432); en los demás casos, se utiliza para expresar acciones subordinadas simultáneas a acciones pasadas, función también desempeñada por las formas en *-ra* («Que recatado viviese / sus nobles le aconsejamos», vv. 131-132; «Ella es sin duda, pues quiso / que mis ojos la mirasen», vv. 1433-1434; «Mandó que me aposentaran / con regalo, amor y pompa, / dentro del Sacro Palacio», v. 2258-2260), o acciones simultáneas al presente («Alfreda viene sin que el Rey la viese», v. 2716).

Así, la forma en *-ra* cubre todo el ámbito de las condicionales irreales: irreal de no-pasado («aunque mal servicio fuera / darte, si darla pudiera, / la vida de este traidor, / que a ser posible, señor, / mi propia vida te diera», vv. 482-486; «y supiera hacer despojos / de bárbaros y tiranos, / si tuviera en estas manos / el efecto de esos ojos», vv. 1027-1030); irreal de pasado («Si el flamenco Baldúino / castigar mi agravio viera / o mi hermana, yo imagino / que ninguno se atreviera / a su infame desatino», vv. 2884-2888).

- d) El futuro hipotético en *-re*, difícil de oponer al presente o a los imperfectos de subjuntivo, entra en decadencia en la 2ª mitad del XVI, convirtiéndose en forma arcaizante desde la época barroca [CRIADO DE VAL, 1952: 244-252; CANO AGUILAR, 1988a: 249; LUQUET, 1988a y 1988b: 509-514; VEIGA, 1989: 257-338; HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, 1992: 505-509]. No obstante, en esta comedia aparece en diversas ocasiones («diere», v. 412; «fuere/s», vv. 430, 630, 3151; «tuvieres», v. 1486; «negares», v. 2362; «rompieres», v. 3150; «dijere», v. 3447), siempre formando parte de proposiciones subordinadas que, en la actualidad, utilizarían un imperfecto de subjuntivo: la mayoría de ellas son subordinadas condicionales en las que se enuncia una circunstancia más o menos hipotética y están regidas por imperativo, presente de subjuntivo con valor exhortativo o presente de indicativo («La cristiana aprobación / de sus santas manos toma / si te la diere, y si no, / Dios la dará a cuyo es», vv. 411-414); alguna es subordinada temporal regida por un presente de subjuntivo («Como París no me vea / hablarte así desta suerte, / cuando tú fueres servida», vv. 628-630); por último, aparece en una subordinada adjetiva sustantivada dependiente de un presente de indicativo («noble soy y leal, y miente / quien dijere lo contrario», vv. 3446-3447).

1.2.5.5. Imperativo

- a) La única forma que hemos detectado que se aleja de los usos actuales es el imperativo con *-d* apocopada, «tomá» (v. 1353), que en esta comedia alterna con las formas plenas («escuchadme», v. 83; «humedeced», v. 95; «dadle», v. 159) y, en la lengua de la época, con otras que presentaban *-e* paragógica (*tomade*) o *-i* (cantay) [MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: §107_{2,4}; LAPESA, 1980⁸: §96₁; ALVAR-POTTIER, 1983: §133_{1,2,3}].

1.2.5.6. Delimitación del uso de *ser* / *estar*

- a) La distribución de usos entre *ser* y *estar* se encuentra fijada en sus líneas esenciales [SAUSSOL, 1978; LAPESA, 1980⁸: §97₃; YLLERA, 1980: 220 y ss.; VAÑÓ CERDÁ, 1982; ALEZA IZQUIERDO, 1987; CANO AGUILAR, 1988a: 249], sobre todo en lo que se refiere al valor de *ser* como expresión de una cualidad permanente («que eres rico y pobre estás», v. 676), frente a *estar* como expresión de una cualidad transitoria («mientras que está deseada / ángel hermoso parece», vv. 597-598), aunque en ocasiones el conceptismo expresivo o hábitos arcaizantes siguen dando lugar a confusiones o indistinciones de empleo («Muerto está el Emperador», v. 1 / «el Emperador es muerto», v. 636; «está loca», v. 1634 / «no soy loca», v. 2914 / «que es loca», v. 3401; «lo que está en vuestro favor» / «no puede ser contra mí», vv. 1277-1278; «mejor me hubiera estado descubirme», v. 3029; «mientras que está deseada» / «ángel hermoso

parece» / «y demonio si es gozada», vv. 597-599; «no es bien que», v. 612; «estás, Duque, muy culpado», v. 1925).

- b) Asimismo, aunque no hemos documentado ningún ejemplo, seguía siendo posible el empleo de *ser* para indicar situación local; no obstante, los ejemplos son cada vez más raros desde fines del siglo XVI, pero documentables hasta bien avanzado el siglo XVII; después se impone *estar* («y está en tu mano», v. 438; «a tus muertos pies están», v. 494; «estás en Francia», v. 934).
- c) Por otra parte, en la voz pasiva, para las situaciones o estados resultantes de una acción anterior, alternaba la forma *es* + participio de verbos transitivos («de que el cielo es adornado», v. 1186; «demonio si es gozada», v. 599) con *ha sido* + participio (si se insistía en la acción pasiva) o *está* + participio, si se realizaba el estado resultante de esa acción («de las insignias de que está adornado», v. 429), que había empezado a usarse en el siglo XIV. Ello, además de aumentar el empleo de la pasiva por influencia latina, generalizó la construcción pasiva con todos los tiempos de *ser* («cuando tú fueres servida», v. 630). A esta pervivencia de *ser* contribuía su función como auxiliar en los perfectos de verbos intransitivos y reflexivos («el Emperador es muerto», v. 636; «seas, Duque, bien estado», v. 973; «Levanta, Duque. Ya es ida», v. 1553), en los que se sigue observando la concordancia del participio con el sujeto.

1.2.5.7. Delimitación del uso de *haber* / *tener*

- a) De la misma forma que con *ser* / *estar*, a este período corresponde la delimitación de usos entre *haber* / *tener* [SEIFERT, 1930: 233-276, 345-389; CHEVALIER, 1977: 5-48; LAPESA, 1980⁸: §97₁₋₂; CANO AGUILAR, 1988a: 249]. Durante la Edad Media ambos se empleaban como transitivos, con sentido de posesión o propiedad. Su única diferencia era de matiz: mientras que *haber* tenía carácter incoativo y era sinónimo de 'obtener' («sepultemos al Príncipe difunto / y haya guerra después», vv. 301-302; «Tan fiera melancolía, / imaginación tan fuerte, / Dios querrá que haya remedio», vv. 1786-1788), *tener* indicaba una posesión durativa (*y Carlomagno ha sido / el católico dueño que ha tenido*, vv. 259-260). Con el tiempo, *tener* invadió las acepciones reservadas a *haber*, de forma que las diferencias se hicieron cada vez más borrosas: poco a poco, *haber* quedó reducido al papel de auxiliar, función que, en ocasiones, desempeña *tener* («si me tienes entendida», v. 2034, donde se observa que el participio no concuerda con el sujeto).
- b) A medida que *haber* se generalizaba como auxiliar en los tiempos compuestos y en las perífrasis de obligación, se reduce el uso de *ser* como auxiliar de verbos intransitivos y reflexivos, aunque aún hemos localizado un ejemplo en nuestra comedia: «Seas, Duque, bien estado», v. 973.

1.2.5.8. Perífrasis

Como peculiaridades más destacadas de *El primer Conde de Flandes* en el tema de las perífrasis, debemos señalar dos cuestiones:

- a) frente al retroceso que experimenta en la actualidad, la abundancia extraordinaria de la perífrasis de obligación *haber de* + infinitivo, profusamente documentada a lo largo de toda la comedia, incluso con ausencia de la preposición cuando el infinitivo precede al auxiliar: «si tentar no habéis a Dios / y sois Baldüino, huid» (vv. 2957-2958);
- b) la presencia de la perífrasis *tener de* + infinitivo [YLLERA, 1980: 110-115], con matiz de intencionalidad y obligatoriedad, surgida probablemente por analogía con *haber de* + infinitivo, dada la semejanza nociónal de los auxiliares, como acabamos de comentar: «y así, Duque, como el sol / tienes de salir tras ella» (vv. 548-549); «la espada y la mujer / no se tienen de probar», vv. 1491-1492; «y así / por fuerza tengo de estar / en mi centro, que es aquí, / pues aquí os tengo de hablar» (vv. 2583-2586).
- c) La confusión entre *haber* / *tener* debió de favorecer la aparición de la perífrasis resultativa *tener* + participio: «y acompañó Margarita / al Rey que tengo ofendido», vv. 846-847; «¿Cómo no te has enojado, / si me tienes entendida?», vv. 2033-2034.

1.2.6. Adverbios, preposiciones y conjunciones

- a) En el siglo XVII la lengua aún conocía adverbios y locuciones adverbiales que ya eran minoritarios y que poco después cayeron en desuso [LAPESA, 1980⁸: §96₇]. Por ejemplo, en nuestra comedia, alternan «ansí» (v. 1559)³⁶, «agora» (v. 906)³⁷, «priesa» (v. 666), «apriesa» (v. 2527), «a espacio» (v. 229), «do» (v. 3059) con usos concurrentes por los que fueron absorbidos: «así» (v. 1777), «ahora» (v. 272), «aprisa» (v. 56), «despacio» (v. 1087), «donde» (v. 523). Además tenían plena vigencia «presto» 'rápidamente' (vv. 212, 554); «en agraz» 'antes de sazón y tiempo' (v. 187); «en un punto» 'en un momento' (v. 356); «con grande extremo», «en extremo» 'muchísimo' (vv. 600, 1206); por qué estilo 'de qué manera' (v. 1135); «con otro medio» 'de otra forma' (v. 1027); «por muchos modos» 'de muchas formas' (v. 192); «bueno a bueno» (v. 1735), 'cara a cara'.

El significado de otros adverbios y locuciones difería del actual [LAPESA, 1980⁸: §97₈]: «luego» (v. 302)³⁸ conservaba el sentido de 'al momento, en seguida, pronto', aunque también funcionaba como conjunción ilativa significando 'de modo que' (v. 1238); «a buen tiempo» 'en buen momento' (v. 504); «temprano» 'rápidamente' (v. 1983).

En otro orden de cosas, sin que afectase a su significado, las oraciones negativas podían presentar negación expletiva o redundante, sobre todo con verbos de duda, privación o temor: «Temiendo estoy no se vaya / de París tras de Matilde» (var. textual vv. 3376-3377). Y, otras veces, siendo necesaria, no aparece: «Y es la esperanza dudosa / de poderla hallar jamás» (vv. 1117-1118). Asimismo, como en el uso moderno, el sentido de duplicidad verbal influye para evitar la reiteración del sufijo *-mente* en las series de adverbios coordinados - restos de un ablativo que en un principio indicaba el temple, ánimo o propósito con que el sujeto realizaba la acción-, por lo que sólo aparece con el último adjetivo [LAPESA, 1964: §25]: «infelice y tristemente» (v. 1691).

- b) Similares diferencias a las mencionadas con respecto a los adverbios podemos encontrar en el empleo de las preposiciones [LAPESA, 1980⁸: §97⁸; TRUJILLO, 1971: 264-279; MONDÉJAR, 1996: 97-103]. Por ejemplo, la preposición «a» se emplea con valores de

- movimiento y aproximación a un límite con matiz de oposición, propio de «contra» («que al rey benigno y piadoso / cualquier vasallo se atreve», vv. 1763-1764);
- finalidad y causa, no lejanos del fundamental de 'movimiento dinámico', en contextos en los que, en la actualidad, emplearíamos «para» («¿A qué fin?», v. 8; «a esta ocasión», v. 2765) ³⁹, o «por» («¡Ay, sol, que a venir porfías!», v. 560).

«Para», cuyo matiz básico es el de 'dirección de orientación definida', podía adquirir los valores de

- oposición a un movimiento contrario, propio de «contra» o «hacia» («se vino, / furiosa, para mí con una espada», vv. 1652-1653) [LLITERAS, 1992: 605-611];
- propósito, conveniencia, aptitud, finalidad o destino, introduciendo un complemento nominal, en sustitución de la preposición «de», con pérdida del valor básico de dirección («¿Te acordarás de la fe / que me debes para amarme?», vv. 586-587).

La preposición «de», con matiz básico de alejamiento de un límite, adquiere los valores de

- causa, propio de «por» («¿De sólo hablar?», v. 1319), pero sin su perentoriedad;

- no-movimiento, equivaliendo a «sobre» («victoria de tu real», v. 191; «Triunfa ya de estos despojos / .../ y triunfarás de mis ojos», vv. 493-5).
- agente de la acción, en sustitución de «por» («¡Ay, Ludovico! Que de nuestros hijos / son impedidos nuestros pensamientos», vv. 417-418)

Por último, «con» sustituye a las actuales «por» («Estimábanme con esto», v. 756) o «contra» («¿Qué fin / te indigna con el francés», vv. 393-394), y «por» equivale a «como» («Quedé por gobernador», v. 685; «Estimábanme con esto / las damas [...] por Adonis o Narciso», vv. 756-759).

Las vacilaciones de uso hacían que incluso adverbios como «dentro» se construyeran como preposiciones [ALVAR-POTTIER, 1983: §192]: «que hasta ahora han estado dentro el alma» (var. textual v. 1572).

Idénticas vacilaciones encontramos en el uso de las preposiciones formando parte de locuciones conjuntivas que introducen proposiciones subordinadas: una de las más significativas es la existente entre las preposiciones *por* y *para*, que podían, entre otros, presentar valor causal («¡Para ésta!», v. 1080; «y aunque es verdad que tu gusto / es mi voluntad y ley / por ser mi padre y mi Rey», vv. 2178-2180) o final («y él, de bravo y presumido / en los ásperos desiertos, / duerma los ojos abiertos / por no parecer dormido», vv. 1165-1168; «y pues sucesión le falta / y el imperio queda vaco, / por que elijáis quién suceda / las seis insignias os traigo», vv. 167-170). Las diferencias entre ambas son evidentes: una determinada acción se realiza con la intención de producir otra: si ambas son simultáneas, se utiliza «por»; si una de ellas se debe realizar necesariamente antes que la otra para que ésta se produzca, se emplea «para» [RIIHO, 1979; DUPONT, 1990³: 25].

El empleo de las preposiciones presenta otras alternancias [CANO AGUILAR, 1988a: 243]: de una parte, aparecen casos en los que la presencia o ausencia de la preposición no tiene justificación sintáctica alguna («y él, de bravo y presumido / en los ásperos desiertos, / duerma los ojos abiertos / por no parecer dormido», vv. 1165-1167); de otra, era frecuente que verbos transitivos se construyeran con preposición («huir de algo», «contemplar en algo»); que diversas preposiciones pudieran introducir un mismo complemento (teñir de / con: «teñidos de fresca sangre / de los feroces normandos», vv. 29-30; «teñidos / con su sangre», vv. 745-746); que algunos verbos pudieran construirse con o sin preposición para introducir un complemento: (confiar Ø / de: «Haré lo que me mandas, confiado / que estarás satisfecho del deseo / que tengo de servirte», vv. 2660-2662 / «confióse Ludovico / de este su enemigo tanto», vv. 127-128; dudar Ø / en: «Carlos famoso, yo dudo / que el rumor que se ha escuchado / de batalla y armas

sea», vv. 47-49; «¿Dudas en lo que has de hacer / en tan loco barbarismo?», vv. 880-881; dormir Ø / con: «duerma los ojos abiertos / por no parecer dormido», vv. 1167-1168).

- c) Por lo que respecta a las conjunciones y locuciones conjuntivas, coordinantes y subordinantes, señalaremos algunas poco usuales en la actualidad, ya que de las demás nos ocuparemos en § 1.2.7.2.: «u» (en lugar de la disyuntiva «o» ante «de», v. 557), «a lo menos» 'al menos' (v. 1021); «de (esta / esa) suerte» 'así' (vv. 266, 1224, 1755, 2073).

1.2.7. Sintaxis

Al igual que en la morfología, la sintaxis del español del siglo XVII se encuentra plenamente desarrollada. Por esta razón, y a modo de caracterización genérica, nos centraremos en tres aspectos básicos pero decisivos a la hora de concretar sus peculiaridades [CANO AGUILAR, 1991: 106]: a) de un lado, los rasgos más destacables de la complementación verbal; b) de otro, los modos de engarce sintáctico entre oraciones y entre períodos; c) por último, la ordenación relativa, tanto de los elementos componentes de las oraciones como de éstas y de los períodos entre sí.

1.2.7.1. Rasgos de la complementación

- a) En este período es relativamente habitual la inserción de la preposición «a» ante el complemento directo que designa un ente personal o personificado o grupo de personas, vistos en su individualidad concreta o como suma de individualidades concretas, resultando bastante importante para su presencia la circunstancia de que o bien el sustantivo esté específicamente determinado («porque el corazón hidalgo / se lastima y se apiada / viendo muerto a su contrario», vv. 92-94; «sepulremos al Príncipe difunto / y haya guerra después», vv. 301-302; «vengo a tus pies, y es en vano / acometer a tu hermano / sin dar la muerte a tu hija», vv. 346-348), o bien el régimen del verbo la exija («Pero venza al amor esta obediencia», v. 930; «Vence la dulce pasión / del sueño común ahora / a la grulla veladora / y al vigilante león», vv. 1159-1162). A pesar de todo es frecuente la omisión si la referencia es de carácter genérico, incluso en plural («Vencen la mujer más fuerte / hombres que son de esta suerte: / solos, solícitos, sabios / y secretos», vv. 1259-1262; «César soy que estoy llorando / un católico Pompeyo / que guerra me estaba dando», vv. 182-184), o se debe a cierta cosificación del objeto («recibió en su amor y gracia / un traidor, un rebelado / cuyo nombre es Adafirso», vv. 119-121) o no tiene justificación precisa, salvo la métrica («Si Jerjes se enamoró / de un plátano, ¿es imposible / amar tu cuñada?», vv. 657-659) [LAPESA, 1964: §17; 1980⁸: §97₆; CANO AGUILAR, 1988a: 243; MONDÉJAR, 1996: 100-101].

Donde se observan mayores irregularidades es en el uso de la preposición ante CD oracional, pues frente a su uso correcto en adjetivas sustantivadas («A quien ha estado tan corto, / lisonjero no llaméis», vv. 987-988), en otras en las que el pronombre requiere el indicador funcional no aparece («Huyeron, mas ya los sigue / aquel flamenco soldado / que en los ejércitos nuestros / llaman Trueno y Fuerte rayo», vv. 147-150; «La máquina de Artemisa, / que el mundo llama milagro, / calle ya con el sepulcro / digno de este cuerpo santo», vv. 163-166).

- b) En el siglo XVII predomina el uso de la pasiva refleja que era aún una pasiva de persona, pues la construcción impersonal activa estaba poco desarrollada [LAPESA, 1980⁸: §974; CANO AGUILAR, 1988a: 246; SEPÚLVEDA BARRIOS, 1988].

La pasiva con «se» sigue presentándose con su construcción habitual («Carlos famoso, yo dudo / que el rumor que se ha escuchado / de batalla y armas sea, / porque fuera intento vano», vv. 47-50; «Siempre de tales prodigios / se temen sucesos malos, / que los bienes de este mundo / nunca son pronosticados», vv. 107-110), aunque poco a poco fue adquiriendo un carácter impersonal, manifestado en su propagación a verbos intransitivos («Hoy se cumple en el imperio / este prodigioso caso», vv. 111-112).

Con verbo transitivo y sujeto paciente personal esta estructura se prestaba a ambigüedades, ya que podía interpretarse como reflexiva, si se entendía que había una finalidad o consentimiento en la acción («El gran Duque de Borgoña / pagó tributo a la muerte, / que no hay majestad humana / que de este fin se reserve», vv. 1696-1699; «El cuerpo frío / en bálsamo se conserve / y deposítese luego», vv. 1856-1858); o se entendía como pasiva o recíproca, si el sujeto era una pluralidad de personas («Ríos se pueden llamar / los hombres mozos y viejos», vv. 210-211). Para evitar semejantes anfibologías comenzó a generalizarse la construcción impersonal en la que la forma «se» funcionaba como índice de impersonalidad y el sujeto paciente pasó a ser complemento directo con la preposición «a» propia del acusativo de persona («Advierte que / se empieza a perder la fe / si al Papa no se obedece», vv. 366-368; «Pues, ¿cómo, si os lastimáis, / al que es traidor no se prende?», vv. 1810-1811), aunque las confusiones son constantes y aparecen construcciones en las que el CD de persona carece de la preposición («¡Cómo enfada / la mujer que se aborrece!», vv. 595-596). Una vez producida la transformación por la construcción impersonal activa, el verbo aparece en singular, tanto con el CD en plural, como con CD de cosa («Que es muerte prometo / aborrecer, si se tiene / obligación y respeto», vv. 617-619; «De una víbora se saca / el veneno y la triaca», vv. 1132-1133).

De otro lado, la pasiva con *ser* + participio se empleaba sobre todo cuando el

sujeto paciente era personal, por lo que se utilizaba cuando era persona la receptora de una acción o proceso realizado («que esto tienen los señores / que en la corte son bienquistos», vv.734-735; no obstante, «¡Ay, Ludovico! Que de nuestros hijos / son impedidos nuestros pensamientos», vv. 417-418; «Miróme con afición, / razones tiernas me dijo, / hasta que su amor dudoso / fue de mí reconocido», vv. 784-787); por su parte, la pasiva con *estar* + participio se usaba fundamentalmente como pasiva de cosa (sin embargo, «Mientras que está deseada, / ángel hermoso parece», vv. 597-598).

- e) Por lo que respecta al complemento agente, el español medieval utilizaba normalmente las preposiciones «de», todavía predominante en el siglo XVI y principios del XVII, y la minoritaria «por» [LAPESA, 1964: §29; SEPÚLVEDA BARRIOS, 1989: 35]. Aunque en la época de nuestra comedia aún no estaba fijado totalmente el uso de una u otra, la tendencia general era emplear «de» cuando la acción se presentaba como indeterminada (universal, durativa o iterativa) y cuando el agente estaba también indeterminado, y «por», cuando la acción es determinada (perfectiva) y el agente está también determinado. Posteriormente el uso de «de» ha quedado restringido a verbos de conocimiento, afecto, compañía, estimación y otras acciones, generalmente inmateriales («hasta que su amor dudoso / fue de mí reconocido», vv. 786-787; no obstante, «¡Ay, Ludovico! Que de nuestros hijos / son impedidos nuestros pensamientos», vv. 416-417), mientras que *por* se ha impuesto en la pasiva de casi todos los verbos de acción material («Al flamenco sin segundo / por quien mi fe se gobierna, / dueño que es de un alma tierna», vv. 2138-2140). Como se habrá observado en los ejemplos, el complemento agente se sitúa tanto entre el auxiliar y el participio como delante de la forma verbal pasiva.

1.2.7.2. Engarce sintáctico entre oraciones y períodos

Ha de afirmarse que la trabazón sintáctica -paratáctica o hipotáctica- entre las oraciones y períodos de la comedia es bastante reiterativa -predominando la subordinación como medio de enlace oracional- con un claro afán por elaborar un texto en el que sus partes estén entrelazadas, aun cuando no falte la ausencia de conexión sintáctica formal -yuxtaposición-, por lo que en algún momento la expresividad de la falta de conectores realza el paralelismo de las oraciones unidas o la repetición del mismo verbo o el tipo de complemento. Además, junto a los pasajes que se desarrollan con oraciones yuxtapuestas o coordinadas, a veces muy cortas -con abundancia de interrogativas o exclamativas, que ocasionan bruscos contrastes de entonación, y numerosas interrupciones emocionales, llegando incluso a distribuir los versos en varias réplicas-, encontramos escenas con períodos más ampulosos, de ritmo más lento. Por todo ello, la alternancia de ritmos y construcciones sintácticas es muy variada.

- a) Entre los distintos tipos de coordinación, se observa el predominio de los enlaces copulativos y adversativos sobre los disyuntivos y distributivos. Los nexos

copulativos más destacables son: aparte de la forma afirmativa «y» –nunca «e»– [LAPESA, 1980⁸: §96⁷] profusamente reiterada con valor coordinante e ilativo y frecuente el empleo de insistencia enfática en la polisíndeton, encontramos el uso de «que» con idéntico valor precediendo sobre todo a subordinadas condicionales («Aunque mal servicio fuera / darte, si darla pudiera, / la vida de este traidor, / que a ser posible, señor, / mi propia vida te diera», vv. 482-485; «Si una águila se remonta, / otra vuela el cazador, / que si la levanta igual / y la coge, no le pesa», vv.1121-1124) o incisivos («Ludovico, Emperador / que confirmó Nicolao, / piadoso como su abuelo, / (que el serlo le cuesta caro), / [recibió en su amor y gracia / un traidor, un rebelado», vv. 115-120); en cuanto a las negativas, lo más significativo son las correlaciones «no...no» («No basta tener justicia, / no basta pedir el bien», vv.2382-2383), «ni...ni» («mas yo haré que, aunque lo diga, / ni él lo entienda ni lo crea», vv. 1379-1380), «no...ni» («aunque ya no vais a Egipto / ni entráis en Jerusalén», vv. 3017-3018), «Ø...ni» («Amor ni pasión me mueven», v. 1753).

En cuanto a los nexos **adversativos** [MUÑOZ GARRIGÓS, 1981: 41-56], «pero» sigue manteniendo a veces el valor restrictivo de 'por eso, sin embargo' («Tu esposa soy. Pero advierte / que, amando en público así, / sin recatarte de mí, / tú me enseñas a ofenderte», vv. 1477-1480), mientras que «más» –ya arcaizante en el uso literario– lo tiene opositivo o excluyente («Palabra le di de esposo, / mas va corriendo peligro, / que resucita el amor / como Matilde ha venido», vv. 860-863) [COROMINAS, s.v. **pero**; ALVAR-POTTIER, 1983: §210.2]. No obstante, la confusión y concurrencia de estos valores se manifiesta sobre todo en las correlaciones con un primer miembro negativo, donde aparecen «no...sino que» («¿No bastaba no quererme, / sino que has de aborrecerme?», vv. 2123-2124), «no...sino» («Querer vivir recatado / no es miedo, sino valor», vv. 2923-2933), «no...mas» («y dirá el traidor después / que no es verdad, mas locura», vv. 2872-2873), «ni...mas» («Amor ni pasión me mueven, / mas es caridad cristiana / sentir su mal de esta suerte», vv. 1753-1755), «no...antes» («que el amor que yo profeso / será como palma altiva / que no dobla con el peso, / antes se levanta arriba», vv. 2094-2097). También presentan valor adversativo otros nexos que habitualmente tienen otras funciones: «antes» («¡Extraña cosa, / pues sois lince! / BALDUINO. Antes soy ciego, / que por la voz saco luego / si la mujer es hermosa», vv. 1200-1203); «pues» («Yo duermo, pues tú mintiendo / loca me quieres hacer, / porque siempre esté durmiendo. / No soy loca, pues lo fui / una noche que te abrí / esa puerta y este pecho», vv. 2911-2916); «aunque» («que a cualquier mujer agrada / saber cierto que es querida, / aunque de ser pretendida / la que es principal se enfada», vv. 1255-1258); «y» también toma el valor de 'pero' uniendo dos miembros netamente adversativos («carga en mí un monte de agravios / y no un átomo de celos», vv. 1503-1504); «que» («Que recatado viviese / sus nobles le aconsejamos, / que quien no toma consejo / [pronto] llega al desengaño», vv. 131-134; «Quítame el ver, el hablar, / [el pretender, el servir,] / el pedir, el confiar, / que no me has de prohibir / la libertad de amar», vv. 2098-

2102).

- b) Los tipos de subordinación existentes entre los períodos no son muy variados, y, aunque a veces se produce el encadenamiento de subordinadas, ello tampoco provoca construcciones excesivamente complejas. Naturalmente abundan las **relativas**, en general como especificadoras de una referencia conceptual antecedente («Carlos famoso, yo dudo / que el rumor que se ha escuchado / de batalla y armas sea, / porque fuera intento vano», vv. 47-50; «recibió en su amor y gracia / un traidor, un rebelado / cuyo nombre es Adafirso», vv. 119-121; «Lamberto, gobernador / de mi alma y de París / ausente el Rey, mi señor, / por quien las flores de lis / respiran alegre olor, / ¿cuándo he de volver a verte?», vv. 620-625), pero también las hay explicativas con nexos («La máquina de Artemisa, / que el mundo llama milagro, / calle ya con el sepulcro / digno de este cuerpo santo», vv. 163-166; «unos llegan presto al mar / y otros, que nacen más lejos, / se tardan más en llegar», vv. 212-214), las generalizadoras sin antecedente con «quien» («más valiente es quien no mata, / y más su fama reserva / quien su reino en paz conserva / que el que en guerra le dilata», vv. 329-332; «A quien ha estado tan corto, / lisonjero no llaméis», vv. 987-988), las de artículo masculino o femenino + *que*, con y sin antecedente expreso («No quieres bien a Lotario, / el que en mis reinos sucede», vv. 2487-2488; «Mejor / para quererla y querer / es la que tiene temor, / pues tiene más que perder», vv. 1325-1328) o, por último, con el artículo neutro «lo» + «que» («Amor / me transforma en vos, y así / lo que está en vuestro favor / no puede ser contra mí», vv. 1275-1278).

Lo que se observa con relativa frecuencia [KENISTON, 1937: §16.6] es que se omite la preposición ante el relativo «que» («Ya sabéis que en Lombardía / sucedió un portento extraño / que no supieron la causa / los astrólogos más sabios», vv. 99-102; «Es señal que él mismo hace / la paz y la amistad, y que recibe / el juramento que le habemos hecho», vv. 448-450; «Margarita me afrenta y se ha ausentado / con ese Balduino que Almirante / hice de Francia para daño mío», vv. 2832-2834).

- c) Entre las **subordinadas sustantivas**, las hay en función de **sujeto**: introducidas por un infinitivo precedido o no de artículo («Perdonar al enemigo / es hecho de buen cristiano, / pero fiar dél la vida / es de loco temerario», vv. 123-126; «Templad, pues, el corazón, / que es locura demasiada / el remitir a la espada / la causa de la razón», vv. 333-336), por un pronombre relativo precedido o no de artículo («Que recatado viviese / sus nobles le aconsejamos, / que quien no toma consejo / [pronto] llega al desengaño», vv. 131-134; «el que en la batalla vuestra, / ganó el estandarte blanco», vv. 153-154), por la conjunción «que» («No es bien que desautoricen / sospechas mi pensamiento», vv. 606-607); de **complemento directo** [CANO AGUILAR, 1985: 81-93]: sin nexo («Temiendo estoy no se vaya / de París tras de Matilde», var. textual vv. 3376-3377), con la conjunción «que» («Bien, señor, nos has mostrado / que el príncipe más guardado / muere con más

brevedad», vv. 462-464), introducidas por un infinitivo precedido o no de artículo («pero Dios ha reservado / para sí el tornarla a dar», vv. 480-481; «Fingió Alfreda no estar buena / para ponerse en camino», vv. 844-845), en estilo directo («¡Viva Francia!» diré», v. 300), en estilo indirecto («Si como noble y fiel / con Carlos hiciste liga, / templa tu sangre, no diga / que te vuelves contra él», vv. 357-360), interrogativas indirectas y modales totales («Saber deseo / si París te ha parecido / bien», vv. 999-1001) y parciales («Sí haré, / como no me preguntéis / quién soy», vv. 1346-1348; «Ya basta, si es cumplimiento; / si es amor, mire qué hace», vv. 983-984; «Duque, dime cómo vienes, / cómo estás ya, cómo tienes / las heridas que te han dado», vv. 1898-1900; «Juan, que en la Iglesia preside, / no me hizo la merced / que hizo al Príncipe de Francia: / más le honró; no sé por qué», vv. 2454-2457) [GIRÓN ALCONCHEL, 1988: I, 401-415]; de **atributo** («Luego ignorancia / es decir que el imperio no es de Francia», vv. 267-268); de **suplemento** («Si obliga a tener amor, / padre y querido señor, / la santa y paterna ley / por que el rigor se corrija, / vengo a tus pies», vv. 342-346); de **complemento del nombre** («Una esperanza / de que podré sin mudanza / gozar el bien que poseo», vv. 602-604).

- d) Las más frecuentes lógicamente son las **adverbiales**, que predominan según las diferentes finalidades de los parlamentos: dado que la comedia organiza muchas de sus secuencias con una finalidad sentenciosa y los razonamientos de Mira de Amescua se articulan en torno a las motivaciones, objeciones y condiciones que los diferentes personajes plantean, no es de extrañar que predominen las causales explicativas, las concesivas y las condicionales, sin que falten, evidentemente, las demás clases:

- Dentro de las subordinadas adverbiales, las **causales** son las más abundantes en la comedia y con ellas se refiere o bien la causa real de la experiencia evocada por la principal, o bien el motivo por el cual se expresa el núcleo del enunciado [LAPESA, 1978: 173-205; MARCOS MARÍN, 1979b: 163-171; BARTOL HERNÁNDEZ, 1988; CANO AGUILAR, 1992: I, 333-345]. La subordinada, que normalmente sigue a la principal, si bien no faltan ejemplos en los que el orden es circular, se introduce por alguno de los siguientes nexos: «pues» («Y pues sucesión le falta / y el imperio queda vago, / porque elijáis quien suceda / las seis insignias os traigo», vv. 167-170); «pues que» («pues que de estas cuatro castas / veinte mil sustenta Carlos», vv. 24-25); «puesto que», que ya empieza a tener valor causal [LAPESA, 1980⁸: §97₈] («Puesto que sin avisarme / vuestra Majestad se vino, / de no salirle al camino / fácil podré disculparme», vv. 955-958); «que» («Los dos ejércitos juntos, / pues que el distrito es tan llano, / pueden salir en dos alas, / que al fin con ellas volamos», vv. 31-34; «No respetemos la sangre / de un sobrino temerario, / que en la guerra que él nos hace / treguas rompe y quiere asalto», vv. 43-46); «porque» («si en la muerte no hay venganza / porque el corazón hidalgo / se lastima y se

apiada / viendo muerto a su contrario», vv. 91-94; «Carlos famoso, yo dudo / que el rumor que se ha escuchado / de batalla y armas sea, / porque fuera intento vano», vv. 47-50); «como», heredero directo del CUM histórico latino («Y como la juventud / causa en los ánimos brío / y agilidad en los miembros, / con pensamientos altivos, / viome la corte francesa», vv. 736-740); «por» / «de» + infinitivo («Y aunque es verdad que tu gusto / es mi voluntad y ley / por ser mi padre y mi Rey», vv. 2178-2180; «¿De sólo hablar?», v. 1319); «y» («por que el rigor se corrija / vengo a tus pies, y es en vano / acometer a tu hermano / sin dar la muerte a tu hija», vv. 345-348).

- Tras las causales, las subordinadas más abundantes son las **condicionales** [MENDELOFF, 1960; MONDÉJAR, 1966: 229-254; HARRIS, 1971: 25-33; MARCOS MARÍN, 1979c: 86-105; ROJO-MONTERO CARTELLE, 1983; VEIGA, 1992: 881-895], particularmente las introducidas por el nexos «si», tanto reales con prótasis en indicativo («¿No os dicta la ley de Dios / que imperar es vituperio / si ha de costar el imperio / una vida de las dos?», vv. 317-320) como irreales con prótasis en subjuntivo (aunque la correlación temporal más habitual es del tipo «Sé tener mi atrevimiento, / y supiera hacer despojos / de bárbaros y tiranos, / si tuviera en estas manos / el efecto de esos ojos», vv. 1026-1030, también hallamos «Dulce sería / si tus manos me la diesen», vv. 1073-1074) y contingentes («La cristiana aprobación / de sus santas manos toma / si te la diere, y si no, / Dios la dará a cuyo es», vv. 411-414). También presentan valor condicional algunas subordinadas introducidas por «como» / «como no» («Como París no me vea / hablarte así desta suerte, / cuando tú fueres servida», vv. 628-630; «Sí haré, / como no me preguntéis / quién soy», vv. 1346-1348), «cuando» («Cuando las causas son buenas, / el efecto abonará», vv. 2762-2463) y «a» + infinitivo («Pero a ser fénix, señor, / hoy tu vida renaciera / en el fuego de mi amor / o, a poderlo hacer, te diera / la vida que he quitado al traidor», vv. 472-476).
- En el juego de argumentos y contraargumentos propios de los pasajes reflexivos de la comedia, para expresar objeciones o dificultades a lo dicho en la principal que no impiden su realización, aparecen las **concesivas** [RIVAROLA, 1976], cuyos nexos fundamentales son «aunque» («Aunque ha volado tu fama / hasta el trópico que ve / la negra Calicardama, / tu fin de Holofernes fue», vv. 457-460; «Aunque mal servicio fuera / darte, si darla pudiera, / la vida de este traidor», vv. 482-484); «ya que» con significado arcaizante de 'aunque, si bien' («Mas ya que el parto fecundo / de tus gallardas proezas / te dejó sin ver segundo, / recibe estas tres cabezas», vv. 487-490; «Al flamenco sin segundo / por quien mi fe se gobierna, / dueño que es de un alma tierna, / ya que no de un frágil mundo», vv. 2138-2141). Dentro de estas subordinadas, las hay que

enuncian la existencia efectiva de un hecho real que dificulta el cumplimiento de lo enunciado en la principal -por eso se construyen en indicativo-, pero el obstáculo se rechaza por ineficaz («Aunque ha volado tu fama / hasta el trópico que ve / la negra Calicardama, / tu fin de Holofernes fue, / bañando en sangre la cama», vv. 457-461); otras se presentan como hipotéticas o irreales, por lo que se enuncian en subjuntivo («Aunque mal servicio fuera / darte, si darla pudiera, / la vida de este traidor, / que a ser posible, señor, / mi propia vida te diera», vv. 482-486). Otras estructuras con valor concesivo son: «Ya he dicho lo que pasa, / suceda lo que suceda», vv. 2051-2052; «Seas mi padre o no lo seas, / valor por mí mismo tengo», vv. 2496-2497.

- Por medio de las **inales** se expresa el propósito o intención con que se produce la noción designada por el verbo principal [RUDOLPH, 1973; NARBONA JIMÉNEZ, 1985: 529-540]. La locución más usual, acompañada siempre de modo subjuntivo, es «para que» («¡Mi Dédalo has de ser para que vuele!», v. 1585); no obstante, siguen utilizándose, en algunos casos con notable vitalidad, «por que» («Y pues sucesión le falta / y el imperio queda vaco, / por que elijáis quien suceda / las seis insignias os traigo», vv. 167-170); «a que» («Vo a que su sangre sin piedad derrame», v. 2825); «que» («Luna, así tu reflexión / no padezca alteración, / que en mi duda resplandezcas / y así eclipse no padezcas / de celos de Endimión», vv. 2567-2571; «por» / «para» / «a» / «en orden a» + infinitivo («La Iglesia universal, por despojarlos, / la máquina cargó en hombros de Carlos», vv. 251-252; «Matilde lo es de mi reino: / en paz la quiero abrazar / para poderla engastar / en esta plata que peino», vv. 381-384; «Un legado ha de enviar / a darte las tres coronas / de hierro, de plata y de oro, / [de Aquisgrán, Roma y Polonia]», vv. 2302-2305; «si nos habla y nos pregunta, / [es la esfinge de Edipo:] / todo en orden a engañarnos», vv. 822-824).
- Junto con las comparativas, las **consecutivas de intensidad** [NARBONA JIMÉNEZ: 1978] constituyen el último recurso para expresar la cuantificación, la superlación o el encarecimiento (vid. § 1.2.3.). Suelen aparecer con las siguientes estructuras correlativas: «tan...que» («Y así, como la tierra es fertilísima, / todo es selvas y bosques deleitables, / con cielo tan benévolo que nunca / se hallaron venenosos animales», vv. 1608-1611); «tanto...que» («Confióse Ludovico / de este su enemigo tanto / que en una tienda dormían», vv. 127-129; «escuchadme si el dolor / no puede en vosotros tanto / que suspenda los oídos / al corazón lastimado», vv. 83-86). Aunque no con finalidad ponderativa ni de encarecimiento, sino para expresar la consecuencia de una acción, circunstancia o cualidad expuesta en un parlamento anterior, se utilizan las **consecutivas ilativas**, sobre todo con los enlaces extraoracionales «luego» («Duque, prevén-te, pues aún no has casado / con Matilde y podrás, si quiere guerra, / defender de sus

manos esta tierra. / [...] / ALFREDA. Luego no estaba casado, / como me dijiste a mí, / el Duque», vv. 2849-2856), «pues» («El amor y voluntad, / ¿uno nos hizo? / ALFREDA. Es así. / LAMBERTO. Pues, si tú eres mi mitad, / ¿cómo te apartas de mí?», vv. 576-579) y «así que» («el ganado es fecundo, que tres veces da fruto al año. Así que es tierra fértil», vv. 1615-1616); «Ø...que» («Viose un cometa encendido / en medio del aire vario / y llovió sangre tres días, / que a todo el mundo dio espanto», vv. 103-106).

- Si bien las estructuras **comparativas** [LÓPEZ GARCÍA, 1983: I, 315-327; CANO AGUILAR, 1988b: I, 301-317; y 1995] más habituales son las no oracionales, también hallamos ejemplos de comparativas oracionales, tanto correlativas de igualdad con «tan...como» («La Infanta, mi señora, sin jüicio / me llama esposo, y dice algunas cosas / no tan honestas como fue su vida», vv. 1649-1651; «fuentes, cristal, ruiseñores, / no tienen beldad tan grata / ni su perfección tan bella / como estas damas», vv. 532-535: este último ejemplo, a pesar de presentar el esquema de igualdad, responde a lo que sería una comparación de excelencia, esto es, de desigualdad, ya que al negar la intensidad del primer miembro, se niega la igualdad), como con ausencia de uno de los miembros de la correlación: «tan...(como)» («Los consejos contra el gusto / son jarabes desabridos, / aunque tan dulces al fin / muy amargos al principio», var. textual vv. 872-875); «(igual) que» («El que en la prisión vivía / saliendo a la libertad, / y el que está en la oscuridad / viendo ya la luz del día, / y viendo su salud cumplida / el que esperaba la muerte, / no se alegra de la suerte / que yo viendo tu venida», vv. 1043-1050). También aparecen correlativas de superioridad con «más...que» («más valiente es quien no mata, / y más su fama reserva / quien su reino en paz conserva / que el que en guerra le dilata», vv. 329-332); con un segundo miembro de la correlación poco adecuado, resultado de la confusión entre la comparativa de igualdad y la de superioridad: «más...como» («No hay cabritillo pequeño / que bale más por su madre, / perro que más triste ladre / cuando ha perdido a su dueño, / como yo cuando no os veo», vv. 2588-2592); con «mejor...que» («Ya que los hubiera conseguido, / mejor me estaba que mi esposa fuera», vv. 2692-2693), «mayor...que» («Dije que el imperio es tuyo / por derecho y no merced, / porque en edad y en potencia / eres mayor que el francés», vv. 2402-2405); y, por último, con «(tanto)...cuanto (y) más» («No hay cosa que el tiempo encubra, / cuanto y más tal invención», var. textual vv. 3352-3353). Asimismo, se emplea la comparación hipotética con «como si» («ya en las justas de a caballo / rompí la lanza de pino / en la contraria visera, / como si fuera de vidrio», vv. 752-755) en las que la comparación se da con un elemento irreal, con lo que se logra un efecto metafórico [POLO, 1937: 372-380].

- **Temporales** [EBERENZ, 1982: 289-385]: además de los nexos más habituales *-cuando, mientras (que), antes de, antes que, después que, desde que-*, los más ajenos a los usos actuales son «luego de» («¿Luego de haber adorado, / decís que habéis merecido?», vv. 1209-1210); «la vez que» («Entradla en ese aposento / y sin ver al Duque esté, / porque la vez que le ve / tiene su mal crecimiento», vv. 3304-3307); «en tanto que» («Yo, en tanto que mi hermano o mi enemigo / derribo, he de tener firme constancia», vv. 3142-3143); «hasta que» («Miróme con afición, / razones tiernas me dijo, / hasta que su amor dudoso / fue de mí reconocido», vv. 784-787); «tras» + infinitivo («¡Triste caso, infeliz suerte, / pues que, tras tanto querer, / yo misma he venido a ser / el túmulo de tu muerte!», vv. 1525-1528).
 - **Modales**: al margen de los usos anteriormente indicados, el nexo «como» presenta su habitual valor modal («Ya que mi brazo y mi lanza / a darte la vida alcanza / como mi pecho codicia, / vida doy a tu justicia», vv. 497-500) junto a «sin que» («Alfreda viene sin que el Rey la viese», v. 2716) y «sin» + infinitivo («Hizo Alfreda en esta ausencia / con su amor y desvarío / que, sin yo querer, me hallase / prendado y agradecido», vv. 832-835). Por otro lado, el uso del *como* no oracional es muy abundante en la comedia.
 - **Locativas**: aunque el adverbio dominante sea «donde», por razones métricas se emplea en una ocasión la forma arcaizante «do» («Ponedle el lazo y cerrad los poros / y el órgano vital por do respira / la vida más infame que ha tenido / un tártaro gentil, bárbaro escita, / fiero brahmano, extraño troglodita», vv. 3058-3062).
- d) Con cierta frecuencia, y en lugar de proposiciones subordinadas introducidas por los nexos enumerados anteriormente, nuestra comedia presenta construcciones con formas no personales del verbo:
- En el español clásico el **gerundio** suele asumir un gran número de valores, algunos de los cuales siguen vigentes en la actualidad. El significado básico que tiene en el sistema de la lengua es expresar una acción simultánea a la del verbo del que depende; no obstante, a veces esa simultaneidad no es tan rigurosa, pues puede adoptar un valor de ligera **posterioridad**, entendida incluso como consecuencia («A ti, Príncipe difunto, / vivo en la fama y en el cielo eterno, / hago testigo y en tu pecho juro / por la cruz, que es la insignia del imperio / que primero se da y está en tu mano, / de guardar amistá con el Rey Carlos, / con amor y con paz eternamente, / remitiendo al Pontífice el derecho / que pretendo tener a aqueste imperio», vv. 434-442; «En medio de este rigor / fuese a Alemania el sol mío, / dejándome en noche triste / dos años, que son dos siglos», vv.

828-831; «El que en la prisión vivía / saliendo a la libertad, / y el que está en la oscuridad / viendo ya la luz del día, / y viendo salud cumplida / el que esperaba la muerte, / no se alegra de la suerte / que yo viendo tu venida», vv. 1043-1050), y, a la inversa, si la acción del gerundio es algo más corta que la expresada por el verbo regente, el sentido será de **anterioridad** y adoptará los matices de causal («Murió el Emperador, yo soy su tío, / y si en la división Francia me cupo, / siendo anejo el imperio a aquesta tierra, / yo soy emperador con paz o guerra», vv. 273-276), condicional («¿Qué etíope o blanco escita / no morirá en fuego y hielos / teniendo por paralelos / los ojos de Margarita?», vv. 385-388) o temporal («Deseaba, pretendí, / porfié, perseveré, / obligué, agradé, vencí, / pedí, oyéronme, alcancé / y, alcanzando, aborrecí», vv. 690-694). El valor de anterioridad inmediata puede verse reforzado si el gerundio va precedido de la preposición «en» («déme los pies, cuyas plantas, / como a otro Alejandro, solas, / han de oprimir las cervices / desta máquina redonda. / Y en besando pies y manos, / alegres discursos oiga / de los sucesos felices / de la jornada de Roma», vv. 2222-2229), si bien puede admitir otros matices, como el causal o el condicional.

- Por lo que respecta al **participio**, junto a su función adjetival, suele introducir subordinadas adjetivas («Famoso Rey de Alemania, / Rey de Francia celebrado, / temidos en todo el orbe / desde este polo hasta el Austro», vv. 71-74) y adverbiales: temporales («Hecho, pues, Carlos un cristiano Atlante / del cielo del imperio, escudo fuerte / que ampara nuestra Iglesia militante, / quince años imperó, llegó su muerte», vv. 261-264), modales («Y en juramento unidas nuestras manos, / al cielo se prometa guardar siempre / la elección del Pontífice Romano», vv. 421-423), concesivas («Tu honra, vida y poder junto / a un mudable imperio fías, / que adquirido en muchos días / puede perderse en un punto», vv. 353-356).
- En cuanto al **infinitivo**, además de aparecer sustantivado con y sin preposición y de formar parte de perífrasis verbales, suele introducir proposiciones completivas: de sujeto («Perdonar al enemigo / es hecho de buen cristiano, / pero fiar dél la vida / es de loco temerario», vv. 123-126), atributo («Señor, no es contradecirte / el suplicar y pedirte / que suspendas lo que dices», vv. 2171-2173), complemento directo («Fingió Alfreda no estar buena / para ponerse en camino, / y acompañó Margarita / al Rey que tengo ofendido», vv. 844-847), suplemento («Y si, irritada con aqueste caso, / persevera en decir esa locura, / yo mismo, aunque esté loca, si tú gustas, / por el decir del vulgo, me dispongo / a casarme con ella», vv. 2705-2709), complemento del nombre («¿Te acordarás de la fe / que me debes para amarme?», vv. 586-587), complemento del adjetivo («Fingió Alfreda no estar buena / para ponerse en camino», vv. 844-845); y, como

hemos indicado anteriormente, subordinadas adverbiales: causales («Rabio de haberle escuchado / y, si el tiempo da lugar, / del Papa me he de vengar / y dél, porque me ha negado, vv. 2514-2517), condicionales (Tanto el día me es molesto / que a ser yo Josué hiciera, / no que el sol se detuviera, / sino que corriera presto, vv. 2146-2149), finales (y él, de bravo y presumido / en los ásperos desiertos, / duerma los ojos abiertos / por no parecer dormido, vv. 1165-1168), temporales (Y antes de llegar al tablado dice Arnaldo, ac. post. v. 70), modales (Sabré si tiene firmeza, / y así mi honor y nobleza / guardaré, que no es razón, / sin tener satisfacción, / manifestar mi flaqueza, vv. 2063-2067).

1.2.7.3. Ordenación sintáctica. Observaciones sintáctico-estilísticas

1.2.7.3.1. Encabalgamiento e hipérbaton

Son dos fenómenos básicos en lo que se refiere a la ordenación de las palabras y su continuidad sintáctica y dependen de las preferencias léxicas, gramaticales y rítmicas de Mira de Amescua. Respecto al encabalgamiento, en tanto que fenómeno métrico-sintáctico, será tratado en § 2.4.3. y allí remitimos.

Por su parte, la presencia en la comedia de un hipérbaton moderado y atenuado persigue fundamentalmente la consecución de la rima, una distribución acentual más eufónica y una revalorización expresiva de determinados vocablos. Esto es, la dislocación del orden sintáctico lógico es frecuente, pero explicable normalmente como consecuencia de la estructura rítmica y significativa del verso más que como transgresión de la sintaxis, que alcanza así más fluidez y un ritmo más variado [COHEN, 1970: 180-195]; no obstante, no cabe duda respecto a que estas razones deben incrementarse con otras que responden a usos normativos de la lengua española del XVII, y que a continuación fijaremos en sus aspectos esenciales.

A. Orden entre principal y subordinada

En una obra de las características y extensión de la presente, no es difícil encontrar ejemplos tanto de ordenación lógica entre principal y subordinada («Ya sabéis que en Lombardía / sucedió un portento extraño / que no supieron la causa / los astrólogos más sabios. / Viose un cometa encendido / en medio del aire vario / y llovió sangre tres días, / que a todo el mundo dio espanto. / Siempre de tales prodigios / se temen sucesos malos, / que los bienes de este mundo / nunca son pronosticados. / Hoy se cumple en el imperio / este prodigioso caso, / que pronósticos de males / pocas veces salen falsos», vv. 99-114) como de la inversa («Que recatado viviese / sus nobles le aconsejamos, / que quien no toma consejo / [pronto] llega al desengaño», vv. 131-134; «Y pues sucesión le falta / y el imperio queda vaco, / por que elijáis quien suceda / las seis insignias os

traigo», vv. 167-170), pero la ordenación más habitual es la primera, al margen del período circular o envolvente difundido por las retóricas clásicas, lo que se justifica por la naturaleza del texto y su transmisión oral a un público de muy variada cultura [CANO AGUILAR, 1991: 108-110; ARIZA, 1978, 3-34].

Aunque no se alejan mucho de la norma moderna, las proposiciones que más frecuentemente preceden a su principal son las condicionales con «si» y las concesivas con «aunque»; no obstante, casi todas las clases presentan algún ejemplo: condicionales (*si*: «Si al emperador da vida / la sangre que alimentamos / en nuestras venas, no puede / usar término villano», vv. 51-54; *como*: «Como París no me vea / hablarte así desta suerte, / cuando tú fueres servida», vv. 628-630; *cuando*: «Cuando las causas son buenas, / el efecto abonarás», vv. 2762-2763; *a + infinitivo*: «Pero a ser fénix, señor, / hoy tu vida renaciera / en el fuego de mi amor / o, a poderlo hacer, te diera / la que he quitado al traidor», vv. 472-476), concesivas (*aunque*: «Y aunque quiera, ¿de qué sirve / tocar aprisa a rebato / sabiendo que no podemos / estar los dos descuidados?», vv. 55-58; *ya que*: «Mas ya que el parto fecundo / de tus gallardas proezas / te dejó sin ver segundo, / recibe estas tres cabezas / que quitaron la del mundo», vv. 487-491), causales (*pues*: «Y pues sucesión le falta / y el imperio queda vaco, / por que elijáis quien suceda / las seis insignias os traigo», vv. 167-170; *pues que*: «Los dos ejércitos juntos, / pues que el distrito es tan llano, / pueden salir en dos alas, / que al fin con ellas volamos», vv. 31-34; *puesto que*: «Puesto que sin avisarme / vuestra Majestad se vino, / de no salirle al camino / fácil podré disculparme», vv. 955-958; *como*: «Y como la juventud / causa en los ánimos brío / y agilidad en los miembros, / con pensamientos altivos, / viome la corte francesa / en fiestas entretenido», vv. 736-741; *por + infinitivo*: «Por dar guerra a tu mayor / el Supremo Emperador / te dio muerte», vv. 195-197), finales (*para + infinitivo*: «Para vencer a una ingrata / hoy resucito o despierto: / con una me finjo muerto / y otra de amores me mata», vv. 1561-1564; *por que*: «Y por que Alfreda se alegre / [canta] un rato, hija amada», vv. 1859-1860), temporales (*cuando*: «Cuando me importa, / contra mi propia sangre espada tomo», vv. 295-296; *antes que*: «Pues no deja sucesor, / antes que le despojemos / de las insignias, señor, / ¿por qué todos no sabemos / quién es el emperador?», vv. 235-239; *mientras que*: «Mientras que está deseada, / ángel hermoso parece, / y demonio si es gozada», vv. 597-599; *luego de*: «¿Luego de haber adorado, / decís que habéis merecido?», vv. 1209-1210), las modales (*sin + infinitivo*: «Señor, sin hablar la parte / no se puede dar estado», vv. 2176-2177) y las proposiciones de participio absoluto («Y en juramento unidas nuestras manos, / al cielo se prometa guardar siempre / la elección del Pontífice Romano, / sin pretender con guerra o paz hacerse / emperador el otro no elegido», vv. 421-425) y gerundio («Estando, pues, una noche / los brazos entretejidos / con los suyos, como hiedra / que trepa en el muro antiguo, / salió de mi corazón, / con la ocasión encendido, / el gran amor de Matilde», vv. 848-854).

Asimismo es normal que se acumulen las subordinadas insertándose unas en otras, ramificando el período progresivamente («Si en la muerte no hay venganza / porque el corazón hidalgo / se lastima y se apiada / viendo muerto a su contrario, / humedeced vuestros ojos / con un lastimoso llanto / que en el alba de esas canas / parezca aljófar sagrado», vv. 91-98). De esta manera, el período, binario en principio (subordinada + principal), se alarga por medio de subordinadas de relativo, aposiciones («Ludovico, mi padre, a quien el Pío / llamaron con razón, pues serlo supo, / los reinos repartió, y ha sido el mío / este reino francés que ahora ocupo», vv. 269-272) o coordinaciones que introducen nuevas subordinadas («La muerte pálida tema / el que está en la edad extrema / y el que vive en la edad fuerte, / porque el fuego de la muerte / lo seco y lo verde quema», vv. 205-209).

B. Orden de los elementos de la oración

a) Relación sujeto + verbo

Frente a lo dicho con respecto a la relación entre proposiciones en la que predominaba la ordenación lógica, la peculiaridad básica del orden entre los elementos de la oración se basa en el orden circular, disposición del mensaje que depende tanto de razones formales (métricas y/o rítmicas), como de motivos subjetivos (al estar ubicados en posiciones rítmicamente privilegiadas, los vocablos situados en la primera o última posición de la oración alcanzan una mayor expresividad), de forma que se va de lo desconocido a lo conocido, de lo fundamental a lo accesorio [ELVIRA GONZÁLEZ, 1988: I, 339-346].

En este sentido, es de particular interés el orden de colocación de los dos constituyentes nucleares de la oración, el sujeto y el verbo.

Si bien es frecuente la posición inicial del sujeto, más en las proposiciones subordinadas que en las principales («La máquina de Artemisa, / que el mundo llama milagro, / calle ya con el sepulcro / digno de este cuerpo santo», vv. 163-166), no lo es menos la colocación inicial del verbo, que cumple o bien una finalidad claramente narrativa para establecer el avance del argumento («Divulgóse en Roma luego / la crüel y lastimosa / muerte del gran Ludovico, / por quien toda Italia llora», vv. 2262-2265), o es el resultado de actitudes exhortativas o desiderativas de los personajes («¡Muera el cobarde traidor / que tal hizo! ¡Al arma toca!», vv. 3-4; «¡Ah, Emperador singular, / mira si puedes tomar / la edad que sobra a tus tíos, / pues que somos mansos ríos / que a espacio vamos al mar», vv. 225-229), lo cual repercute en la disposición de las restantes categorías sintácticas. En particular, la posición del sujeto resulta afectada por la posición inicial de algún elemento que modifique directamente al verbo, dando lugar a lo que se denomina inversión del sujeto.

Al margen de lo anterior, es particularmente significativa la existencia de algunos ejemplos en oraciones interrogativas directas parciales en los que el sujeto se interpola entre el pronombre o adverbio interrogativo y el verbo [LAPESA, 1992: I, 545-553]: «¿por qué todos no sabemos / quién es el emperador?» (vv. 238-239); «¿Cómo el enemigo campo / toca al arma, habiendo treguas?» (vv. 12-13); «¿cómo el matador no muere» (v. 1815); «¿Cómo Dios permite / que ni me entiendas ni creas?» (vv. 2927-2928).

Por último, también son frecuentes las discordancias entre sujeto y verbo, sobre todo cuando éste aparece antepuesto: «Ya que mi brazo y mi lanza / a darte la vida alcanza / como mi pecho codicia, / vida doy a tu justicia / y a tu honor, que es la venganza», vv. 497-501; «Que es muerte prometo / aborrecer, si se tiene / obligación y respeto», vv. 616-617; «Segura estará con él / mi tierra, mi gente y casa», vv. 967-968; «de una víbora se saca / el veneno y la triaca», vv. 1132-1133; «Tan fiera melancolía / imaginación tan fuerte, / Dios querrá que haya remedio», vv. 1786-1788.

De la misma forma que se disloca el orden del sujeto y el verbo, no es de extrañar la intepolación de elementos entre los componente de las perífrasis: «Seguramente puedo, pues se fueron, / descender y saber quién habrá sido / el que saqué esta noche de palacio», vv. 3078-3080.

b) Relación verbo + complementos

La comedia mantiene la tendencia del español clásico a situar el verbo en una relación de anterioridad aunque no necesariamente de contigüidad con respecto a sus complementos o a respetar el esquema regente-regido. No obstante, es muy frecuente -por su carácter coloquial [LAPESA, 1973: 137-147]- la anteposición de cualquier elemento distinto del sujeto al verbo, sobre todo en las proposiciones principales, lo cual tiene varias repercusiones sintácticas sobre los elementos de la frase: 1) suele adjudicar al verbo la posición segunda, después del elemento antepuesto («La muerte pálida tema / el que está en la edad extrema / y el que vive en la edad fuerte, / porque el fuego de la muerte / lo seco y lo verde quema», vv. 205-209); 2) consecuencia de lo anterior, la anteposición del sujeto queda bloqueada.

Esta inversión provocada se da de forma habitual con la intención de encuadrar lo enunciado señalando primero determinadas circunstancias de lugar («Dadle sepulcro decente, / y entre plumas de alabastro, / sobre dos ricas columnas, / fabricad túmulos altos», vv. 159-162), tiempo («Siempre de tales prodigios / se temen sucesos malos, / que los bienes de este mundo / nunca son pronosticados. / Hoy se cumple en el Imperio / este prodigioso caso, / que pronósticos de males / pocas veces salen falsos», vv. 107-114) o modo («Sin

dificultad huyeron, / porque eran con sus engaños / el gobierno de su gente / y el orden de su palacio», vv. 139-142). Además, como ya anticipamos, existe una decidida afición a colocar en el comienzo de la frase algunos tipos de subordinadas, particularmente las condicionales, las concesivas, las causales, las temporales y las subordinadas de gerundio o participio. Consecuentemente el sujeto se pospone, cuando aparece explícito.

Otra de las inversiones más habituales es la que coincide con uno de los usos poéticos más extendidos en la época: la separación de un complemento introducido por la preposición *de* respecto de la palabra que lo rige, lo que confiere un peculiar carácter cultista: «De tumba sirven mis faldas», v. 1529; «¿De frenética me acusas?», v. 1912. Más frecuente es aún que entre el elemento regente y el regido se intercalen otros elementos, particularmente un verbo *e*, incluso, algún otro complemento: «Del doméstico ladrón / no hay tesoro bien guardado, / ni vida de rey segura / entre traidores vasallos», vv. 143-146; «De los buenos pensamientos / las honras del mundo vienen, / porque los hombres no tienen / culpa de sus nacimientos», vv. 2498-2501; «De vasallo tan leal / y de honra tan guardada, / locura demasiada / fue, señor, el decir tal», vv. 2792-2795.

Por último, también se dan ejemplos de sintagmas no progresivos, esto es, de series de elementos yuxtapuestos o coordinados [ALONSO-BOUSOÑO, 1970: 21-41]: «segundo hermano y tercero / del Emperador Lotario», vv. 79-80; «Si este es embuste del Duque / para encubrir sus agravios: / noble soy y leal», vv. 3444-3446. Incluso, se llega a dislocaciones no progresivas y quiásticas: «Mucho, señor, te confías / y en cuidado nos tenías / viendo salir sol y gente / de palacio y del oriente...», vv. 695-698.

c) Relación sustantivo + adjetivo

En líneas generales, pese a la restricción existente en el uso del adjetivo adjunto, cabe afirmar que la anteposición está muy extendida, sobre todo en el caso de adjetivos valorativos («Con grande extremo deseo / irme ya», v. 600-601; «Grande maldad y grande desvarío!», v. 2835; «Perdonar al enemigo / es hecho de buen cristiano», vv. 123-124; «Dicen que duerme seguro / el que buena fama tiene», vv. 1728-1729; «Y siendo aquesto verdad, / en esta grave maldad / ya estás, Duque, muy culpado», vv. 1923-1925), o en la acumulación de adjetivos («Francesa y rara hermosura», v. 389) o en aquellos que imponen la consideración arquetípica de lo designado por el sustantivo en general o en el contexto («Aunque ha volado tu fama / hasta el trópico que ve / la negra Caricardama», vv. 457-459).

Aunque no hay reglas fijas que establezcan la posición del adjetivo con respecto

al sustantivo al que califica, ya que se debe considerar más como una cuestión de carácter estilístico y valorativo que sintáctico, la anteposición de algunos especificativos -los clasificadores- suele prestar al texto un fuerte carácter retórico por su rigidez («¿Cómo el enemigo campo / toca al arma, habiendo treguas?», vv. 12-13; «el derecho cuerno toma», v. 35; «Triunfa ya de estos despojos / que a tus muertos pies están, / y triunfarás de mis ojos», vv. 493-495; «¡Qué flamenca gallardía / y animoso corazón!», vv. 539- 540; «De esa suerte, Infanta mía, / tu entendimiento sería / vista de nocturnas aves», vv. 2073-2075; «viste de púrpura ropa», v. 2307; «El francés Príncipe vino», v. 2346; «Oye, señor, el caso más infame / que sucedió jamás en real palacio», vv. 2804-2805; «Entre estos ramos / escondido quedó el mancebo paje», vv. 3082-3083).

1.2.7.3.2. Enumeración de sustantivos y adjetivos

Son bastante frecuentes en la comedia y presentan diversas intenciones, desde la meramente ornamental hasta la exaltación hiperbólica de los sentimientos o de la tensión dramática. Una clasificación elemental de los tipos básicos presenta las siguientes peculiaridades [ARELLANO, 1981: 29-31]:

- a) Un tipo meramente de ornato, que es el formado por términos prácticamente sinónimos o por matices de una misma significación, a menudo dispuestos asindéticamente para dar mayor vivacidad al texto: «Sangre de este propio pecho, / rayo en el aire deshecho, / fruto cortado en agraz / que das con tu muerte paz / -lo que en la vida no has hecho-, / luz de los antiguos godos», vv. 185-190; «Fantasma, duende, figura, / ilusión y sombra oscura, / que en la negra noche nacen», vv. 1359-1361; «Voces di, nadie me oía, / porque los hados, la suerte, / la estrella y signo del hombre / son irreparables siempre», vv. 1744-1747; «Rasga el pecho, entra en el alma, / que un pelícano me torna / el amor, y darte quiero / sustento, ser, vida y forma», vv. 2348-2341.

Estos sintagmas binarios o no progresivos también se dan entre adjetivos calificadores de un nombre o predicados de él («Esta noche, muda y fría, / envidió la gloria mía», vv. 550-551; «ya en el ciprés que parece / pirámide y obelisco, / no en la caña tierna y débil / ni en cárdeno y blando lirio», vv. 804-807). Y aparece en series de más elementos: «y[a] con un mirar continuo, / blando, atento, regalado, / tierno, amoroso y pasivo», vv. 765-767; «Siempre la tuvo tu ausencia / melancólica, encerrada, / devota y muy recatada», vv. 1389-1391; «Levanta, Duque. Ya es ida, / confusa, turbada y muda», vv. 1553-1554.

- b) Enumeraciones que enuncian partes o describen cualidades de un determinado personaje y sirven para su caracterización directa. Suelen

tener un efecto enfatizador, ocasionado por la acumulación de términos que subrayan las partes («Talle, rostro y discreción / tiene el flamenco, a fe mía», vv. 537-538) o cualidades del personaje descrito («¡Qué flamenca gallardía / y animoso corazón!», vv. 539-540; «Propuse a los electores / tu justicia, tu poder, / tu valor, tu fortaleza, / tu venerable vejez, / y el temor universal / que de ti suelen tener / desde el cristiano alemán / hasta el tártaro infiel», vv. 2390-2397), ya que a veces se aúnan adjetivos con claras diferencias que actúan complementariamente: «Sol de alemanes y godos», v. 975; «¡Muere, infame, vil, ingrato!», v. 1838.

Similar función pueden tener las acumulaciones repetidas de alabanzas, insultos («¡Oh, tigre de mi honor, fiera lasciva, / vaca celosa y cierva fugitiva!», vv. 3036-3037; «Tú, di, griega Elena, / Cava española, egipcia Cleopatra», vv. 3039-3040; «¿dónde, aquel ladrón, Paris troyano, / el Rodrigo español, Marco romano?», vv. 3044-3045; «Ponedle el lazo y cerrad los poros / y el órgano vital por do respira / la vida más infame que ha tenido / un tártaro gentil, bárbaro escita, / fiero brahmano, extraño troglodita», vv. 3058-3062) o quejas («¿Qué abárimo, calibre o masageta, / qué tártaro crüel, qué troglodita, / a su hermano mayor no se sujeta / y los paternos títulos le quita?», vv. 285-288); en otras situaciones vienen a expresar la tensión dramática del momento («¡Carlos! ¡Padre! ¡Señor! ¡Rey!», v. 341) o el estado emocional del personaje («¡Ay, fortaleza perdida, / tierna edad, floridos años, / muerte injusta, parca fiera, / sombra triste, sueño largo!», vv. 175-178).

- c) Con finalidad hiperbólica no dramática aparecen algunas enumeraciones de sustantivos, de adjetivos o de sustantivos y adjetivos, con las que se magnifica al personaje: «Fórmense los escuadrones, / vayan delante caballos: / los franceses, peleadores, / los españoles, gallardos, / los turcos, fuertes, sufridos, / los ligeros africanos, / pues que de estas cuatro castas / veinte mil sustenta Carlos», vv. 19-26; «ya en los alegres torneos / precios gané prometidos / a invención, golpes y gala, / folla, letra y artificio», vv. 748-751; «Entapícense las calles, / ya de hiedra, ya de rosas, / ya de tártaros damascos, / o ya de turcas alfombras, / y tú, señor, las pasea», vv. 2322-2326.
- d) Otras enumeraciones dinámicas, de carácter asindético, suelen ser las que reproducen un discurso enojado en el que un personaje reprocha a otro su infidelidad, engaño o falsedad («¡Qué barbaridad altiva, / qué frenesí, qué arrogancia / y qué contraria opinión! / ¿Qué estrella adversa os inclina / a enemistad, a rüina, / a muerte y a perdición?», vv. 311-316) o se lamenta por algo («¡Triste caso, infeliz suerte», v. 1525; «¡Ay, rabia, envidia y ponzoña!», v. 2349).

A veces estas enumeraciones están graduadas, casi siempre con finalidad

hiperbólica: «¡Vete, pues mi mal procuro, / nieve helada, mármol duro, / áspid sordo, tigre fiera! / ¡Nunca yo te amara tanto! / ¡Vete, pues a ti me inclino, / gloria inmensa, ángel divino, / claro sol, milagro santo! / ¡Nunca yo pudiera verte! / ¡Vete, pues mi mal es claro, / pena eterna, monstruo raro, / sombra fatal, cruda muerte!», vv. 1100-1110.

- e) Por último, siguiendo una fórmula recomendada por Lope en su *Arte nuevo* (vv. 294 y ss.), cabe mencionar la utilización de enumeraciones conclusivas, que sirven para cerrar con rotundidad un parlamento, generalmente al fin de una secuencia dramática de cierta unidad: «Fuera noble ejecutoria / de mi honrado pensamiento, / perdón de mi atrevimiento, / libranza para mi gloria», vv. 2162-2165.

1.2.7.3.3. Aglomeraciones verbales

Al igual que en las series de sustantivos y adjetivos, en la comedia son habituales las aglomeraciones de formas verbales, ordenadas según las estructuras siguientes [ARELLANO, 1981: 31-33]:

- a) La más elemental es la formada por parejas de verbos (más raramente grupos de tres), prácticamente sinónimos, que persiguen tanto la variación ornamental del desarrollo argumental como la expresión intensificada de un sentimiento por recurrencia del concepto: «Tiene amor por calidades / en sujetos diferentes / conf[or]mar las voluntades, / allanar inconvenientes / y vencer dificultades», vv. 645-649; «Y no es mucho que esto haga, / si no hay cosa en este mundo / que contente y satisfaga», vv. 682-684; «Bien sé que en dificultades / me despeño y precipito / y que voy contra mi honor / si me arrojo y determino», vv. 892-895; «Yo he visto, Rey poderoso, / que la música suspende / imaginaciones tristes: / manda cantarle y tañerle», vv. 1796-1799; «Señor, no es contradecirte / el suplicar y pedirte / que suspendas lo que dices», vv. 2171-2173.

También aparecen ordenaciones gradativas: «Sé, a lo menos, desear, / perseverar y sufrir», vv. 1021-1022; «Para vencer a una ingrata / hoy resucito o despierto», vv. 1561-1562; «Dicen que duerme seguro / el que buena fama tiene; / yo digo que no, pues vela / quien lo envidia y aborrece», vv. 1728-1731; «ciñe con ellos agora / este muro a quien el tiempo / dismantela, humilla y postra», vv. 2335-2337.

- b) Un segundo tipo es el que opone verbos de significado antitético como expresión del desconcierto amoroso del personaje, normalmente masculino: «¡Ay, mi Enrico! ¡ay, mi Ricardo! / en amor me hielo y ardo», vv. 710-711; «de una víbora se saca / el veneno y la tríaca, / el sol nos mata y

nos cría», vv. 1132-1134.

- c) Un tercer tipo, formado por series más largas, es el que procura expresar la sucesión rápida de muchos acontecimientos, como recapitulación de las acciones realizadas por algún personaje («He gobernado su tierra, / no mi vida ni su honor. / Deseaba, pretendí, / porfié, perseveré, / obligué, agradé, vencí, / pedí, oyéronme, alcancé / y, alcanzando, aborrecí», vv. 688-694; «Tu casa jardín ha sido / donde tus honras están: / yo fui el árbol prohibido / y el Duque ha sido otro Adán / que ha pecado y ha comido», vv. 2023-2027), descripción de acciones que ocurren u ocurrirán fuera de escena («cada soldado es un muro: / marcha, cerca y acomete, / que la fortuna promete / un vencimiento seguro», vv. 3162-3165), expresión de deseos («¿Qué hacéis? Matadle, prendedle», v. 1803), o algún ruego o amenaza («Quítame el ver, el hablar, / [el pretender, el servir,] / el pedir, el confiar, / que no me has de prohibir / la libertad de amar. / [...] Servir, hablar, pretender, / ver y confiar, advierte / que tengo sola poder / de quitarlo, y con tu muerte / podré quitarte el querer», vv. 2098-2107).
- d) El último tipo responde a la acumulación de verbos que intentan detener la acción de otro personaje y que sirven para ralentizar la tensión dramática y subrayarla, preparando el acaecimiento de un suceso importante en el desarrollo dramático: «¡Aguarda! ¡Espera!», v. 1508.

1.2.7.3.4. La interrupción emocional

Otra de las características generales de la sintaxis de la comedia por lo que respecta al tipo de oraciones según la actitud psicológica del hablante, es la extraordinaria abundancia de enunciados exclamativos así como de interrogativos directos, en períodos normalmente muy breves [ARELLANO, 1981: 33-34]. Unos y otros sirven para establecer contrastes tonales y rítmicos que van subrayando los momentos más tensos e intensos de la acción dramática; además, los enunciados exclamativos desempeñan un importante papel en la expresión de la ponderación y de la superlación, de la que nos ocupamos en § 1.2.3.

Asimismo, la interrupción emocional se concreta en exclamaciones del tipo «¡Ay de mí!» o alguna variante («¡Ay...!», repetidas constantemente por los personajes, sorprendidos o dolidos por el desarrollo de la acción o quejosos por celos o desdenes amorosos.

1.2.7.3.5. Estructuras paralelísticas y quiásticas

Tanto las estructuras sintácticas paralelísticas -sobre todo- como las quiásticas

constituyen una fórmula omnipresente en la comedia y afectan no sólo a la equivalencia de clases categoriales y de funciones sintácticas sino también a la equivalencia posicional en la distribución de tales elementos en la realización discursiva de los mismos [ASENSIO, 1957: 69-133; ALONSO-BOUSOÑO, 1970: 66; ARELLANO, 1981: 34-37; MOLINO, 1981: 77-91]. Por medio de estos recursos se refuerza la intensidad de las situaciones por la recurrencia de elementos sintácticos, subrayando las oposiciones mediante la disposición paralela / opuesta de los conceptos.

Los diferentes ejemplos que presenta *El primer Conde de Flandes* pueden sistematizarse de la siguiente forma:

- a) Paralelismos de carácter sinonímico: aquellos en los que los miembros vienen a expresar idénticas o similares nociones: «Si nos canta, es la sirena; / si nos mira, es basilisco; / si nos halaga, escorpión; / si nos llora, es cocodrilo; / si se queja, es la hiena; / si llama, es lobo marino; / si nos habla y nos pregunta, / [es la esfinge de Edipo:]», vv. 816-823; «Sé, a lo menos, desear, / perseverar y sufrir; / sé poner el pensamiento / en el extremo mayor; / sé manifestar mi amor; / sé tener mi atrevimiento, / y supiera hacer despojos / de bárbaros y tiranos, / si tuviera en estas manos / el efecto de esos ojos», vv. 1021-1030; «El que en la prisión vivía / saliendo a la libertad, / y el que está en la oscuridad / viendo ya la luz del día, / y viendo salud cumplida / el que esperaba la muerte, / no se alegra de la suerte / que yo viendo tu venida», vv. 1043-1050; «[Todos lloran], todos callan, / todos juntos se entristecen / por la muerte de Lamberto / y nadie vengarle quiere», vv. 1826-1829; «Déme tu real Majestad / esas manos poderosas, / temidas desde el ocaso / hasta la abrasada zona; / déme los brazos dichosos / que se han de extender ahora / tanto que abracen y ciñan / toda la Africa y Europa; / déme los pies, cuyas plantas, / como a otro Alejandro, solas, / han de oprimir las cervices / desta máquina redonda», vv. 2214-2225.

También existen quiasmos sinonímicos: «Ya en la cerviz erizada / del toro dejé, teñidos / con su sangre, venenosa / asta y acero bruñido», vv. 744-747; «viva una fe entre los dos, / que yo os dejo a vos por vos / si a mí por mí me dejáis», vv. 1281-1283; «Darás olor a las flores / que entre sus aguas conserva, / con tu esperanza a la hierba / y al lirio con tus amores», vv. 1449-1452; «cual las fuentes apremiaba / para que el agua saliese, / haciendo ramos de vidrio / y de cristal martinetes», vv. 1712-1715.

- b) Paralelismos antitéticos: cuando los elementos en relación expresan nociones contrapuestas: «Es el amor como rayo / que con más fuerza ha herido / donde halló resistencia, / ya en el soberbio edificio, / ya en el ciprés que parece / pirámide y obelisco, / no en la caña tierna y débil / ni en

cárdeno y blando lirio», vv. 800-807; «que como la voluntad / es de cera y no de riscos, / troquéme, que soy un hombre / y no soy el monte Olimpo, vv. 836-839; ¿A tanta fe, tantos celos? / ¿A tanto mal, tanta vida?», vv. 1065-1066.

Quiasmos antitéticos: «¡Ay, hija! ¡Ay, corazón! ¡Ay, alma! ¡Ay, vida / de este cuerpo infeliz! ¡Báculo verde / de este árbol seco, ya con la edad larga!», vv. 1655-1657; «Cuerda estaba, estando loca, pues como cuerda ha sentido», vv. 1876-1877.

- c) Paralelismos sintácticos: aquellos en los que los miembros se suceden de forma independiente respecto de las nociones que expresan: «¿Quién vio de repente el mar / manso con olas gallardas / y el sol entre nubes pardas / que en él se quiere bañar? / ¿Quién vio en la risa del alba / un prado lleno de flores, / donde dulces ruiseñores / hacen al águila salva? / ¿Quién vio un fénix matizado? / ¿Quién vio murmurar las fuentes / entre diáfanos dientes / de vidrio y cristal helado?», vv. 517-528; «Toma, pues, las seis insignias: / viste de púrpura ropa, / empuña la fuerte lanza, / la divina cruz adora, / el mundo pon a tus pies, / saca de la vaina roja / aquel estoque sangriento / que con celo de Dios corta, / cubra la santa diadema / tu cabeza poderosa, / la segunda de la Iglesia / y la primera de Europa», vv. 2306-2317.

Quiasmos sintácticos: «Mas, ¿cómo dar no pretendo / vida y forma a tu persona, / bramando como leona / y como la osa lamiendo?», vv. 1537-1540.

Formalmente, como se habrá observado en los ejemplos anteriores, las estructuras paralelísticas y quiásticas se pueden construir con anáfora o sin ella. Véase otro ejemplo: «Oye, señor, el caso más infame / que sucedió jamás en real palacio; / oye el suceso de una hipocresía, / que tal fue la virtud de Margarita; / oye la deslealtad de un vil flamenco, / aunque de sangre tuya, advenedizo / en París. Oye», vv. 2804-2810; «Cuando la Infanta con salud estaba, / cuando la hallé sin melancolía, / cuando vi la lealtad del pecho tuyo, / cuando cuerda y alegre ha declarado / que ha sido frenesí culpar su honra, / Margarita me afrenta y se ha ausentado / con ese Baldüino que Almirante / hice de Francia para daño mío», vv. 2827-2834.

También son posibles los tipos mixtos (mezcla de los tipos puros): «A no ser esta ciudad / de este mundo la mejor, / tomara de tu valor / esa misma calidad: / que si el fénix engrandece / de Arabia montes y faldas; / Scitia por sus esmeraldas / famoso nombre merece; / por sus brocados, Epiro; / por sus majestades, Roma; / Etiopía, por su aroma, / y, por su púrpura, Tiro, / por tu singular belleza / Francia es famosa en el suelo, / porque es milagro del cielo / y no de naturaleza», vv.

1003-1018; «¡Nunca yo a Francia viniera! / ¡Vete, pues mi mal procuro, / nieve helada, mármol duro, / áspid sordo, tigre fiera! / ¡Nunca yo te amara tanto!. / ¡Vete, pues a ti me inclino, / gloria inmensa, ángel divino, / claro sol, milagro santo! / ¡Nunca yo pudiera verte! / ¡Vete, pues mi mal es claro, / pena eterna, monstruo raro, / sombra fatal, cruda muerte!», vv. 1099-1110.

En conclusión, lo que suelen conseguir las estructuras paralelísticas y/o quiásticas es intensificar efectos y acentuar una expresividad fundada en la repetición léxica, sintáctica o semántica, por lo que responden a la tendencia barroca del artificio y el desbordamiento expresivo, a la vez que se intentan sistematizar dicho desbordamiento en estructuras que asumen un esqueleto combinatorio muy ordenado y riguroso, casi matemático.

1.3. LÉXICO Y REGISTROS IDIOMÁTICOS

Durante los siglos XVI y XVII el español experimentó uno de los períodos de mayor incremento de vocabulario, no sólo por las condiciones históricas que se desarrollaban, sino también por el alto nivel alcanzado en la creación literaria. La incorporación de léxico se produjo tanto por mecanismos propios (derivación y composición), como por préstamos de las lenguas clásicas o de otras [CANO AGUILAR, 1988: 250].

Las innovaciones léxicas de Mira de Amescua en esta comedia afectan sobre todo al terreno de los cultismos, más que a la derivación.

1.3.1. Creación de neologismos y juegos léxicos

En *El primer Conde de Flandes* es escasamente significativa la aportación de Mira en el terreno de la creación de léxico a partir de los recursos propios de la lengua española. A modo de referencia mínima, señalaremos los casos más destacables.

El procedimiento más común es la derivación y persigue como finalidad lograr matices o significados originales, algunos de ellos de incorporación muy reciente a las posibilidades de la lengua: *encubridora*, v. 1182; *engendrado*, v. 1241; *engendrada*, v. 1179; *entapizar*, v. 2322; *entretajidos*, v. 849; *entretenido*, v. 741; *sobrescrito*, v. 2142; *veladora*, v. 1161. A estos ejemplos habrá que añadir los que incluimos en los listados de § 1.3.2. que no repetiremos aquí para evitar la duplicación. Igual podemos afirmar con respecto a la composición, de la que no faltan ejemplos: *bienquistos*, v. 735; *Caricardama*, v. 459; *contradicción*, v. 2656; *contravenir*, v. 443 (verbo sólo frecuente desde el XVI); *maldiciente*, v. 1320; *maldición*, v. 3271; *malogrado*, v. 82; *maltratar*, v. 2131; *ruiseñores*, v. 1718.

Más interesantes, pero sólo representados por un significativo caso, es el juego léxico 'barba cana' / barbacana, con el que el rey Carlos equipara su «barba cana» (metonimia por 'vejez') con una fortaleza que ahora, con la presencia de su segunda hija, dispone de dos boquetes ('ojos') para su defensa : «Ya estará esta barba cana / más guardada, prenda mía, / que sin ti un ojo tenía: / ya dos» (vv. 951-954).

1.3.2. Préstamos léxicos

Es en este terreno en el que se experimenta un mayor desarrollo, no sólo por la incorporación de cultismos greco-latinos, sino también por los préstamos, sobre todo italianismos, galicismos y lusismos.

Igual que el cultismo sintáctico no suponía sino la continuación de una tradición (de carácter petrarquista e italianizante, que arranca con fuerza en España con Garcilaso), el cultismo en el campo del léxico alcanza una difusión extraordinaria. De ahí que haya que situar a Mira en un punto en el desarrollo de ese movimiento cultista iniciado en el siglo XV y que lentamente se desarrolla a lo largo del XVI (por lo que debió de verse influido por el grupo poético antequerano-granadino), y que en el terreno teórico se concreta en la sucesión de manifestaciones acerca de la nobleza del español, su parentesco con el latín y la necesidad de volver la mirada a esa lengua para enriquecer y mejorar la lengua materna [ALONSO, 1978: 9-238; LAPESA, 1977a y 1977b; MACRÍ, 1972: 186-279; POZUELO IVANCOS, 1979, 336-358]. Existía, pues, una tradición; seguirla exigía el aumento de los cultismos.

La mayor parte de los cultismos que aparecen en la comedia (y vocablos derivados, que hemos incorporado juntos para evitar la duplicación de listados) estaban ya admitidos y documentados en el período medieval, algunos durante los primeros siglos literarios, muchos a lo largo del siglo XV; otros, ya se incorporaban a los diccionarios compuestos desde Alonso de Palencia y Nebrija hasta Covarrubias, o aparecían en las primeras obras de Góngora; otros, en cambio, se encuentran por primera vez atestiguados en *El primer Conde de Flandes* -al menos hasta donde hemos podido atestiguar, a tenor de lo que se documenta en COROMINAS-PASCUAL-.

Lo que parece claro es que Mira se sirve de ellos no por un frenético impulso innovador, sino más bien por su sonoridad y por su valor expresivo, pues casi todos los que empleó han quedado consolidados en el idioma. De hecho, aunque la lógica del teatro impone que la sintaxis fluya con relativa sencillez y que el léxico no provoque una excesiva oscuridad ante un público tan diverso como el de la comedia áurea, esa simplicidad esconde una presencia abundantísima de novedades léxicas que en muy pocos casos alcanzaron la categoría de «extravagantes» (*coluros*, *intercadencia*), pero que en absoluto producen el espesor que ocasionaba el abuso de la repetición sistemática de los mismos vocablos cultos y su agrupamiento dentro de un mismo poema.

1.3.2.1. Edad Media

- a) Entre los documentados en el *Poema de Mío Cid*, cabe destacar dos vocablos que presentan una acepción particular: *dolor* (83) ⁴⁰, 'sentimiento de disgusto' y *perdonar* (123), 'evitar que alguna cosa padezca daño', significado también comprobado en Berceo y Garcilaso.
- b) Por lo que respecta a los que ya aparecen en el siglo XIII, la mayoría se documentan en la obra de Berceo: *aflicción* (2199); *autoridad* (1037); *columna* (161); *confirmar* (116); *confuso* (1158); *destemplan* (68), escrito *destemprar*; *devoción* (2234); *devoto* (1391); *dictar* (317); *digno* (166); *discípula* (1269); *doctrina* (2090) escrito *dotrina*; *elector* (927), volviendo a aparecer a mediados del XVI; *elemento* (2578); *envidia* (1731); *envidiar* (551); *envidioso* (2475); *espíritu* (1365), aunque habrá que esperar a 1490 para que presente su grafía actual; *extender* (2219); *gloria* (551); *habitar* (42), escrito normalmente *abitar*; *humor* (1396) con la acepción 'genio o condición de alguien' que se suponía causado por los humores vitales, matiz que ya se documenta a principios del XVII en Mariana; *ídolo* (2595); *imagen* (1907); *imperio* (246); *malicia* (2484); *martirizar* (1392); *misericordia* (3063); *pasión* (1388); *pensamiento* (1414); *potencia* (2404); *príncipe* (301); *procurar* (2525); *prodigioso* (112); *reformular* (2540); *región* (1464); *resplandecer* (2569); *secreto* (1262); *sepulcro* (159); *singular* (1015); *son* (2286); *sucesor* (235); *templar* (333), escrito *temprar*, pues la grafía con -l- se generaliza en el XV; *título* (288); *tormento* (1415); *transformar* (1276); *turbado* (1193), que en el Siglo de Oro tiene un carácter fundamentalmente literario; *vano* (50); *victoria* (191), así escrito desde el Siglo de Oro; *violencia* (323); *violenta* (2581). Incluso algunos presentan una acepción similar a la de nuestro texto: *piadoso* 'compasivo' (113); *solícitos* 'no reposado, cauto y diligente' (1261); *término* 'conducta discreta' o 'conducta en general' (54); *túmulo* 'tumba' 162. Y otros fueron censurados en la época de Góngora: *gigante* (1034), *pulso* (1520), *solicitar* (901).

O se documentan en la obra de Alfonso X: *absolver* (364); *artificio* (751); *astrología* (2018); *astrólogos* (107); *blando* (742); *divididos* (1704); *dulce* (523); *edificio* (803); *espaciosa* (1688); *fingir* (844); *hidrónico* (677); *límite* (325); *monstruo* (1109), aunque la grafía que predominó hasta Oudin, ya preferida por *Autoridades*, fue la de *monstro*; *polo* (74); *renunciar* (3508). También se documenta alguna acepción especial: *grave* 'pesado' (3286); *opinión* 'idea' (313); y algunas formas censuradas en época de Góngora: *alba* (97), *efecto* (1030), *esfera* (1242), al margen de la cual se escribe *espera* hasta que Valdés impone la pronunciación griega, *favor* (403), *nocturna* (2075).

Por último, se documentan en otros textos, las formas *albedrío* (795), a principios del XIII; *argentar* (3145) está documentada a mediados del XIII, aunque no vuelve a aparecer hasta Góngora y Oudin, 1616; *agravios* (1503), *causa* (101),

esmeralda (1532), *inclinarse* (282), *memoria* (1909), a finales de este siglo. Y *atención* (784), censurada en época de Góngora.

- c) Durante el siglo XIV y, en concreto, en la obra de Juan Ruiz, se introducen: *ablandar* (2156); *coral* (1532); *fatiga* (1216); *suplicar* (1298); asimismo, *lastimado* 'agraviado moralmente' (86). En otros textos, se documentan: *agradar* (692); *alabastro* (160); *bárbaro* (290); *basilisco* (817); *canonizar* (3093); *ceremonia* (2299), que aparece ya en López de Ayala con la grafía *cirimonia*, habiendo que esperar al siglo XVII para que adopte la forma moderna; *cerviz* (2224); *diligencia* (926); *disimular* (1304); *división* (274), que reaparece con fuerza en el XV; *fortuna* (3164); *empíreo* (2245), si bien con la grafía *impíreo* se documenta hasta finales del XVI y principios del XVII, como en nuestra comedia; *imaginación* (1787); *pródigo* (2379); *suave* (1461); *virgen* (3007); *vulgo* (2410). Además aparece *mapa* 'escrito en el que se resume el estado de alguna cosa con todas sus partes' (361), *vario* 'inconstante' (104) -frecuente a partir del XVII-, y *púrpura* (1014), censurada en época de Góngora.
- d) Otro de los momentos más fecundos en la incorporación de cultismos es el siglo XV, en particular en la obra de Santillana: *aldabada* (3274); *apremiar* (1712); *audaz* (326); *caso* (2); *colegir* (2069); *cónclave* (2282); *contento* (911), como sustantivo; *dilatar* (328); *doméstico* (143); *esfinge* (823); *fecundo* (487), que posteriormente recogerá Percivale en su diccionario de 1591; *furia* (1843); *furor* (2044); *ingrato* (130); *inmortal* (3114); *militante* (3478); *oráculo* (1343), generalizada desde principios del XVII; *premio* (2658); *resistencia* (322); *sacro* (2260), que no aparece después hasta el diccionario de Oudin, de 1616; *tumulto* (162), generalizada desde principios del XVII; *venerable* (2393). Y censurados en época de Góngora, *eclipse* (2570), *fatal* (1110), *fugitivo* (3037) y *pompa* (1761).

En la obra de Mena: *alterar* (1889); *apetito* (675); *atento* (70); *breve* (361); *cometa* (103), después utilizada por Herrera y Mariana en 1617; *diáfanos* (527), aunque no se documenta en los diccionarios de Palacio o Nebrija, pero sí en Covarrubias; *exceder* (2648), con la grafía *eçeder*, habiendo que esperar al *Quijote* para que se documente la moderna; *fábrica* (1243); *fénix* (472); *imitar* (395), si bien COROMINAS-PASCUAL retrasan su documentación hasta el diccionario de Cristóbal de las Casas, de 1570; *inocencia* (1638); *invención* (750); *orbe* (73), habitual desde finales del XVI; *profundo* (681); *prolijo* (1694); *transmigración* (279); *zona* (564). Con una acepción muy del gusto del teatro áureo, aparecen *industria* 'destreza' (2206), *inconstante* 'movedizo' (2386), *reducir* 'volver a llevar' (2655). Asimismo fueron censuradas en época de Góngora *cadáver* (156), *caos* (1131) y *remitir* (335).

Y en otros textos de la época: *adquirirse* (327); *advertir* (1481); *afición* (661); *afligir* (1660); *alboroto* (2544); *alteración* (380); *alterado* (1192); *animar* (3232); *apasionado* (1618), con la acepción de 'molestado', porque hasta el Siglo de Oro

no presenta la significación moderna; *aplicar* (247); *arduo* (2715); *arrebol* (546); *atentamente* (1717); *aumento* (584), aunque con esta grafía no vuelve a documentarse hasta 1569, en J. de Ávila; *ausentar* (2832); *austro* (74); *belleza* (1015); *bruto* (3035); *conforme* (923); *contemplar* (936); *delincuente* (1759); *delito* (1807); *desautorizar* (606), aunque no hemos hallado referencia en COROMINAS-PASCUAL, su antónimo se documenta hacia 1490; *disolver* (3226); *escarchar* 'cubrir de escarcha' (3134), de origen desconocido, documentada en este período y posteriormente en *El cuerdo loco* de Lope; *excelso* (2282), que volverá a utilizar Herrera y a generalizarse a partir de principios del XVII; *fabricar* (161); *facilidad* (3175); *fidelidad* (511), documentado en 1490 y un siglo más tarde en Rivadeneyra; *fragancia* (2132), pero escrito *fragancia*, por lo que hasta 1600, Mariana, no se generaliza la ortografía moderna; *generosa* (2301); *gusto* (718); *hipocresía* (2806); *intentar* (371), generalizado a partir de su presencia en el *Quijote* de 1605; *invocar* (2864); *matizado* (525); *melancólico* (1115); *monarca* (254), en las *Danzas de la muerte*, igual que *monarquía* (321), que también está documentada en el *Libro de Alexandre*; *penetrar* (62), si bien en nuestra comedia presenta la acepción 'averiguar'; *principio* (324); *secretario* (2254), pero más común desde finales del XVI; *ruina* (315); *vituperio* (318).

- e) Prueba de la importancia del siglo XV en la incorporación de cultismos es la abundancia de los presentes en las dos obras lexicográficas más importantes del período: el *Universal Vocabulario en latín y en romance* (Sevilla, 1490), de Alonso Fernández de Palencia, y el *Vocabulario de Romance en Latín* (ediciones en 1492 y 1545) de Nebrija. En uno u otro, o en ambos, se admiten los siguientes: *abrasar* (2217); *alimentar* (52), en la edición de 1545; *animoso* (540); *áspid* (1102); *ausencia* (705), con esta grafía; *barbarismo* (881); *benigno* (1764), aunque su primera documentación es de h. 1290, con esta ortografía en el *Universal Vocabulario*; *colérico* (2523); *confiar* (127); *confusión* (1411); *conjunción* (2014); *conjurados* (136); *constancia* (3143); *constante* (2386); *consultar* (2071); *contentar* (680); *contrato* (1977); *coro* (2245); *damasco* (2324); *desconfianza* (1499); *descuidado* (639); *desgracia* (199); *desvarío* (2835); *diadema* (2314); *dificultad* (139); *disfavor* (591); *disolución* (3363); *dulzura* (392); *eclipsada* (2010); *ejército* (31); *enajenar* (1989); *engastar* (383); *enternecer* (1701); *estaque* (1598); *estima* (642); *eterna* (570); *examinar* (1489); *extremado* (1002); *fácilmente* (1594), si bien *fácil* se documenta a partir del XVI; *favorable* (1621); *favorecer* (1111); *fértil* (1616); *firmeza* (1467); *flaqueza* (2067); *frenética* (1912); *género* (88); *grato* (533); *gravedad* (1316); *humedecer* (1785); *importar* (295); *importancia* (997); *imposible* (565); *idolatrar* (3041); *ilustrísimos* (915); *infamar* (2524); *infame* (2804); *infinito* (1416); *ingenio* (2714); *injusta* (222); *injusticia* (2549); *inocente* (1817); *insignia* (170); *inspirar* (2285); *instante* (1172); *intento* (50); *laberinto* (1708); *lasciva* (3036), sólo en el *Universal Vocabulario*; *legítimo* (941); *libranza* (2165); *lirio* (807); *lince* (1201); *marchitar* (1462); *margen* (1446); *melancolía* (1371); *ministro* (1832); *molestar* (2146); *mudanza* (603); *murmurar* (526); *murta* (1632); *música* (1797); *nardo* (2130); *norte* (563); *noticia*

(920); *obligado* (1211); *ocupar* (272); *ofender* (1480); *oprimido* (2530); *oprimir* (2224); *ordinario* (929); *particular* (477); *pasivo* (767); *patria* (914); *pelicano* (2339); *peregrino* (502); *permitir* (939); *perpetua* (2190); *pontífice* (430); *postrero* (1524); *presumir* (3434); *presunción* (307); *proceder* (1393); *prodigio* (107), sólo en el *Universal Vocabulario*; *pronosticar* (110); *pronóstico* (113); *pureza* (2036); *recatar* (1479); *recatado* (131); *regalar* (2142); *repartir* (271); *reposar* (1376); *revocar* (2531); *rigor* (345); *rumor* (48); *satisfacción* (660); *satisfacer* (684); *sepultar* (301), sólo en el *Universal Vocabulario*; *serenar* (1496); *sirena* (2120); *sucesión* (167); *suceso* (108); *temerario* (44), sólo en el *Universal Vocabulario*; *temeridad* (1091), sólo en el *Universal Vocabulario*, a pesar de lo cual Valdés seguía considerándolo como un latinismo indispensable; *terrible* (656); *tiranía* (324); *tigre* (1102); *tributo* (1697); *triunfar* (493); *trópico* (458); *usurpado* (250); *universal* (251); *vigilante* (1162); *voto* (2269). Con acepción especial se encuentran: *importuno* 'duro, grave, cruel' (3301); *molesto* 'odioso' (2146); *cólera* 'ira' (293); *liga* 'alianza' (358); *rara* 'extraordinaria' (389); *tema* 'manía' (2056). Fueron censurados en la época de Góngora: *aljófar* 'perla, lágrima' (98); *ejemplo* (455), con la acepción hoy predominante; *grana* (339); *presumido* (1165); *riguroso* (870); *señas* (2633).

1.3.2.2. Siglo XVI

- a) La mayor parte de los cultismos introducidos durante la primera mitad del siglo XVI lo fueron en *La Celestina*, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Guevara, Juan de Valdés, Torres Naharro: *acobardar* (3126); *acomodar* (1993); *admirar* (1466); *adornar* (429), aparece a mediados del XV, pero es ya frecuente en el XVI; *agresor* (1830); *articulada* (1456); *átomo* (1504); *báculo* (1656); *benévolo* (1610); *calidades* (645), durante todo el Siglo de Oro fue muy usual con el sentido de 'cada uno de los caracteres que distinguen a las personas o cosas'; *copia* 'abundancia' (3206); *decente* (159); *decoro* (1093), muy usual sobre todo en el XVII; *deidad* (3401); *desatino* (869); *desdicha* (1052); *determinar* (895), aunque ya se documenta en el XV, fue bastante popular en todo el Siglo de Oro con el sentido de 'decidirse, atreverse'; *difusas* (1910); *exterior* (3049); *extremo* (374); *ilusión* (1180), pero se generaliza a principios del XVII; *inmenso* (1105); *investigar* (59), aunque todavía falta en los diccionarios de Nebrija, Casas y Covarrubias; *invicto* (1842); *jornada* (2229), si bien se documenta en Berceo, es más normal en el período áureo la acepción de 'viaje' sin referencia a la duración; *mirto* (1716), lexicográficamente aceptado en 1591 en el diccionario de Percivale; *objeto* (1400), que aparece en *La Celestina*, aunque Juan de Valdés reclama su incorporación; *obsequias* (1855), raro en comparación con *exequias*; *obtener* (2441); *ocaso* (553), si bien se generaliza a partir del XVII; *oficio* 'obligación' (1946); *pálida* (205), aceptada lexicográficamente en Oudin y literariamente en 1580, Herrera, y en 1613, Góngora; *paralelo* (387), más frecuente desde principios del XVII; *paterno* (288); *puro* 'libre' (2578); *suntuoso* (929); *supremo* (196); *trasunto* 'copia' (305); *trepar* (851); *vaco* (168); *volcán* (3283), que fue más

frecuente a finales del XVI.

- b) En la segunda mitad del siglo XVI son más numerosos que en la primera mitad. Los cultismos se documentan sobre todo en las obras de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada, Fernando de Herrera, Cristóbal de las Casas, el primer Góngora, A. de Morales, Aldana, Ercilla, Pedro de Mexía, entre otros. Destacan: *afable* (728); *ameno* (1348); *apacible* (3382), usual desde fines del siglo XVI; *atributo* (1675); *convaleciente* (712); *curso* (2157); *decretar* (2426); *degenerar* (3525), más normal desde 1600; *distrito* (32), aceptado lexicográficamente ya en Covarrubias; *desmantelar* (2337); *escotillón* (a.p.v. 32-68a); *falda* 'de un monte' (1008); *famoso* (27); *fénix* (472), aunque está documentado desde el XV, es más normal a finales del XVI; *feroz* (30), con la grafía actual desde 1570; *folla* (750); *funeral* (1761), documentado a finales de siglo, si bien no lo incluye todavía Covarrubias, igual que *funesto* (2436); *frágil* (2141); *gallardía* (539); *ignorancia* (267); *imperar* (264); *imperial* (ac.p.v.70); *impío* (2120), aunque en COROMINAS-PASCUAL no figura ninguna referencia específica, la forma *pío* tiene como primera documentación la fecha de 1586; *importante* (1173), a pesar de que la fecha de la primera documentación es de 1570, es indudable que tenía que existir ya en el siglo XV; *indignar* (394); *ignorante* (2720), aún conserva la grafía vulgarizante en 1580; *inquieto* (615); *insigne* (3172); *interponer* (2011), aunque con grafía no etimologizante, *entreponer*, ya en Juan Ruiz; *lástima* (1625), más frecuente desde su aparición en el *Quijote*; *meditar* (1571); *menguante* (2017); *místicamente* (256), documentado el adjetivo del que deriva en la obra de Villegas; *ocasión* (853); *ofensa* (3047); *oscura* (1360); *perseverar* (691); *pica* (3185), existente en épocas anteriores, pero se multiplican los ejemplos a fines del XVI; *pío* (269); *pirámide* (805); *plátano* (658); *precipitar* (893); *premiar* (1589); *presuponer* (589); *pretensión* (946); *prohibir* (2101); *quimera* (1285), normal en el Siglo de Oro desde Lope y Covarrubias; *regocijo* (733); *repente* (517); *reprimir* (1842); *reservar* (330); *respetar* (43); *retirar* (2674), a pesar de estar documentado desde 1570, su uso fue más frecuente a partir del *Quijote*; *reverenciar* (3091); *sonora* (2243); *sucinto* (3190); *sujetar* (287), no aceptada lexicográficamente hasta Covarrubias; *suspender* (85); *sustentar* (26); *traza* (1709); *veneno* (471); *venenoso* (746), existente desde fines del XIV con grafía arcaizante; *vislumbre* (1113). Con una acepción especial tenemos: *arrogancia* 'armadura' (3141); *cautelosa* 'precaución' (1233); *color* 'pretexto' (60); *divertir* 'distracer' (1060); *máquina* 'invención ingeniosa, cúmulo de cosas' (163); *portento* 'presagio' (100), normal desde finales del XVI, pero no recogido por Covarrubias; *pretender* 'querer' (424), acepción normal en el teatro áureo; *remontar* 'ahuyentar' (1121). Fueron censurados en la época de Góngora: *acción* (2347), que en la obra de San Juan de la Cruz presenta ya un sentido abstracto general; *aplauso* 'acompañamiento solemne' (158)

1.3.2.3. Siglo XVII

En el proceso de ennoblecimiento progresivo de la lengua española basado en la incorporación paulatina de vocablos cultos, la aportación de Mira de Amescua en esta comedia es considerable, ya que en torno a cuarenta palabras aparecen por primera vez documentadas, a tenor de lo que se deduce de la consulta de COROMINAS-PASCUAL:

- a) *coluro* (454), documentado por primera vez en 1611, en el *Tesoro de la lengua castellana y española* de Covarrubias, en el Góngora de 1618 y antes de 1622 en Villamediana; *desenlazar* (1645), aparecida por vez primera en el *Quijote*, según cita de *Aut*; *disgusto* (2188), presente en la I Parte del *Quijote*; *efectuar* (1595), que, si bien ya está en la *Vida* de Santa Teresa, es más frecuente desde 1601, Mariana; *ejecutoria* (2162), aceptada lexicográficamente en el *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* de César Oudin, 1607; *empresa* (1583), contenida en el *Universal Vocabulario* de Palacio, pero más usual desde 1600 con la acepción de 'acción considerable'; *encarnado*, (1350), documentada por primera vez en un documento de San Rosendo, 896, pero no vuelve a aparecer hasta Quevedo; *entretener* (741) y *exceptuar* (644) o *exceptar*, aparecen en el *Quijote* de 1605; *éxtasis* (2161), aparece con esta grafía desde Lope, ya que antes se documenta sin la -s, recogido en el *Universal Vocabulario* de Palacio; *homicida* (1496) es habitual desde principios del XVII (Argensola, Góngora, Covarrubias); de *inaccesible* (1221) no aparece referencia en COROMINAS-PASCUAL, si bien *accesible* aparece documentado por primera vez en la primera mitad del XV, Santillana, y no vuelve a utilizarse hasta el XVIII; *indeciso* (1436) está documentado en 1604, y, posteriormente, en el *Tesoro* de Oudin de 1616; *intercadencia* (3407) tampoco presenta referencia concreta, mas *cadencia* está documentado entre 1613 y 1615; *investidura* (428), recogido en Lope de Vega; *irritada* (2705), aceptado en el *Tesoro* de Oudin de 1606; *lastimoso* (1682), presente en el *Quijote*; *listón* (1410), documentado por primera vez en 1600, Inca Garcilaso; *opulenta* (1607) aparece a principios del XVII, igual que *pensión* (20); *pífono* (2287), existente desde 1600, Mariana; *pomo* 'de espada' (298) no se documenta hasta Oudin, lo mismo que *presidir* (2454); *prevaricar* (2409), frecuente desde principios del XVII; *propicio* (769), lo empleó Góngora a partir de 1609, aunque ya aparece en Berceo, sin que tenga continuidad en el período medieval: no aparece en los diccionarios de Palacio, Nebrija, Casas ni Covarrubias, pero sí en Oudin, 1607; *reflexión* (2016), se documenta en 1708; *reportar* (293) no aparece hasta el *Tesoro* de Covarrubias; *rotulados* (2272) está documentado en *Aut*, que cita a Polo de Medina, mediados del XVII, pero con la forma *retular* ya está en Covarrubias; *símbolo* (3006) incluido en el *Tesoro* de Covarrubias y en Lope; *sobresalto* (3291), está en la primera parte del *Quijote* y Oudin; *solemne* (2734) se encuentra con grafías latinizantes en Covarrubias, pero con forma más patrimonial se documenta desde 1399; *sustituída* (255), frecuente desde la primera mitad del XVII; *tramoya* (ac. post .v. 3145), vocablo de origen

incierto y documentado por vez primera en 1617, Suárez de Figueroa: como nuestra referencia aparece en una acotación de la copia manuscrita, puede tratarse de un añadido posterior a la redacción original; *tríaca* (1133), documentada con ortografía etimologizante, *thriaca*, desde el XVII.

- b) Además de estos vocablos, hallamos otros con acepciones especiales: *aborrecer* 'fastidiar' (596), frecuente en esta época; *aplauso* 'acompañamiento solemne' (158), ya en Lope, y con un significado normal en el *Quijote* de 1615; *barbaridad* 'cosa bárbara' (311); *cumplimiento* 'oferta que se hace por urbanidad' (609), documentado en 1608, Góngora, en 1611, Covarrubias, y 1615, Segunda parte del *Quijote*; *discurso* (794), a pesar de que ya aparece en el diccionario de Palacio, lo hace con el significado de 'corriente de agua': posteriormente, Juan de Valdés señaló su deseo de introducirla en España, habiendo que esperar al *Quijote* para que se generalice su uso; *enfadoso* 'aburrido' (633), documentada en el *Quijote* de 1605; *obelisco* 'pilar monumental' (805), aparecido en 1624, Huerta, si bien con otra acepción ya aparece en el XVI; *trasunto* 'copia o representación' (305), ya en Calderón; *volar* 'echar a volar' (1122), en Lope, y con el de 'hacer desaparecer', en el *Quijote*.
- f) Por último, también aparece otro vocablo censurado en la época: *aroma* (1013), cuya primera documentación es de 1613.

1.3.2.4. Sin referencia concreta en Corominas-Pascual

La lista de vocablos contenidos en el apartado anterior puede ampliarse en su número si tenemos en cuenta la siguiente, ya que carecen de referencia concreta en COROMINAS-PASCUAL: *advenedizo* (2809); *cenizoso* (1710); *deleitación* (1720); *descoger* (3191); *fingidas* (3055); *habitable* (1609); *indivisible* (1223); *ofensor* (1552); *preclaro* (3539); *privación* (809); *reportación* (1097); *terneza* (1039).

1.3.2.5. Extranjerismos

- a) Los **italianismos** que aparecen en la comedia son: *asalto* (46), documentado desde 1570; *balcón* (ac. p. v. 1142), cuya primera documentación es de 1535; *brocado* (1011) incorporado desde 1440; *escuadrón* (19), desde finales del XV; *novelero* 'inconstante' (2410), aunque no es seguro que se trate de un italianismo, influyó desde el siglo XVI; *retrato* (305).
- b) Los **galicismos** son: *abonar* 'suscribir' (2763), documentado en 1800, Moratín; *avisar* 'venir en conocimiento' (2632), documentado en 1360, Sem Tob; *bastardo* (939), usual desde el s. XIV; *chirimía* (2288), si bien la primera documentación es de 1461, con la grafía *chiremía*, hay que esperar a Covarrubias para que adopte su forma actual; *embajada* (65), incorporado en la primera mitad del XV;

estandarte (154), documentado ya en el siglo XIII; *estoque* (ac. p. v. 70), frecuente desde el siglo XVI; *frenesí* (312), que ya aparecía en el *Universal Vocabulario* de Palencia, con la forma *frenesía*; *gallardos* (22), ya en el diccionario de Nebrija, pero frecuente desde el XVI; *lacayo* 'soldado ligero de a pie que acompañaba a los caballeros en la guerra' (2993), aunque es vocablo de origen incierto, probablemente se trate de un occitanismo, documentado en 1570 y 1620; con la acepción 'mozo de espuelas, criado', aparece en 1565, y posteriormente en Lope y Covarrubias; *lis* (623), documentado en Calderón; *martinete* 'penacho de plumas de martinete' (1715) documentado desde 1599; *mirabel* (1737), documentado por primera vez en la *Jerusalén conquistada* de Lope, 1609; *motete* (1719); *motín* (9), incorporado hacia 1580; *parche* (5), de la que COROMINAS-PASCUAL señalan que las primeras documentaciones se encuentran en Oudin, 1607, y Covarrubias, 1611; *remontarse* 'elevarse' (1121); *sochantre* (2244), de la que *Autoridades* no aporta ninguna documentación anterior a nuestra comedia; *talle* (537), de incorporación temprana.

- c) Los **lusismos**: *enfadar* (595), ya en el diccionario de Nebrija; *traje* (2812), documentado en Nebrija y Palacio, pero con acepción moderna en *La corona merecida* de Lope.
- d) También hay algún **catalanismo**: *clavel* (1705), documentado en 1555 aludiendo a la 'planta' y en 1582, a la 'flor'; también, como dijimos más arriba, es probable que *pomo* 'de la espada' (298) sea otro catalanismo, no documentado hasta Oudin.
- e) **Germanismos**: *alabardas* (3185), documentado en torno a 1548, pero probablemente por influencia francesa o italiana.

1.3.3. Campos semánticos principales

Sin pretender un estudio exhaustivo del vocabulario de esta comedia, sino una aproximación elemental a aquellos campos en los que se ha comprobado que la rentabilidad es mayor, hemos prestado especial atención a los doce siguientes.

1.3.3.1. Campo de la historia y sus personajes

Dado el carácter de la comedia, los personajes históricos documentados son numerosos, pero unas veces aparecen como simples referencias culturalistas, otras como protagonistas de hechos emulados o narrados por la comedia. En este sentido, son personajes que ambientan la disputa por la dignidad imperial los Emperadores *Carlomagno*, *Ludovico* 'Pío', *Lotario*, y el propio *Rey Carlos* 'el Calvo'; aspirantes al imperio como el *Rey Ludovico* 'el Germánico'; nobles y reyes de Francia como *Pipino*, *Dagoberto* y *Carlos Martel*.

También está históricamente documentada la existencia del Conde *Balduino*, pero no la del Duque *Lamberto*; asimismo, existió la Infanta *Margarita*, si bien su nombre histórico fue Judith. Además se menciona a tres pontífices, *Nicolás I*, *Juan VIII* y *León III*; a la Emperatriz *Irene*; a los romanos *Bruto*, *César*, *Pompeyo*, *Lucrecia*, *Augusto*, *Nerón* y *Trajano*; a los griegos *Artemisa* y *Alejandro Magno*; al troyano *Príamo*; al persa *Jerjes*; a personajes bíblicos como *Adán*, *Josué*, *Jacob*, *Esaú*, *Job*, *David*, *Jonás*, *Aarón*, *Abirón*, *Datán*, *Holofernes* y *Herodes*; a parejas históricas como *la Cava* y *don Rodrigo*, *Paris* y *Elena*, *Cleopatra* y *Marco Antonio*; al frigio *Midas*; al tirano *Fálaris*; al traidor *Adafirso*; a la negra *Caricardama*. Por último, la comedia se cierra con una alusión panegírica y genealógica al Rey *Filipo III*.

1.3.3.2. Campo de lo sociopolítico y del parentesco

La disputa de la dignidad imperial, del *imperio vaco*, aporta una gran abundancia de vocablos relacionados con sus símbolos externos (las *insignias* imperiales: la representación del *mundo*, la *púrpura roja*, la *fuerte lanza*, la *divina cruz*, el *estoque*, la *santa diadema*, la *corona*), con su función político-religiosa (*columna de la iglesia* y *escudo de la fe*), con los actos de su *investidura* y *elección* (que tiene lugar en un *cónclave*, a modo de *cortes* o *senado* en Roma, donde los *electores eligen* con sus *votos* al que será *dueño universal* del imperio). Las aspiraciones de los alemanes de *revocar la elección* del Papa, concluirá con la *renuncia* al imperio del rey francés.

De otro lado, los aspirantes al título imperial son reyes, de modo que también son numerosos los vocablos que cubren este ámbito de la realidad, esencial en la comedia áurea, bien para designar al que ejerce el poder en tanto que representante de Dios (*el rey* como *breve mapa de Dios*, como *monarca*, *rey*, *alteza* o *majestad*), bien por su origen (*sangre de reyes*), bien para nombrar sus cualidades (*poder*, *fortaleza*, *potencia*, *autoridad*, *justicia*, capaz de infundir *temor universal* a sus enemigos, a los que *sujeta*, *rige* o *gobierna*), bien para fijar las relaciones con sus *vasallos* o *deudos*, que han de *rendir parias* y *pagar tributos*, evitando la *tiranía* y los *motines* y respetando el *orden* y las *ligas* 'alianzas'.

Asimismo, son abundantes las palabras que designan los diferentes estamentos de la sociedad señorial. Dentro del estamento privilegiado, al margen de los mencionados, aparecen *príncipe*, *infanta*, *duque*, *conde*, además de otros más genéricos o funcionales, como *grandes*, *pares*, *nobles*, *señor*, *título*, *ministro*, *almirante*, *gobernador*. En el estamento dominado se menciona a *lacayos* y *criados*, así como a *villanos* y *vulgo* (ambos con sentido peyorativo).

Como el sistema sociopolítico se apoya en el concepto de posesión material de la que se es *dueño*, son diversos los vocablos que la nombran: *casa real*, *estado*, *región*, *provincia*, *distrito*, *patria*, *paterno nido*, *ciudad*, *villa*, *casa*, *herencia*, *tierra*,

sucesión, incluso *gente*; o va acompañada de una serie de manifestaciones externas de su *pompa*: *brocado*, *púrpura*, *damasco*, *aroma*, *bálsamo*, *alfombras*, *palio de oro*.

Por último, la familia (*abuelo*, *nieto*, *padre*, *hijo*, *tío*, *sobrino*, *hermano*, *prima*, *cuñada*) se entiende como parte de esa propiedad en tanto que linaje común. A veces los hijos son *retrato*, *espejo*, *hechura*, *trasunto* o *imagen* de sus padres; otras, *bastardos* de los que *renegar*.

1.3.3.3. Campo de la guerra

La presencia en la escena de la nobleza, una de cuyas funciones sociopolíticas es precisamente la guerra, el *pelear*, se concreta en este caso, de una parte, en una campaña que los reyes de Francia y Alemania sostienen contra su sobrino, el Emperador Ludovico, y, de otra, en la disputa por la sucesión imperial. Por ello, son abundantes los vocablos que nombran a las tropas propias (*ejércitos*, *gente armada*, *escuadrón*, *caballos*, metonímicamente por 'caballeros', *capitán*, *soldado*) o a las ajenas (*enemigo*, *contrario*). Unos y otros están investidos de las actitudes propias del noble guerrero: *valor*, *valiente*, *feroces*, *exceder en ánimo*; si bien, no faltan las que designan cualidades negativas: *cobarde*, *traidor*, *rebelado*, *conjurados*, *traición*.

Las acciones político-militares (*asalto*, *batalla*, *guerra*) van acompañadas de *rumor de guerra* (*tocar al arma*, *tocar a rebato*, *romper el parche*, *sonar el pífano*, *la trompa*, *la trompeta*, *el atambor* o *la caja*), que anuncian la *victoria*, el *vencimiento*, la *hazaña* o la *ruina*, la *perdición*, los *despojos*.

Las armas mencionadas son diversas: *espadas* de *acero* (con *punta* y *pomo*), *picas*, *alabardas*, *lanzas*; los soldados se protegen con *escudos*, *viseras* o *arrogancia* 'armadura', o adornan el *campo* con sus *estandartes*. La guerra persigue *acometer* para *rendir*, *conquistar*, *ensanchar*, *adquirir* o *dilatar* la tierra. Los ejércitos se despliegan con estrategias diversas: en *ala* o en forma de *cuerno*, pero además envían *embajadas*, pactan *treguas* (que también *rompen*), firman la *paz* o la *liga*, inician *motines* o se *reforman* para emprender nuevas campañas.

La vida o la muerte (*parca fiera*, *sombra triste*, *sueño largo*, *sombra fatal*, *pena eterna*) son los dos extremos de la guerra. En ella, la *juventud*, el *brío*, la *agilidad*, la *tierna edad*, se convierten en *fruto cortado en agraz*, porque *morir* (*cortar la tierna flor del árbol de la vida*) es una *pensión humana*, y el fin último del hombre es *deshacerse en el aire*, y con *funeral pompa* y *obsequias* ser enterrado en *túmulo*, *sepulcro* o *sepultura*.

1.3.3.4. Campo de la geografía física, política y humana

Mira de Amescua también hace gala de conocimientos geográficos, no porque sus

personajes sean originarios de varios estados de la época (*Francia, París, Amiens, Aquisgrán, Borgoña, Flandes, Alemania o Germania, Francafort, Roma*), sino más bien por su notable enumeración de países ubicados en los tres continentes conocidos en el momento en que se desarrolla cronológicamente la acción: *Europa* (*España, Lusitania, Inglaterra, Escocia, Italia, Lotaringia, Lombardía, Austria, Frigia, Dacia, Hungría, Norbégia, Suecia, Polonia, Misia, Tracia, Normandía, Frisia, Turingia, Sajonia, Tiburnia, Esclavonía*), *África* (*Mauritania, Libia, Egipto, Numidia, las dos Etiopías*) y *Asia* (*Arabia, Escitia, Jerusalén, Egipto, Jerusalén, Idumea, Armenia, Judea, Bitinia, Caria, Galacia, Lidia, Finicia, Siria, Albania, Galilea*).

Asimismo, son diversos los gentilicios y las castas a las que se alude, unas veces por ser los personajes de ese origen (*franceses, alemanes, flamenco*), otras veces por ser referentes militares particularmente aguerridos o nobles (*godos, griegos, españoles, turcos, africanos, etíopes, moros*), o bien, por último, por tratarse de pueblos que simbolizan la ferocidad (desde el genérico *bárbaro* hasta los particulares *normandos, blanco escita, cálibe, masageta, abárimo, tártaro, brahmano, troglodita*).

1.3.3.5. Campo del sentimiento amoroso

Dada su importancia en el desarrollo de la intriga secundaria de *El primer Conde de Flandes*, el campo de los sentimientos amorosos es uno de los más productivos a lo largo de la comedia y especialmente significativo en la segunda mitad de la primera jornada y en toda la segunda.

Son términos clave en el ámbito amoroso positivo los sustantivos *amor* y *fe*, ya que la relación amorosa se concibe como *servicio dichoso* del *amante* o *enamorado*, y la dama se considerada como un *bien*.

Muy importante también son los verbos que designan las acciones amorosas: *amar, querer, adorar, enamorarse, arrebatarse el corazón o vivir una fe*, presentados, a veces, desde la óptica pretarquista, como *servir, ser servida, agradar, alabar, obligar o sufrir* para *ablandar* o *abrazar* mediante *requiebros* o *lisonjas de cumplimiento* a la amada. Si ella conserva su honestidad y no es *gozada* (*dulce dicha*), ruega a su amante que *tenga fe*, y él ha de *perseverar* en su *pretensión* hasta *alcanzar* el *favor* deseado, aunque la realidad es que su *esperanza* suele tornarse *tristeza* que lo mantiene *indeciso*. Para *merecer el premio* ha de poseer una serie de cualidades cortesas: *blando, atento, regalado, tierno, amoroso, pasivo, piadoso, alegre, atrevido, bienquisto*.

También los vocablos empleados pueden manifestar mayor carga erótica, ya que el impulso amoroso se presenta crudamente como *pasión, deseo, apetito avariento, loco apetito* o *fuego*, con los que el amante *codicia poseer, vencer y gozar* a la dama. Esa fuerza irrefrenable, que nubla el *reloj del juicio*, se concreta en acciones del tipo

despeñarse, precipitarse, arrojarse.

El carácter desconcertante del amor se expresa mediante sensaciones contradictorias como *helarse* o *arder* o *abrasarse*, porque es un *desvarío enfadoso* (también calificado como *loco amor*), que ansía el *placer*.

Pero el amor no siempre es correspondido. A veces se torna en *celos*, y el *sufrimiento* es consecuencia habitual del *disfavor*. Así, si uno de la pareja *aborrece* al otro, lo *hiere* con sus *desdenes*, le da celos que le provocan *aflicción*, *congoja*, *dolor*, *disgusto* o *desdicha*, de manera que el rechazado se siente *marchitar con el fuego* o que se *hace la sangre hielos*, que sólo aminoran los *suspiros* o el *llanto*.

La relación amorosa se establece al margen del *matrimonio*, meta final de la misma. Pero el *casamiento* se entiende como un *contrato* que suele ser *tratado* sin tener en cuenta lo que los amantes *pretenden*, por lo que *casarse* o *desposarse* es resultado de la *voluntad paterna*, que no se ha de *contradecir*.

Aunque sea así, el matrimonio se *celebra* con extraordinarias muestras de *alegría*, *gozo*, *alboroto* y *universal regocijo*, con *fiestas*, *música*, *campanas*, *chirimías*, *disfraces* y *máscaras*.

1.3.3.6. Campo del honor

Este campo conforma una de las convenciones mejor perfiladas del teatro barroco, en sus aspectos positivo y negativo, e implica no sólo la presencia de vocablos relacionados con el honor / deshonor, sino también toda una serie de consecuencias implícitas: la nobleza, la belleza y, dependiendo de ésta, la luz.

Por lo que respecta al campo del *honor* (otras veces denominado *honra*, *opinión* o *fama*), supone que el que lo posee es una persona perteneciente al estamento *noble* o *hidalgo*; por el contrario, si carece de ese bien, es un *infame plebeyo*, *vil* o *villano*.

Los rasgos del ser honrado han de ser, si guerrero, *bravo*, *famoso*, *poderoso*, *valiente*, *fuerte*, *animoso corazón*, *atrevido*, *audaz*, y sus cualidades el *respeto*, la *fidelidad*, la *lealtad*, la *obediencia*, la *discreción*, la *paciencia*, la *gallardía*, la *constancia*, la *fortaleza*, el *valor* y la *virtud*; si dama, ha de ser, además, no sólo *decente*, *recatada*, *encerrada*, *devota*, *casta*, sino que también ha de ser notoria su *pureza*, *firmeza* y *decoro*.

Frente a los rasgos y cualidades de los personajes nobles, el innoble está poseído por el *vicio*, la *envidia*, la *malicia* y la *traición*; es *envidioso*, *cobarde*, *infame*, *aleve* y *ladrón*. Se dedica al *ocio blando*, al *sueño*, a *jugar a las bazas* y a *robar dando la mano* ('engañar a las damas y a no cumplir su palabra de matrimonio'). Es

sinotómica la relación de actividades a que se dedica esta nobleza ociosa: *torneos, justas de a caballo, invención, golpes, gala, folla, letra, artificio, cañas y asta*.

Para el varón y la dama el honor impone una serie de *obligaciones*: el *cumplimiento* de la palabra dada, la *reportación*, *conservar la honra*; y su fragilidad es manifiesta, ya que *queda sentida* por una *afrenta, agravio, vituperio, presunción, ofensa, flaqueza o desvergüenza*. La *mancha* de la *deshonra* se obtiene con sólo *murmurar* o *infamar* con *lengua maldiciente*, al dar *favor público*, por *vender la fama*; y si la dama se *deja vencer* y es *gozada*, su honra queda *culpada*. Para *reparar el daño* y *restaurar el honor* sólo cabe la *venganza*.

Honor y nobleza implican toda una serie de cualidades físicas que entran dentro de la esfera de la *belleza* o *beldad*, no sólo -las damas aplauden *rostro y talle* de Balduino-, pero sobre todo femenina, calificada ya como *singular*, ya como *rara hermosura*, incluso como *divino cielo, ángel hermoso, ángel divino* o *ángel de luz*.

Por último, como el amor (*encendidas brasas cría*) es un sentimiento vinculado al honor y a la nobleza, se considera como una *gloria inmensa* y se relaciona con la *luz*, por lo que la enamorada es un *sol hermoso* y, si ha sido deshonrada, está *eclipsada*.

1.3.3.7. Campo de la melancolía, frenesí y locura

En toda comedia de amores y desamores son particularmente habituales los términos relativos al sufrimiento amoroso y lo que éste implica. En nuestro caso, están presentes, principalmente, en las dos primeras jornadas, aquellas en las que Alfreda enloquece por los celos que le da Lamberto. Las palabras y expresiones claves de este campo son los sustantivos *tristeza, desdicha, suspiros, llanto, desgracia, melancolía, melancólicas pasiones, frenesí, locura, pasión del alma, desvarío*; los adjetivos *triste, infeliz, desdichada, melancólico, turbados y furiosa*; los verbos *desconcertar el reloj del juicio, afligir y temer apartarse* del amado.

La causa principal de la locura amorosa son los celos, que vuelven a quien los padece (en nuestro caso a Alfreda) *frenética*. Esta *alteración desconcierta* su *juicio* que *rabia y brama* de *cólera, enojo, ira, furia, furor* o *queja*, que no se *sosiega* por ser una *barbaridad* que hace que esté *terrible* y que se *arrepienta* de su *afición*.

1.3.3.8. Campo del ingenio y del enredo

Los vocablos de este campo se relacionan con la trama amorosa de la comedia, en concreto con los enredos que Margarita y Lamberto idean a fin de salir triunfadores en sus respectivas historias de amor. De esta manera, *amor, ingenio* y *discreción* son actitudes referidas al galán y a la dama; pero, si la relación amorosa no avanza por los caminos más adecuados, *industria* e *invención* son las cualidades que

facilitarán las aspiraciones de los enamorados.

El enredo amoroso surge, pues, como *burla, engaño, embuste* o *fingimiento*, que uno de los miembros de la pareja urde, de forma que el otro (o los demás personajes) sólo pueden interpretar los hechos, al principio, como *confusión, suceso confuso, misterio* o *secreto* y, después, cuando intuyen la intención del otro, como *mal propósito, mala intención, desatino, loco barbarismo* o *intento loco*, frente al que reclaman *cordura, razón, seso, cerebro* o *juicio*.

1.3.3.9. Campo de la fortuna voltaria y de los agüeros

Si bien en otras comedias del mismo período la 'fortuna voltaria' se convierte en el eje temático principal, en *El primer Conde de Flandes* es sólo un motivo literario que afecta principalmente al rey Carlos, quien en unas ocasiones se ve atacado por reveses imprevistos y, al momento, se siente encumbrado. De ahí que el adjetivo que mejor califica la vida es el de *mudable*. Asimismo, son tantas las alternativas que experimenta que *ventura* y *desventura* se suceden con gran *brevedad* y los *accidentes* le hacen *perder en un punto* su buena estrella.

Además, la fortuna voltaria aparece acompañada por los *agüeros*, en forma de *portentos, presagios, pronósticos, oráculos, señales, signos* o *hados*, de manera que lo desconocido, pero presentido, es denominado *ídolo, espanto, prodigio, fantasma, duende, figura, ilusión, sombra, espíritu, visiones, monstruo* y *quimera*.

1.3.3.10. Campo del universo y la naturaleza

Constituye otro de los campos en el que la presencia de elementos es más numerosa, ya que el universo y la naturaleza se presentan constantemente como referentes metafóricos del mundo sentimental (sobre todo, amoroso) o se utilizan para ponderar las acciones de los protagonistas.

Así, frente al *mundo inferior*, aparece el *cielo* en el que giran *estrellas, cometas encendidos, sol* y *luna*. Esta *máquina redonda* o *esfera*, otras veces *caos*, ya *orbe*, plagado de constelaciones (*peces de plata, fuerte león*), en el que los *puros elementos* (*fuego, agua, tierra, aire vario*), *sin centro*, buscan *altas fábricas*.

Uno de los constituyentes de este universo es la Tierra, que se nos presenta, unas veces, en su dimensión temporal, con sus *días* y *noches*, *albas* y *ocasos*, y *estaciones*; otras, en la espacial, con *oriente, occidente, norte* y *austro* 'sur'; otras, en su dimensión morfológica, con *coluros, trópicos, norte helado, zonas frías, polos, desiertos, riscos, ríos, valles, tierra fértil, volcanes, montes, faldas, mar* y *olas*.

La presencia de elementos inertes es diversa, ya caracterizados por su valor material (*esmeralda, oro, plata, aljófar, coral, acero, cristal, piedra preciosa, mármol,*

alabastro, vidrio, imán), o de otra índole (*alquitrán, ceniza, cera, nieve, hielo, piedra*).

El mundo vegetal es también numerosísimo, por su poder ornamental y como referente aromático o cromático: desde las humildes *hierbas* silvestres (*tomillo*), a las plantas en general (*ajenjos, palmas, hiedra, parras, mirtos, murtas, mirabeles*), pasando por las flores (*lirios, claveles, nardos, ramos*), hasta llegar a los árboles (*ciprés, álamos, olmo, plátano, laureles, bosques y selvas*),

Por último, dentro de la tradición de los bestiarios medievales, son abundantísimas las *fieras* o *brutos*: insectos (*mariposa, escorpión*), peces, reptiles (*áspid, víbora, cocodrilo*), avecillas más o menos humildes (*águila, águila real, sacre, grulla, lince, filomena* o *ruiseñor, nocturnas aves, martinetes, cisne, fénix, pelícano*), mamíferos (*león, tigre, toro, vaca, bueyes, ganado, cabritillo, perro, caballo, cierva, ballena, hiena, lobo marino*) y seres fabulosos (*gigantes, sirenas, basiliscos, esfinges*).

1.3.3.11. Campo de la mitología y personajes literarios

A pesar de que no son excesivas las referencias mitológicas en esta comedia, sí debemos aludir a su importancia como referentes metafóricos en diversas situaciones del desarrollo dramático: así, se denomina *Atlante* al emperador, por su función política; al rey por su función jurídica; a un caballo por montar a un sacerdote en tanto que representante del cielo. El Duque Lamberto se identifica con *Adonis* o *Narciso*, representantes de la belleza masculina; achaca su debilidad ante el amor por no ser un *monte Olimpo*; acusa a las mujeres de ser como la *esfinge de Edipo*, y, al pedir ayuda al rey Carlos para que lo case con Matilde, invoca a *Dédalo* y *Jasón*. Balduino, en cambio, se identifica con *Apolo*, que cuenta con una *Clicie* que lo adora (Margarita en las entrevistas nocturnas en privado, en las que implora a la luna que no se oculte por celos de *Endimión*) y una *Dafne* que lo aborrece (Margarita en público), a la que incluso compara con *Anajarte*. Alfreda, por su parte, creyendo que Lamberto yace muerto en su regazo, se llama *Tisbe*, pues él es *Píramo*. Por último, cuando el príncipe Ludovico apresa a su hermana Margarita, huida con Balduino en traje de hombre, los compara con *Teseo* y *Ariadna*.

1.3.3.12. Campo de los saberes

La diversidad temática de *El primer Conde de Flandes* posibilita que sean varios los campos del saber en los que Mira manifiesta su amplia cultura, pero donde mejor se muestra es en los terrenos jurídico y religioso.

Por lo que respecta al primero, y sobre la base de los términos que conforman la esencia de lo jurídico (*justicia, derecho, ley, injusticia*), son abundantes los vocablos propios de la práctica procesal (los protagonistas: *juez, testigo, reo, preso, delincuente, homicida, fugitiva*; las causas: *caso, delito, causa*; las soluciones:

sentenciar, prender, matar 'ajusticiar', poner en un palo, dar garrote, torcer el cordel), junto a otros de carácter político-religioso (*ejecutoria*) o vinculados a los aledaños del poder (*prevaricar, libranza, interés, amparar*).

En cuanto al segundo, el religioso, su presencia viene condicionada al mensaje último de la comedia, vinculado a la *ley de Cristo*. Se menciona a las personas de la Trinidad (*Supremo Emperador, Supremo Dios, Jesús, Cristo, Santa Paloma, Espíritu Divino*), a la corte celestial (*serafín, divino portero, santos canonizados, San Pablo, al sochantre del coro empíreo*), a las instituciones religiosas católicas (*iglesia militante, Pontífice, sagrado Pastor, cónclave, arzobispo, sacerdote, clérigo, ministro de la fe*), a sus dogmas (*fe, alma eterna, albedrío, resucitar, vencer la muerte, oración, transmigración*), a sus actos religiosos (*santa ceremonia, misa, confesar, reverenciar*), a sus símbolos (*cruz, reliquias, arca del Testamento*), pero también a sus contrarios (*idolstrar, Anticristo*).

Además de los mencionados, encontramos vocablos pertenecientes al mundo de la medicina (*médico, enfermo, convaliente, hidrópico, salud, enfermedad, mal, examinar, jarabes, remedio, triaca, veneno, mejoría*), de la astrología (*signos zodiacales, sol, luna, eclipse, estar menguante, hacer reflexión, cesar conjunción*), de la arquitectura (*palacio, edificio, máquina, pirámide, templos, muros, arcos, torres, cámara, aposento, balcón, jardín, huerta, laberinto, estanque, fuente, cuadros, calles de álamos, vidrieras, obelisco, columnas, túmulos, tumba, sepultura, sepulcro*) y de la pedagogía (*maestro, enseñar, lecciones, aprender, aprender ABC, doctrina, discípula*).

1.3.4. Los registros lingüísticos

Uno de los aspectos más tenidos en cuenta por los preceptistas y dramaturgos es la noción de 'decoro', que abarca más cosas que el lenguaje, pero que, en lo que respecta al de los personajes, exige que la expresión de los mismos se adecue a su situación sociocultural [SANCHEZ ESCRIBANO- PORQUERAS MAYO: 1972²].

1.3.4.1. El registro de los señores

Los personajes nobiliarios están idealizados; no sólo muestran las cualidades ideales del galán y de la dama (vid. apartado 1.3.3.5), sino que se expresan de forma elevada, con discreción, sutileza, cortesía y elegancia: el noble, pues, no puede «usar término villano» (v. 54) ni comportarse como «infame plebeyo» (v. 181). Incluso, en los momentos de mayor alteración mental (manifestada en ciertas imprecaciones del tipo «¡denle los cielos mal pago!», v. 122), eliminan de su vocabulario las expresiones groseras que nombran realidades demasiado bajas o materialistas, se sirven de metáforas e imágenes mitológicas (vid. apartado 1.3.3.11), recurren a expresiones ensalzadoras («beldad», «soberana», «sujeto», «milagro», «hermoso», «prodigio», «sol», «deidad»), a pasajes

conceptistas desarrollados según la lógica del amor cortés (vv. 1189-1354).

No obstante, tampoco faltan expresiones coloquiales, como la onomatopeya «ce» (v. 1068) para chistear, ni vocablos arcaizantes (vv. 5, 36, 75, 666, etc.). En momentos de arrebatos pasionales o de locura, emplean expresiones de índole coloquial del tipo «eres moro, perro eres, / y perro de muchas bodas» (ofensa con la que Alfreda pretende zaherir a su ofensor, sirviéndose de una expresión con la que se acusaba de poligamia a los musulmanes: v. 1996-1997), o adagios del tipo «quien compra de ladrón / pierde el precio y lo comprado» (vv. 1971-1972), con el que Alfreda advierte a Matilde de lo que ocurrirá cuando se sepa públicamente que Lamberto ya está casado con ella, o juegos de palabras como «ya estará esta barba caba / más guardada» (v. 952), refiriéndose a sí mismo y no al baluarte militar, o «priva a lo menos lo más» (v. 1058), cuando Lamberto comprueba que Matilde sólo está pendiente de Balduino.

Asimismo, aunque de forma muy ocasional, encontramos la presencia de frases hechas preexistentes: Margarita se autodefine como que es «todo un mundo, aunque pequeño» (v. 1288); lamentándose Balduino de los desdenes de Margarita, Matilde se le insinúa diciendo que «otra del mismo valor / hallarás, y tanto monta» (vv. 1119-1120), o cuentecillos, como el que el capitán Arnaldo refiere para ejemplificar el asesinato del emperador Lotario (vv. 99-110).

Por otra parte, si bien no son chistes excesivamente hilarantes, el público reiría cuando Balduino, dudando sobre la identidad de su compañera nocturna, se pregunta: «sepa yo si sois mujer / o espíritu a quien la cruz / de noche se haya de hacer, / mas no siendo ángel de luz, / fea sois: sois Lucifer» (vv. 1364-1368); o cuando Alfreda, en un último intento por recuperar a Lamberto, ruega a su padre que le permita hablar con el duque, al que no atacará más: «porque soy mujer honrada / y he aprendido el ABC» (vv. 3398-3399). Y expresiones irónicas del tipo «déjame aquí hablar en paz / con este medio mochuelo» (vv. 3394-3395), en boca de Alfreda refiriéndose al duque Lamberto y su afición a los encuentros amorosos nocturnos; o «Llegué a ganancias tan grandes / que el bien me dan de barato» (vv. 3518-3519), en boca de Matilde, quien, de forma inesperada, es casada con el Príncipe Ludovico, en favor del cual acaba de renunciar su padre el trono y el imperio.

1.3.4.2. El registro de los criados

Como punto de partida debemos señalar que la intervención de los criados en esta comedia es reducidísima, de manera que Mira de Amescua no se ha preocupado en exceso de delimitar claramente su registro idiomático, por lo que no hay diferencias significativas con respecto al de los señores. Como única manifestación de coloquialismo cómico, en un aparte, un criado que está confesando ante el rey Carlos los engaños de su señor, al acercarse éste, dice «Punto en boca» (v. 3359).

Entre las características que suele presentar el registro de los criados en la comedia barroca en general está el uso de los diminutivos (que en *El primer Conde de Flandes* aparecen fundamentalmente en boca de los señores; en un pasaje en el que Margarita se está haciendo pasar por criada dice «pajecillo», v. 2627); las creaciones léxicas cómicas (de las que no hay ninguna); el uso de arcaísmos (en boca de los señores, salvo uno que dice Ricardo: «agora», v. 906); la parodia de frases famosas (las mencionadas en boca de los señores); frases populares irónicas (en boca de los señores); utilización cómica de elementos enaltecedores en el registro nobiliario (inexistentes en la comedia); cuentecillos (ya mencionado en boca de un militar); juegos conceptistas (en pasajes amorosos en boca de los señores); ridiculización de mitos cultos (los mitos que aparecen en boca de los criados tienen una finalidad de comparación lírica y no de ridiculización); los vocablos groseros (inexistentes); los chistes (tras simular su asesinato, Ricardo dirá a su amo: «Milagros haces sin duda, / pues a los muertos das vida», vv. 1555-1556).

La conclusión a la que podemos llegar es que se ha distorsionado el principio del decoro de forma que los criados se expresan como los señores (fundamentalmente porque Enrico y Ricardo, y sobre todo el primero, son ejemplo de criados consejeros, prudentes y sensatos), y son los señores los que recurren a mecanismos propios del registro de los criados.

NOTAS AL CAPÍTULO 1

¹ Con relación a este tema, cfr. Frago [1980: 401-414] y Blecua [1984: 119-130].

² Tal misión («evitar la equivocación en la pronunciación de algunos tiempos de los verbos ... y para distinguir los nombres de los verbos») es la que se le reconoce al acento en el «Discurso proemial de la orthographia de la lengua castellana» del *Diccionario de Autoridades* [1726: LXIV-LXV].

³ No indicamos el número de verso de los ejemplos, ya que la numeración de la copia impresa no se corresponde con nuestra edición.

⁴ *Diccionario de Autoridades* [1726: LXII-LXIV].

⁵ «Todo dimanado de que en las escuelas solo se atiende a enseñar a los muchachos la formación o figuración de buenas letras o caracteres, sin advertir cuándo y en qué ocasiones se debe usar de las mayúsculas» [1726: LXV].

⁶ El español antiguo transcribía con «u» o «v» el fonema labiodental fricativo (*uenir, auer, cauallo, uino* o *venir, aver, cavallo, vino*), cuya pronunciación debió de ser [v] en unas regiones, [b] en otras; en cambio transcribía con «b» el fonema oclusivo bilabial /b/, procedente de /b/ latina inicial (BENE > bien) o de /p/ latina intervocálica (LUPUM > lobo); pero las confusiones empezaron muy pronto en el Norte, y se corrieron al Sur, hasta eliminar la [v] en la segunda mitad del siglo XVI salvo en Portugal, Levante y Baleares. En Alonso [1967², I: 21-61] pueden encontrarse textos relativos al proceso de distinción y confusión.

⁷ Muestra de que la confusión continuaba aún en el siglo XVIII es lo que se explica en el Discurso proemial del *Diccionario de Autoridades*: «El uso de la B y de la V causa mucha confusión, nacida de que los españoles, como no hacemos distinción en la pronunciación de estas dos letras, igualmente nos hemos valido ya de la B, ya de la V, sin el menor reparo. Para allanar este embarazo, al parecer no poco arduo, y que algunos le han reputado por imposible de vencer en el genio de nuestra nación, se debe atender lo primero al origen de donde proceden las palabras, porque si salen de voz escrita con B [...], se debe escribir con B; y si vienen de voz escrita con V, se deben escribir con ella [...]. Lo segundo, se debe mirar para el uso de la B si en el origen de las palabras hay P, porque si la tienen no se debe usar de la V, y la razón es porque la B tiene tanta hermandad en el modo de pronunciarse con la P, que se equivocan [...]. Lo tercero, todas las veces que se siguen y juntan antes de la vocal la L o la R, se debe usar de B y no de V [...]. Lo cuarto, siempre se debe usar de la B cuando no se sabe ciertamente o se duda del origen de las dicciones, porque es más connatural a nuestra manera de hablar la pronunciación de la B que de la V» [1726: LXXII].

⁸ «Pareciéndome que conviene assí a todos los nombres que significan número, como quatro, quarenta, pongo q. y también a los pronombres, como qual, y de verdad son muy pocos los que me parecen se deven escribir con c».

⁹ El *Diccionario de Autoridades* establecía lo siguiente: «Aun quando el uso común no hubiera desaprobado la singularidad de los que han intentado descartarla, es patente la razón para que se deba conservar, porque así no se confunden los orígenes de las voces, y se distinguen las que salen de la C [...], de las que vienen de la Q [...], que es la basa principal sobre que estriba la ortografía» [1726: LXXV].

¹⁰ De hecho, aunque refiriéndose al valor fonético de la grafía, Ángel Rosenblat [1951: XLI-LXII] sostiene que a finales del XVI y principios del XVII la lengua española abandonó el uso de su cedilla, que conservarán el portugués, el catalán y el francés, más conservadores en cuestiones ortográficas.

¹¹ Por ello, el *Diccionario de Autoridades* [*ibid*: LXXIV] aconsejaba atenerse a la procedencia etimológica de cada vocablo: «Siendo, pues, la duda principal entre estas dos letras: el medio para no confundirlas es atender a las raíces de las palabras, porque si tienen X [...], no hay motivo para desfigurarlas escribiéndolas con J, respecto de estar comúnmente admitida la pronunciación aspirada de la X en estas y otras dicciones [...]. También se debe usar de la X, y no de la J, quando las voces tienen en su origen S [...], y la razón es porque la S tiene el sonido muy parecido al de la X, y como los españoles tomamos de los árabes la pronunciación gutural y estos pronuncian las SS como X, es natural la conversión de la S en X, y no en J. Fuera de estos casos en cualesquiera términos y voces, ya salgan de la G [...], ya de la I [...], ya de la L [...], y finalmente de otras cualesquiera raíces, se debe usar plena y generalmente de la J, y esto no solo en las tres vocales a, o, u, sino también en las otras dos, e, i, quando sus primitivos la tienen [...], porque no se debe variar el orden natural, escribiendo con G [...], desfigurando y alterando las palabras de sus raíces».

¹² *Ibid*: LXXIV: «La g es sola antes de las vocales e, i, porque en las otras tres, a, o, u, no es aspirada o gutural: y así únicamente se debe usar de g en sus primitivos y derivados [...], sin extenderse a los derivados de la j y la x». Asimismo lo había establecido Valdés [1978: 82-83].

¹³ A principios del XVI, la gran confusión existente respecto al uso de esta grafía lo llevó a afirmar que «unos la ponen adonde no es menester, y otros la quitan de donde está bien. Pónenla algunos en hera, havía y han, y en otros désta calidad, pero esto házenlo los que se precian de latinos; yo, que querría más serlo que preciarme dello, no pongo la h, porque leyendo no la pronuncio» [1978: 97]. Asimismo Valdés recomendaba su uso en el verbo «haber», fundamentalmente en su uso como auxiliar de primera y tercera personas, las formas «he» y «ha», para evitar confusiones con la conjunción «e» o la preposición «a», respectivamente.

¹⁴ No creemos que haya sido por influencia de las críticas de Nebrija [1980: 131], que en 1492 había rechazado el uso de estas grafías dobles. En el mismo caos intentó poner orden la Académica, primero en el *Diccionario de Autoridades* [1726: LXXV-LXXIX], más tarde en su *Ortografía* de 1741.

¹⁵ «La regla más general que para ello tengo es doblarla en todos los nombres superlativos, como son boníssimo y prudentíssimo».

¹⁶ «Ni contra esto hace la vulgar opinión de que en estas y semejantes voces no se pronuncian dos mm, sino nm [...], y que así se halla frecuentemente usado en los autores. Lo primero, porque es contra reglas de buena ortografía usar de n antes de m en las dicciones compuestas; y lo segundo, porque comenzando sus simples con m, para cuya pronunciación se juntan los labios, es naturalísima la otra m, y en cierto modo contraria la n, porque los separa y aparta, por cuya consideración se debe estar a sus orígenes, y a las reglas que nos dejaron establecidas los latinos» [1726: LXXVII].

¹⁷ Lapesa [1980⁸: § 94] afirma: «todo el período áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance [...]. Ni siquiera a fines del siglo XVII existía criterio fijo; el gusto del hablante y la mayor o menor frecuencia del uso eran los factores decisivos». Más adelante, *Autoridades* procurará fijar una serie de normas [1726: LXXIX-LXXXII], defendiendo casi siempre el respeto a la etimología del vocablo.

¹⁸ Este uso era el recomendado por Valdés [1978: 106]: «Yo siempre la quito [la x], porque no la pronuncio y pongo en su lugar s, que es muy anexa a la lengua castellana». Más tarde, *Autoridades* [1726: LXXXI] aconsejaría atenerse al origen del vocablo y mantener la x.

¹⁹ Lapesa [1980⁸: § 91.1] sostiene que «el concepto de corrección lingüística era más amplio que en los períodos posteriores, y entre el vulgarismo y las expresiones admitidas no mediaban límites tajantes. Con todo, hubo en los siglos XVI y XVII una labor de selección entre sonidos, formas y giros coincidentes, que condujo a considerable fijación de usos en la lengua literaria, y, en menor grado, en la lengua hablada también. Mucho influyó en esta regulación el desarrollo de la imprenta, capaz de reproducir un mismo texto en multitud de ejemplares sin las anárquicas variantes de la transmisión manuscrita. La imprenta, aunque con mayor flexibilidad que desde el siglo XVIII, imponía normas gráficas, corrigiendo el individualismo de los originales, de ordinario libre y caprichoso».

²⁰ A. Alonso [1967²: 41] refiere un texto de Mateo Alemán de 1609 en el que se descarta que la confusión entre b/v se hubiese producido en la zona sur, aunque los ejemplos que aporta no aseguran su afirmación; no obstante, veinte años más tarde ya se confundía. Cfr. la abundante bibliografía sobre el tema [ALARCOS, 1971⁴: 269 y 1988: §1;

ALONSO, D., 1972: 215-290; CANO AGUILAR, 1988: § 5.2.1.1.; CUERVO, 1895: 5-15; JUNGEMANN, 1955: 336-361; LAPESA, 1980⁸: §§ 4₃, 53₄, 72₃, 92₁; LLOYD, 1993: 519-520; MENÉNDEZ PIDAL, 1980¹⁶: §§ 37₂, 41₁, 43₂; MORENO FERNÁNDEZ, 1987: 35-48; PARODI, 1972: 47-74; PENNY, 1976: 149-159; PENSADO RUIZ, 1984: 163-175].

²¹ La bibliografía sobre este tema es abundantísima [vid. además la mencionada en ALONSO, A. 1969: 47-144; FRAGO GRACIA, 1981: 57-58; LAPESA, 1980⁸: §§ 72₃, 92; LLOYD, 1993: 521-544].

²² Canellada [1972: 181-182] considera que en 1620 los sonidos representados por *g*, *j*, *x* ya tenían carácter velar, aunque Frago García [1985: 273-304] sostiene que es anterior. Sobre este tema, además de la bibliografía indicada, cfr. Menéndez Pidal [1980¹⁶: §§ 37_{2b}, 72₂; 1981: 53-74], Frago García [1977-78: 219-225; 1983a: 219-230], Lloyd [1993: 544-547], Quilis-Rozas [1963: 445-449].

²³ Cfr., entre otros, Martinet [1974: 421-461].

²⁴ Cfr. Galmés de Fuentes [1956: 273-307] y Lapesa [1980⁸: § 93₁ y n. 34].

²⁵ De la abundante bibliografía que sobre este tema existe, cfr. D. Alonso [1960: 49], Alvar [1975: 63-83], Frago García [1985: 153-171].

²⁶ Cfr. Cano Aguilar [1988: 211].

²⁷ El fenómeno no es extraño a las características lingüísticas de la época: A. Alonso [1967: 65-66, 75-77] y Lapesa [1980⁸: § 93₄] señalan que este fenómeno ya se producía en el teatro del XVI, concretamente Gil Vicente y Lucas Fernández escribían *mocedá*, *edá*, *maldá*, *navidá*, *beldá*. El primero de los autores recoge y cita las descripciones de numerosos gramáticos de la época que reconocen la pronunciación relajada o la omisión de la -d. Cfr. también Menéndez Pidal [1980¹⁶: § 63₁] y Cano Aguilar [1988: 242].

²⁸ Lapesa [1980⁸: § 91₃] afirma que «en la primera mitad del siglo XVI se toleraba todavía la *f* arcaizante de *fijo*, *fincar*, *fecho*, etc. [...] Salvo cultismos -muy numerosos- y casos especiales, la *f* desapareció, sustituida por *h*, que en Castilla la Vieja no se aspiraba ya desde mucho antes. Por otra parte era propia de la lengua rústica la aspiración [h] en lugar de /f/ ante los diptongos /ue/, /ie/ (*huerte*, *hue*, *hiebre*) y en *he* 'fe', *perheto* 'perfecto'. Vid. también § 4₂, 46_{1,5,6}, 53₅, 63₃, 67₂, 70₇ y 72₁, y Menéndez Pidal [1980¹⁶: § 38₂].

²⁹ Menéndez Pidal [1980¹⁶: § 18_{2 n.2}] sostiene que la inflexión de *e* por *yod* de la sílaba acentuada se opera de igual modo tardíamente sobre voces cultas; en los siglos XV y XVI se decía *lición*, *lección*, *perfición*, *complisión* por *complexión*, *quistiön* por *cuestiön*, etcétera, formas de las cuales subsisten hoy varias, como *afición* junto a *afección*; *lisiar*,

lisiado, de *lisión* por *lesión*. Cano Aguilar [1988: 237] sostiene que en cultismos con el sufijo en *-ión*, la vocal átona precedente, en especial si era /e/, podía verse inflexionada, aunque de forma vacilante: alternaban *lección* y *lición*, *lesión* y *lisión*, *perfección* y *perfición*, y llegaron a diferenciarse *afección* y *afición*. En los versos 660-661 de nuestra comedia encontramos una rima con variantes textuales en las que intervienen algunos de los vocablos mencionados: *satisfacción* / *ficción*-*afición*.

³⁰ Cfr. Alvar-Pottier § 30 n. 24.

³¹ Cfr. Marcos Marín [1978: 207-209] sostiene que la lengua clásica se diferencia de la medieval en el crecimiento del *leísmo* plural (inexistente en nuestra comedia) y en el aumento del *laísmo*. El *loísmo* se mantiene como poco usado, pero algo más en plural que en singular. La interacción de los dos sistemas en lucha produce en el Siglo de oro una situación característica sintetizada en el siguiente esquema:

	OD				OI		
	Persona		cosa		Persona		cosa
	masc	fem	mas-neu	fem	masc	Fem	
Sin	le/lo	la	lo-le	la	le	la-le	le
Plur	los (r. les)	las	los	las	les (r. los)	les (r. las)	les

Es particularmente significativo el incremento del *laísmo*: Keniston [1938: 1937 b 7.32] había fijado para este fenómeno en el siglo XVI una proporción del 76% para *le* y un 24% para *la*; en *El primer Conde de Flandes* la proporción de *la* ha aumentado más de 9 puntos.

³² Dado que algunas fórmulas de tratamiento nos parecían inadecuadas con relación a lo que podía entenderse como 'sociedad estamental', hemos cotejado la situación que presenta este tema en *La rueda de la Fortuna* (ed. BAE), obra con la que *El primer Conde de Flandes* guarda múltiples proximidades, y hemos podido comprobar que la situación se repite e, incluso, cabría decir que el voseo es casi inexistente. Luego, este dato viene a corroborar que o bien ambas piezas pertenecen a un momento creador muy próximo, o bien que Mira de Amescua utilizaba estas formas de tratamiento.

³³ Cfr. Cano Aguilar [1988: 247-248]. Los cambios en la raíz afectan, en primer lugar, al vocalismo. Nuestra comedia muestra cómo en los verbos en *-ir* la yod de las desinencias *-ió*, *-ieron*, *-iera*, *-iendo*, ya ha producido la inflexión constante sobre las vocales *-e-*, *-o-* (*siguió*, v. 152; *vinieron*, v. 3074; *pudiera*, v. 483; *durmiendo*, v. 456), así como en los perfectos fuertes (*supieron*, v. 101; *cupo*, v. 274; *tuvo*, v. 278; *hiciste*, v. 358; *vino*, v. 504;

quisítela, v. 650; *viste*, v. 716; *estuve*, v.1374; *dijo*, v. 1749), y formas derivadas, de cualquier conjugación. Asimismo la alternancia *-ie-/e-*, *-ue-/o-* conoce nuevos casos de extensión: *sentir* (v. 1755)-*siento* (v. 197), *confesar* (v. 2195)-*confieso* (v. 2723), *volver* (v. 625)-*vuelve* (v. 883), *volamos* (v. 34)-*vuela* (v. 1122); pero también se da ya la nivelación, o hacia la vocal simple (*templa*, v. 359), o hacia el diptongo (aunque no hemos detectado ningún ejemplo).

A su vez, los verbos de la tercera conjugación con vocal radical velar acabaron extendiendo la *-u-* a todas las formas; sólo *dormir* y *morir* mantuvieron el diptongo con la raíz acentuada, como observamos en *muera* (v. 39), *duerma* (v. 1167). En cambio, los que presentan vocal radical palatal estabilizan sus verbos en cada uno de los tipos existentes: o *-ie-* (radical tónico)/*-i-* (radical átono)/*-e-* (radical átono ante i) (*siento*, v. 197 / *sintió* / *sentimos*); o *-i-/e-* (radical átono ante í) (*pido* v. 867) / *pedimos*); o sólo *-i-* (*vivo* / *vivimos*).

Por lo que respecta al consonantismo radical lo más destacable es que la *-g-* nacida en *digo* es tomada por otros verbos, en especial por los que tenían *-y-* en la raíz (*oigo*, v. 67; *traigo*, v. 170; *vengo*, v. 346; *valgo*, v. 2460).

³⁴ Como explica Lapesa, mientras que la */d/* de las formas tónicas (*peináis*, v. 338; *trocáis*, v. 339; *alabáis*, v. 543; *hacéis*, v. 903; *habéis*, v. 903; *llaméis*, v. 988; *sabéis*, v. 989; *aborrezcáis*, v. 1237) había caído en los siglos XIV y XV, su conservación en las átonas se explica por la necesidad de distinguir las formas correspondientes a la persona *vos* de las correspondientes a la persona *tú*. En las tónicas, las alternancias *amáis* / *amás* podían darse sin que *amás* se confundiera con *amas*; pero en las átonas la síncope de la */d/* hubiera acarreado duplicidades (*amabais* / *amabas*), cuyos segundos términos eran idénticos a las formas de la persona *tú*. Tras desaparecer en la Península las desinencias tónicas de *amás* subsistiendo sólo *amáis*, no hubo riesgo de que *amábades* pasara a *amabais*, pues era una forma inconfundible con la persona *tú*.

³⁵ La forma *trujo* (< *TRAXUIT) presenta una vocal velar en la raíz, al igual que *pudo*, *tuvo*, *hubo*, *cupo*, porque la *u* se interpreta como vocal caracterizadora de los perfectos fuertes [ALVAR-POTTIER, 1983: § 9, 167.2].

³⁶ Alvar-Pottier [1980: §231.3.]

³⁷ *Ibid*, § 222.

³⁸ *Ibid*, § 225

³⁹ Aunque el uso habitual de la lengua primaba a la preposición «para», la relativa frecuencia de «a» se explica, según Lapesa [1964: §§13-14], por su aspecto latinizante y por su recurrencia en algunos sintagmas, como restos y confusiones entre el dativo y el acusativo con *ad*.

⁴⁰ Incluimos entre paréntesis el número de verso en que aparece el vocablo citado sin la abreviatura 'v.'.

SECCIÓN II

ESTUDIO DRAMÁTICO

CAPÍTULO 2

COMPOSICIÓN MÉTRICA

Capítulo 2

COMPOSICIÓN MÉTRICA

2.1. LA MÉTRICA Y LA DATACIÓN DE LA COMEDIA

Ya anticipábamos en § 0.3. que la fecha aportada por el manuscrito de esta comedia (24 de noviembre de 1616) no corresponde a la fecha de composición de la pieza, sino al momento en que se terminó de copiar para una compañía o, hipotéticamente, al momento en que alguien (el propio Mira de Amescua, un *autor*, un copista) realizase una mínima adaptación de esta vieja obra a las nuevas circunstancias del teatro, eventualidad que puede comprenderse si tenemos en cuenta que nuestro dramaturgo estaba recién regresado de Nápoles tras seis años de estancia en Italia¹ y necesitaba recuperar o aumentar su prestigio teatral. No obstante, dado que el manuscrito autógrafo de *La casa del tahúr* es un mes posterior (20 de diciembre de 1616 [COTARELO Y MORI, 1931a: 62]), la comparación de ambas comedias en el aspecto más inmediato a la composición, la versificación, puede servirnos para corroborar la información contenida en el *Diario* [1977: 407], de manera que *El primer Conde de Flandes* no pudo redactarse en 1616, sino que es más antigua (entre 1599 y 1605).

En este sentido, si bien la evolución métrica del teatro áureo varía algo de unos autores a otros, en períodos de tiempo coincidentes todos responde, en líneas generales, a una misma tendencia cuyo patrón viene modelado por Lope de Vega. Por ello, si distinguimos dos períodos de tiempo, uno de 1600 a 1609 y otro de 1610 a 1620, comprobaremos que entre *El primer Conde de Flandes* y *La casa del tahúr* las preferencias métricas y los porcentajes en el uso de las estrofas son muy divergentes y particularmente significativos en el uso de algunas de ellas. Concretando:

- a) La quintilla, estrofa preferida por Mira de Amescua en sus comedias tempranas [WILLIANSEN, 1973: 23], de emplearse en más de un 30% en *El primer Conde de Flandes*, desaparece por completo en *La casa del tahúr*. En la obra de Lope de Vega se comprueba que hasta 1608 la quintilla es una de las

estrofas primordiales, pero desde 1609 su uso desciende considerablemente, hasta el punto de que hacia 1615 parece estar prácticamente pasada de moda [MORLEY-BRUERTON, 1968: 102-174].

- b) Por lo que respecta a la redondilla, vemos que de utilizarse en torno al 25% en *El primer Conde de Flandes*, pasa a constituir casi el 58% en *La casa del tahúr*. Lope de Vega también ofrece una progresión similar: en concreto, de las obras compuestas entre 1609 y 1618 sólo dos tienen un porcentaje inferior al 30% en el uso de la redondilla; otras dos, *El mejor mozo de España* (1610-1611) y *San Diego de Alcalá* (1613), la emplean respectivamente un 75'6% y un 64'3%; el resto de comedias, oscila entre el 30% y el 58'8%, situándose el promedio en torno al 46'3%.
- c) En cuanto al empleo de los endecasílabos sueltos, la tendencia general fijada por Lope se concreta en que, antes de 1609, todas sus comedias tenían versos sueltos y, entre 1609 y 1618, sólo cinco de las veintinueve, con un promedio del 4'7%. Esta tendencia también es significativa en nuestro caso: el endecasílabo suelto se utiliza en más del 9% en *El primer Conde de Flandes* y es inexistentes en *La casa del tahúr*.
- d) Con respecto a las décimas, su presencia en *El primer Conde de Flandes* es prácticamente imperceptible (0'84%), mientras que, siguiendo los dictados de la tendencia, su uso aumentó considerablemente en la década de 1610 a la siguiente (en concreto, un 7'8% en *La casa del tahúr*). Lope de Vega, entre 1613 y 1618 utilizó esta estrofa con un porcentaje del 9%.

TITULO	Versos	Quin.	Rom.	Red.	Suelto	Déc.	Misc
<i>El primer Conde de Flandes</i> (impreso)	3475	35'00	27'00	24'83	9'55	0'86	Octav.
<i>El primer Conde de Flandes</i> (manuscrito)	3539	32'91	26'70	24'52	12'29	0'84	Octav.
<i>La casa del tahúr</i>	3195	0	11'50	57'60	0	7'80	lira, son, silva

A tenor de los porcentajes estróficos, podemos confirmar la conclusión de que *El primer Conde de Flandes* pertenece, métricamente hablando, al período evolutivo anterior al de la fecha contenida en el manuscrito. De hecho ya el propio Williamsen [1977b: 151-167] consideraba la fecha de 1616 como *terminus ante quem*.

Además, si cotejamos los porcentajes estróficos de esta comedia con las que fueron escritas a principios del XVII, podremos concluir que fue compuesta en torno a 1599-1605, ya que las coincidencias que presenta con *La rueda de la Fortuna* (hacia 1602) y *El esclavo del demonio* (anterior a 1605) son evidentes, como se observa en la tabla

siguiente, y no se limitan exclusivamente a la versificación, sino también alcanzan a cuestiones estilísticas, lingüísticas y temáticas, sobre todo con la primera de ellas.

TÍTULO	Versos	Quin.	Rom.	Red.	Suelto	Déc.	Misc
<i>La rueda de la Fortuna</i>	3487	42'30	20'30	27'50	6'30	1'70	son, octav
<i>El esclavo del demonio</i>	3298	33'50	23'00	29'30	6'80	3'90	son
<i>El primer Conde de Flandes (impreso)</i>	3475	35'00	27'00	24'83	9'55	0'86	octav.
<i>El primer Conde de Flandes (manuscrito)</i>	3539	32'91	26'70	24'52	12'29	0'84	octav.

2.2. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS FORMAS MÉTRICAS

2.2.1. Distribución estrófica

Ante todo, debemos destacar la simplicidad estrófica de la obra, ya que sólo cuatro formas estróficas se repiten en sus tres jornadas (quintillas, redondillas, romances, con y sin estribillo, y versos sueltos), mientras que otras dos (octavas reales y décimas) se alternan por jornada (octavas reales en la primera y tercera; décimas en la segunda, apareciendo una única tirada de cada modalidad estrófica y nunca llega al centenar de versos). El número de versos por estrofa es como sigue:

Estrofas	Número de versos	
	Manuscrito	Impreso
Quintillas	1165	1215
Romance	945	938
Redondillas	868	864
Endec. sueltos	435	332
Octavas reales	96	96
Décimas	30	30
TOTAL	3539	3475

En el cómputo total de versos correspondientes al manuscrito hemos añadido 12 con respecto a los 3527 materialmente existentes, pues entendemos que son restituciones justificadas por razones sintácticas, métricas (estrofas incompletas en fragmentos deturpados por una transmisión deficiente) y de sentido. Por su parte, la copia impresa es

algo más breve.

En concreto, la copia manuscrita presenta un total de 64 versos más, distribuidos por estrofas de la siguiente forma:

quintillas (- 50);
romances (+ 7);
redondillas (+ 4);
octavas reales (=);
endecasílabos sueltos (+ 103);
décimas (=).

Como puede apreciarse, prescindiendo de las otras estrofas en las que la disparidad es poco significativa, las principales diferencias netas entre ambas copias giran en torno a 50 versos en quintillas y a un centenar de endecasílabos sueltos. Así, con respecto al arquetipo original (o reelaborado) de Mira de Amescua (Ω), en el proceso de transmisión de esta obra, bien a manos de algún *autor* o copista o dramaturgo, bien durante la impresión, se produjeron una de las dos circunstancias siguientes:

- a) ateniéndonos al manuscrito, la compañía que la representaba pudo simplificar su complejidad escenográfica, reduciendo pasajes redundantes y políticamente dudosos en quintillas y redondillas, y manteniendo (o ampliando) otros en versos sueltos para otorgarle más solemnidad y gravedad a la representación;
- b) si tenemos en cuenta la copia impresa, al tiempo que se mantenían (o se aumentaban) los pasajes en redondillas y quintillas, se redujo un centenar de endecasílabos sueltos (ya en decadencia desde 1610). Esta reducción probablemente se realizó para acortar el espacio tipográfico que requerían, sobre todo si tenemos en cuenta que la impresión de la obra se realiza a dos columnas por página en los pasajes en octosílabos y a una sola columna en los de endecasílabos (42 versos). *El primer Conde de Flandes* ocupa cincuenta páginas y cuarto, con la peculiaridad de que su último verso coincide con final de página impar. Si no se hubieran reducido esos 103 endecasílabos sueltos, la obra hubiera añadido dos páginas y cuarto a las que ya ocupa.

Estas diferencias nos permite admitir que ambas copias debieron seguir direcciones diferentes, aunque quizá paralelas en el tiempo, y como se comprobará en el aparato de variantes textuales son particularmente significativas en la tercera jornada, la más larga de la comedia.

2.2.1.1. Primera jornada

A) Manuscrito

Versos	Estrofa	Nº versos	Observaciones
1-10	Quintillas	10	
11-178	Romance (a.o)	168	Restituimos cuatro versos.
179	Endec. suelto	1	Se trata probablemente de una corrupción.
180-244	Quintillas	65	
245-308	Octavas reales	64	Restituimos un verso.
309-416	Redondillas	108	
417-451	Endec. sueltos	35	Pareado los vv. 450-451.
452-516	Quintillas	65	
517-544	Redondillas	28	
545-719	Quintillas	175	
720-907	Romance (i.o)	188	
908-946	Endec. sueltos	39	Pareados vv. 912-913, 918-919, 929-930, 945-946.
947-1158	Redondillas	212	
	Total versos	1158	

B) Impreso

Versos	Estrofa	Nº versos
1-10	Quintillas	10
11-178	Romance (a.o)	168
179-243	Quintillas	65
244-307	Octavas reales	64
308-419	Redondillas	112
420-452	Endec. sueltos	33
453-517	Quintillas	65
518-545	Redondillas	28
546-715	Quintillas	170
716-883	Romance (i.o)	168
884-920	Endec. Suelos	37
921-1136	Redondillas	216
	Total versos	1136

Si cotejamos los parciales por estrofa, nos encontramos los siguientes resultados:

Estrofas	Número de versos	
	Manuscrito	Impreso
Quintillas	315	310
Romance	356	336
Redondillas	348	356
Endec. sueltos	75	70
Octavas reales	64	64

El manuscrito se diferencia del impreso en + 22 vv, que se distribuyen así: quintillas (+ 5); romances (+ 20); redondillas (- 8); octavas reales (=); endecasílabos sueltos (+ 5).

Concretando: en el manuscrito hay

- a) Una quintilla más en un aparte.
- b) Tres redondillas menos que en el impreso, por una que no aparece en éste. En la primera Margarita recrimina a los reyes sus afanes guerreros; las otras censuran a Lamberto su desenfreno; en la última hay galanteo amoroso.
- c) Veinte versos más en dos pasajes de un romance en el que Lamberto refiere sus escaramuzas y hazañas amorosas.
- d) Nada reseñable en las octavas reales y son poco significativos los cinco endecasílabos sueltos que faltan en el impreso.

2.2.1.2. Segunda jornada

A) Manuscrito

Versos	Estrofa	Nº versos	Observaciones
1159-1188	Décimas	30	
1189-1368	Quintillas	180	
1369-1568	Redondillas	200	
1569-1669	Endec. sueltos	101	Pareados vv. 1599-1600, 1626-1627, 1635-1636, 1646-1647, 1659-1660, 1668-1669.
1670-1863	Romance (e.e)	194	Tiene estribillo de dos versos endecasílabos repetido ocho veces.
1864-1882	Romance (i.o)	19	Falta o sobra un verso. Tiene estribillo de dos versos, octosílabo y endecasílabo, repetido dos veces.
1883-2137	Quintillas	255	Restituimos el verso que falta.
2138-2169	Redondillas	32	
	Total versos	1011	

B) Impreso

Versos	Estrofa	Nºversos
1137-1166	Décimas	30
1167-1351	Quintillas	185
1352-1547	Reondillas	196
1548-1639	Endec. sueltos	92
1640-1829	Romance (e.e)	190
1830-1845	Romance (i.o)	16
1846-2105	Quintillas	260
2106-2157	Redondillas	52
	Total versos	1021

Al cotejar los parciales por estrofas, encontramos los siguientes datos:

Estrofas	Número de versos	
	Manuscrito	Impreso
Quintillas	435	445
Romance	213	206
Redondillas	232	248
Endec. sueltos	101	92
Décimas	30	30

La segunda jornada, a diferencia de la primera, es más corta en la copia manuscrita, en concreto - 10 vv, que se distribuyen de la siguiente forma: quintillas (- 10); romances (+ 7); redondillas (- 16); endecasílabos sueltos (+ 9); décimas (=)

Las diferencias principales entre ambas copias son:

- a) En el manuscrito hay dos quintillas menos en un pasaje de galanteo amoroso, cuatro redondillas en un pasaje de delirio exultante de Balduino y un pasaje en romance de siete versos, si bien en el manuscrito se repite varias veces un estribillo en el que Alfreda refiere la muerte de Lamberto.
- b) Nueve versos sueltos más en un panegírico al condado de Flandes.

2.2.1.3. Tercera jornada

A) Manuscrito

Versos	Estrofa	Nº versos	Observaciones
2170-2213	Redondillas	44	
2214-2357	Romance (o.a)	144	Restituimos un verso.
2358-2461	Romance (.é)	104	
2462-2541	Redondillas	80	
2542-2561	Endec. Suelos	20	Pareados los vv. 2548-2549, 2560-2561.
2562-2641	Quintillas	80	
2642-2755	Endec. Suelos	114	Pareados vv. 2671-2672, 2686-2687, 2743-2744, 2754-2755.
2756-2803	Redondillas	48	
2804-2853	Endec. Suelos	50	Pareados vv. 2824-2825, 2834-2835, 2844-2845, 2850-2851, 2852-2853. Restituimos un verso de un pareado.
2854-3023	Quintillas	170	Restituimos tres versos.
3024-3098	Endec. Suelos	75	Pareados vv. 3036-3037, 3040-3041, 3044-3045, 3049-3050, 3055-3056, 3061-3062, 3068-3069, 3076-3077, 3088-3089, 3097-3098.
3099-3113	Quintillas	15	
3114-3145	Octavas reales	32	
3146-3295	Quintillas	150	Restituimos un versos
3296-3411	Redondillas	116	
3412-3539	Romance (a.o)	128	
	Total versos	1370	

B) Impreso

Versos	Estrofa	Nºversos
2158-2193	Redondillas	36
2194-2337	Romance (o.a)	144
2338-2441	Romance (.é)	104
2442-2513	Redondillas	72
2514-2593	Quintillas	80
2594-2684	Endec. sueltos	91
2685-2732	Redondillas	48
2733-2768	Endec. sueltos	36
2769-2938	Quintillas	170
2939-2981	Endec. sueltos	43
2982-3001	Quintillas	20
3002-3033	Octavas reales	32
3034-3223	Quintillas	190
3224-3327	Redondillas	104
3328-3475	Romance (a.o)	148
	Total versos	1318

Si atendemos a los parciales por estrofas, encontramos lo siguiente datos:

Estrofas	Número de versos	
	Manuscrito	Impreso
Quintillas	415	460
Romance	376	396
Redondillas	288	260
Endec. Suelos	259	170
Octavas reales	32	32

Es en la tercera jornada donde mayores diferencias encontramos entre el manuscrito y la edición impresa y que afectan no sólo a la composición versal (en concreto hay + 62 vv en el primero), sino también a la organización dramática. Las diferencias métricas son las siguientes: quintillas (- 45); romances (- 20); redondillas (+ 28); octavas reales (=); endecasílabos sueltos (+ 89).

- a) El manuscrito presenta nueve quintillas menos: una en una conversación entre Balduino y el clérigo; el resto en una conversación entre el Rey Ludovico y el Príncipe Rodulfo en la que éste convence a aquél de la necesidad de luchar contra los franceses para obtener el título imperial. Su contenido, problemático desde el punto de vista político, puede explicar su ausencia del manuscrito, en caso de que no sea añadido del impresor).
- b) Un pasaje en romance de veinte versos: corresponde a un fragmento en el que se enlaza genealógicamente al Rey Carlos con el troyano Príamo.
- c) Siete redondillas más: dos en una discusión entre Margarita y su padre en la que ella protesta ante la pretensión de casarla; otras dos en lamentos del Rey Ludovico por la decisión del Papa; el resto, en un pasaje en el que el Rey Carlos impone la pena de muerte a su hija Margarita por su fuga.
- d) Ochenta y nueve versos sueltos más: un pasaje en el que el Rey Carlos, Matilde y el Príncipe Rodulfo deducen, ante la alegría de los franceses, que se les ha concedido el imperio; otro largo fragmento en el que el Príncipe Ludovico recrimina a su hermana su fuga; otros fragmentos menos significativos.

2.2.2. Análisis porcentual de la distribución estrófica. Proporciones

2.2.2.1. Porcentajes generales

En la siguiente tabla observamos los porcentajes que corresponden a las diferentes estrofas en ambas copias, ordenadas de mayor a menor:

Estrofas	Porcentaje	
	Manuscrito	Impreso
Quintillas	32'91	35'00
Romance	26'70	27'00
Redondillas	24'52	24'83
Endec. sueltos	12'29	9'55
Octavas reales	2'71	2'76
Décimas	0'84	0'86

Como ya anticipábamos, la principal discrepancia existente entre ambas copias afecta a la reducción en el manuscrito de un 2'09 % de quintillas frente a un aumento en una proporción algo mayor del número de versos sueltos (2'74%).

2.2.2.2. Porcentajes por jornadas

Si cotejamos los parciales por estrofa, nos encontramos las siguientes proporciones:

Estrofas	Porcentajes					
	Primera jornada		Segunda jornada		Tercera jornada	
	Manuscrito	Impreso	Manuscrito	Impreso	Manuscrito	Impreso
Quintilla	27'20	27'28	43'02	43'58	30'29	34'90
Romance	30'74	29'57	21'08	20'17	27'49	30'04
Redondilla	30'05	31'33	22'94	24'28	21'02	19'72
Suelto	6'47	6'16	10'00	9'01	18'90	12'89
Octava	5'52	5'63	-	-	2'33	2'42
Décima	-	-	2'96	2'93	-	-

a) Primera jornada:

La estrofa predominante en el manuscrito es el romance, mientras que en el impreso es la redondilla, ocupando la quintilla en ambas copias el tercer lugar. En líneas generales no hay diferencias significativas en el uso de las formas métricas en una y otra copia, salvo en lo referente a la reducción del 1% de romances.

b) Segunda jornada:

En ambas copias, la quintilla es empleada prácticamente el doble que las otras dos estrofas básicas, redondilla y romance. Entre ambas copias, lo más significativo es la reducción en el manuscrito de 1'5% de redondillas.

c) Tercera jornada:

La estrofa dominante en ambas copias es la quintilla, si bien en el manuscrito se comprueba una reducción de un 4% con respecto al impreso; en segundo lugar, se emplea el romance, reducido en 3'5% con relación al impreso; a continuación la redondilla, con un porcentaje prácticamente igual en ambas versiones; en cuarto lugar, los versos sueltos, que presentan una reducción del 6% en la copia impresa.

2.3. FORMAS MÉTRICAS: PECULIARIDADES**2.3.1. Introducción**

Como han dejado constancia los estudiosos de la métrica y, en particular, los de las teorías métricas del siglo XVII, el verso predominante en el teatro de este período es el **octosílabo** [DIEZ ECHARRI, 1948: 40-41; NAVARRO TOMÁS, 1952: 454 y 1974: 71-76; BAEHR, 1973: 102-118; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 147-149], que alcanza el 84'5% de los versos de la copia manuscrita y sube al 87'5% en la edición impresa ².

Es de sobra conocido que la acentuación interna de este verso determina sus diferentes tipos y variedades rítmico-estilísticas. Aunque las combinaciones prosódicas varían según los autores (sesenta y cuatro, NAVARRO TOMÁS, 1952; treinta, SAAVEDRA MOLINA, 1945), todas ellas pueden reducirse a tres tipos rítmicos fundamentales, que ejemplificaremos con versos extraídos de nuestra comedia:

- a) *dactílico*: si va acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas:
 «quite la vida al contrario» (v. 18)
 «vayan delante caballos» (v. 20)

«¡denle los cielos mal pago!» (v. 122)

- b) *trocaico o italiano*: cuando lleva acentos en las impares, fundamentalmente en la tercera:

«Ya sabéis que en Lombardía
sucedió un portento extraño
[...]
los astrólogos más sabios» (vv. 99-102)

«que pronósticos de males
pocas veces salen falsos» (vv. 113-114)

- b) *mixto*: cuando acentúa, además de la séptima, en segunda y cuarta (*Tipo A*) o segunda y quinta sílabas (*Tipo B*):

«que al fin con ellas volamos» (v. 34)

«formamos un toro bravo» (v. 38)

«que habita el cielo sagrado» (v. 42)

Navarro Tomás [1974: 71-75] estudió las propiedades rítmicas de cada tipo y llegó a la conclusión de que lo normal es el uso del octosílabo polirrítmico, en el que se combinan todos los tipos fundamentales logrando, con armonía, una gran variedad rítmica y de matices expresivos.

Del análisis de los cien primeros octosílabos de *El primer Conde de Flandes* puede concluirse que las proporciones se aproximan a las siguientes:

<i>Trocaico</i>	40%
<i>Dactílico</i>	15%
<i>Mixto A</i>	30%
<i>Mixto B</i>	15%

Dichas proporciones se encuentran muy próximas a las que Navarro Tomás [1974: 274-275] establece como media en la mezcla polirrítmica del octosílabo durante el Siglo de Oro. Concretamente, la proporción de trocaicos oscila entre el 40 y el 45%; el tipo mixto, sumando sus dos variedades, se sitúa en torno al 35%; y en tercer lugar, el dactílico, alcanza el 30%.

Navarro Tomás [1952: 437] sostiene que cada tipo rítmico es adecuado para una determinada función temática ³. Así:

- a) el *dactílico*, por su acentuación en primera, da la impresión de acrecentar la energía e inquietud propias del drama, por lo que resulta ideal para

1) «las situaciones agitadas»:

«Vencen la mujer más fuerte
hombres que son de esta suerte:
solos, solícitos, sabios» (vv. 1259-1261)
«¿Todos respuesta me niegan?» (v. 1514)

2) «las exclamaciones enfáticas»:

«¡Qué barbaridad altiva,
qué frenesí, qué arrogancia» (vv. 311-312)
«¡Qué lastimoso dolor!» (v. 2019)

3) «las narraciones emotivas»:

«trágica ha sido la fiesta» (v. 1692)
«Dicen que duerme seguro
el que buena fama tiene;
yo digo que no, pues vela
quien lo envidia y aborrece» (vv. 1728-1731)

4) «la expresión de órdenes»:

«Dadle sepulcro decente» (v. 159)
«Huye, crüel Anajarte» (v. 2113)

b) el *trocaico*, por su disposición simétrica, presenta un ritmo lento, equilibrado y suave, ideal para

1) «las narraciones no emotivas»:

«Muchas noches desde entonces
a su cámara he subido
y bajé templado el fuego
de este amor, que ya está frío» (vv. 856-859)

2) «los temas líricos»:

«Si nos canta, es la sirena;
si nos mira, es basilisco;

si nos halaga, escorpión;
si nos llora, es cocodrilo;
si se queja, es la hiena;
si nos habla y nos pregunta,
[es la esfinge de Edipo,]
todo en orden a engañarnos» (vv. 816-824)

3) «el canto», aunque en nuestra comedia no ocurre así.

c) el *mixto*, por su flexibilidad es ideal para los largos parlamentos del teatro:

«Levanta, Duque. Ya es ida,
confusa, turbada y muda.
[...]
Milagros haces sin duda,
pues a los muertos das vida». (vv. 1553-1556)

Sin embargo, no creemos que puedan considerarse generalizables sin más tales conclusiones, al menos en nuestra comedia, ya que las funciones principales señaladas por Navarro Tomás también suelen ser desempeñadas por los otros tipos rítmicos. Así, por ejemplo:

1) «situaciones agitadas»:

- *Mixto*:

«¿Mi voluntad contradices?» (v. 2170)
«Señor, sin hablar la parte
no puedes dar estado» (vv. 2176-2177)

- *Trocaico*:

«Ya serás desconocida
si porfías». (vv. 2184-2185)

2) «exclamaciones enfáticas»:

- *Mixto*:

«¡Oh, extraña melancolía,
que así el juicio diviertes! (vv. 1776-1777)

- *Trocaico*:

«¡Qué mal, traidor, me has pagado
el amor que te he tenido!
¡Con qué infamia has procedido

en mi casa y en mi estado!» (vv. 3388-3391)

«¡Madre tierra, grave y dura,
que en tus entrañas esperas
mi vejez y edad madura,
ten piedad y ser no quieras
de alma y cuerpo sepultura!» (vv. 3286-3290)

3) «narraciones emotivas»:

- *Mixto*:

«El Duque estaba durmiendo
a sombra de unos laureles,
ingratos al fin, pues callan
para que nunca recuerde» (vv. 1724-1727)

- *Trocaico*:

«Desdichado en hijas fui:
locas las dos han salido,
los temas de ambas han sido
contra Dios y contra mí». (vv. 3344-3347)

4) «expresar órdenes»:

- *Mixto*:

«Llorad todos, que en tal caso» (v. 1768)
«Sentid mi tristeza todos» (v. 1778)

- *Trocaico*:

«Proseguid en vuestro engaño» (v. 1568)
«Considera que este ingrato» (v. 1973)
«Encerradla. / / Ese rigor» (v. 3308)

5) «las narraciones no emotivas»:

- *Mixto*:

«Obedecí tu mandato:
partí corriendo la posta,
llegué a los soberbios muros
que a las estrellas asombran» (vv. 2230-2233)

- *Dactílico*:

«Hice primero oración
aunque pecador, devota» (vv. 2246-2247)

6) «los temas líricos»

- *Dactílico*:

«¿Quién vio de repente el mar
manso con olas gallardas» (vv. 517-518)

- *Mixto*:

«No hay cabritillo pequeño
que bale más por su madre,
perro que más triste ladre
cuando ha perdido a su dueño,
como yo cuando no os veo» (vv. 2588-2592)

7) «el canto»:

- *Mixtos*:

«Haciendo estaba Isabela
sobre el cuerpo de Cerbino
un llanto que bien pudiera
mover a llanto a los riscos» (vv. 1864-1867)

Sí podemos concluir, en cambio, la extraordinaria riqueza rítmica de los octosílabos, con cambios constantes de las distintas variantes, en cualquier circunstancia y función temática. Así, por ejemplo, podemos observar la sucesión de octosílabo dactílico, dactílico, trocaico y mixto:

«Mientras que está deseada,
ángel hermoso parece
y demonio si es gozada.
Con grande extremo deseo [...]»

El otro tipo de verso empleado en esta comedia es el **endecasílabo** [HENRÍQUEZ UREÑA, 1919; ROSARIO, 1944; SAAVEDRA MOLINA, 1946; Díez Echarri, 1948: 218-230; ALONSO, 1958; CARBALLO PICAZO, 1956; NAVARRO TOMAS, 1956 y 1982; BAERH, 1973; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993], que aparece en las octavas reales, en los versos sueltos y en los estribillos de los romances.

Los tipos rítmicos fundamentales del endecasílabo han sido rigurosamente sistematizados, entre otros, por Navarro Tomás [1974: 511-512]. Las variedades que aparecen en *El primer Conde de Flandes* son las siguientes:

a) *Enfático*: los acentos recaen en primera, sexta y décima:

«Rey de Alemania, bravo Ludovico
Francia el derecho de este imperio tiene» (vv. 245-246)

«Deja el imperio en paz. Cuando me importa (v. 295)
Yo, en tanto que mi hermano o mi enemigo» (v. 3142)

b) *Heroico*: la acentuación es en segunda, sexta y décima:

«La Iglesia universal, por despojarlos» (v. 251)
«que ampara nuestra Iglesia militante» (v. 263)

c) *Melódico*: presenta acentos en tercera, sexta y décima:

«el católico dueño que ha tenido» (v. 260)
«Ludovico, mi padre, a quien el Pío» (v. 269)

d) *Sáfico*: los acentos básicos recaen en cuarta, sexta y/u octava y décima:

«no por codicia para mí lo aplico» (v. 247)
«Hecho, pues, Carlos un cristiano Atlante» (v. 261)
«contra mi propia sangre espada tomo» (v. 296)

e) *Sáfico a la francesa*: variante del anterior, pero con la peculiaridad de que el acento en la cuarta sílaba ha de ser sobre palabra aguda:

«que el corazón soberbio inclina y doma» (v. 282)
«sin pretender con guerra o paz hacerse
emperador el otro no elegido» (v. 424-425)

Al igual que decíamos con respecto al octosílabo, en esta comedia encontramos lo que podríamos denominar uso del endecasílabo polirrítmico, en tanto que combinación aleatoria de sus diferentes variedades rítmicas. Siguiendo la tendencia general en el uso rítmico del endecasílabo [BAERH, 1973: 142-152], *El primer Conde de Flandes* presenta las siguientes proporciones:

<i>Enfático</i>	17'00%
<i>Heroico</i>	32'50%
<i>Melódico</i>	31'00%
<i>Sáfico</i>	19'00%
<i>S. a la francesa</i>	0'50%

Lo más significativo respecto a los porcentajes es que, en los endecasílabos sueltos, el orden de preferencia es heroico, melódico, sáfico, enfático y sáfico a la francesa, mientras que en las octavas sería heroico, melódico, sáfico, enfático y sáfico a la francesa.

Dichas proporciones se encuentran, a excepción de lo referente al sáfico, próximas a las que Navarro Tomás [1974: 263] establece como media en la mezcla polirrítmica del endecasílabo durante el Siglo de Oro, aunque no se refiera precisamente al teatro. Concretamente, la proporción de sáficos se acerca al 35%; los tipos heroico y melódico, en torno al 30%, y el enfático, el resto. Ahora bien, Navarro Tomás admite que sus conclusiones debieran someterse a un estudio más detenido que permita relacionar no sólo la variedad rítmica con el asunto tratado, sino también con los hábitos de cada autor y el carácter de las obras.

2.3.2. Estrofas

2.3.2.1. Quintillas

Esta estrofa, llamada en la época *copla redondilla* ⁴, está constituida por cinco versos octosílabos con sólo dos rimas consonantes. Su origen fue estudiado por Clarke [1933: 288-295], quien llegó a la conclusión de que era una forma de redondilla, exclusivamente castellana, originada en las estrofas de nueve o diez versos. Alcanzó su forma definitiva a fines del siglo XV, época en la que ya se atenía a las siguientes normas: no deben rimar más de dos versos seguidos; los dos últimos no deben formar pareado; no debe quedar ningún verso sin rima. A partir de 1530 su divulgación va aumentando paulatinamente hasta alcanzar su auge a fines de siglo. Así, en lo que respecta a su frecuencia de uso, hasta 1600, en Lope de Vega la quintilla sigue inmediatamente a la redondilla, y en Mira de Amescua es la estrofa preferida en sus primeras comedias (que van desde el 89'7% en *La confusión de Hungría* al 33% en *El primer Conde de Flandes*). A partir de principios del XVII experimentó una reducción en su uso a favor del romance y de la décima (en Mira, a favor de la redondilla sobre todo, más que de las otras dos, que también aumentan), aunque siguió siendo una de las estrofas preferidas de nuestro teatro áureo.

Rengifo [1592: cap. XXII, 23-24] establece las siguientes combinaciones posibles de rima: 1ª, ababa; 2ª, abbab; 3ª, abaab; 4ª, aabab; 5ª, aabba, a las cuales Morley-Bruerton [1968: 38] añaden dos tipos 6ª, abbaa; 7ª, ababb, excluibles al acabar en pareado. Según estos investigadores, en Lope de Vega, las variantes más frecuentes son la 1ª y la 5ª (ambas por su proximidad con la redondilla), siendo muy rara la 4ª.

Nuestra comedia corrobora esas conclusiones y vuelve a ratificar que Lope de Vega marcaba la tendencia no sólo temática y estilística, sino también métrica: de las 233 quintillas de *El primer Conde de Flandes*, 150 (64'37%) son del tipo 1 (ababa) y las 83 restantes (35'63%) son del tipo 5 (aabba).

Hubiera sido nuestro deseo analizar si el proceso organizativo de los dos tipos de quintillas obedece a una arquitectura consciente por parte de Mira de Amescua, pero ello exigiría disponer del manuscrito original de la comedia, ajeno, pues, a cualquier tipo de corrupción o interpolación de comediantes y editores. No obstante, sí es posible afirmar que esa organización se da claramente en algunos pasajes, en concreto en el

comprendido entre el verso 2845 y el 3023 ⁵.

De otro lado, si atendemos ahora a las diferentes combinaciones de palabras en rima, independientemente del tipo en el que se encuadre (ababa, aabba) y atendemos exclusivamente a qué clases de palabras según el acento (agudas y/o llanas) se combinan, encontramos cuatro tipos posibles: *tipo 1* (las cinco palabras que riman son llanas); *tipo 2* (tres llanas y dos agudas); *tipo 3* (tres agudas y dos llanas); *tipo 4* (las cinco palabras son agudas). A este respecto, es de sobra conocido que la práctica de los poetas en la mezcla de versos llanos con agudos o esdrújulos ha sido valorada de forma bastante diversa. En la primera mitad del siglo XVI, el empleo de heptasílabos y endecasílabos, agudos o esdrújulos, se realizaba sin muchas restricciones. Más tarde, con la formulación de las reglas métricas de estos versos, se censura la aparición del agudo y se recela ante la aparición ocasional del esdrújulo [CLARKE, 1939: 684; HILBORN, 1942:157-159; BASSAGODA, 1953: 539-638; RICO, 1983: 531].

Como observaremos en la siguiente tabla de porcentajes de uso, el tipo más frecuente es el 1, seguido muy de cerca por la suma de los tipos 2 y 3, extremadamente interesantes por su mezcla acentual y sus diferentes posibilidades, siendo el tipo 4 el más inusual. En la siguiente sección podremos comprobar que las redondillas presentan unas combinaciones similares a las quintillas en este aspecto. No obstante, las diferencias que observamos en el *tipo 1* pueden achacarse a la complicación añadida que supone un verso más y, por tanto, una palabra más que necesita rimar; en cambio, en el *tipo 4*, el porcentaje prácticamente se duplica.

	1ª jornada	2ª jornada	3ª jornada	Comedia
<i>Tipo 1</i>	44'4	43'7	41'0	42'9
<i>Tipo 2</i>	20'6	18'4	24'1	21'0
<i>Tipo 3</i>	23'8	20'7	24'1	22'7
<i>Tipo 4</i>	11'1	17'2	10'8	13'4

2.3.2.2. Romances

Esta combinación no estrófica constituye la segunda en importancia en nuestra comedia, detrás de la quintilla y por encima de la redondilla (a pesar de que en Mira de Amescua, ésta suele tener mayores porcentajes que el romance, salvo en sus últimas comedias) [DÍEZ ECHARRI, 1948: 198-205; BAEHR, 1973: 205-224; NAVARRO TOMÁS, 1974: 288-292; ALATORRE, 1977: 341-459; DEVOTO, 1979: 5-50].

Como se sabe, desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII el romance alcanzó un notable cultivo hasta ocupar un lugar tan importante como el de la redondilla, de

manera que se regularizó su uso al producirse determinadas circunstancias: al rechazarse los que presentaban rima consonante; al no aceptarse la asonancia aguda más que en romances satíricos (por su efecto cómico) o religiosos (por su musicalidad), aunque la versificación española la había empleado con bastante libertad [NAVARRO TOMÁS, 1974: 261-262]; al empezar a organizarse en grupos de cuatro versos, en lugar de parejas, logrando así una mayor fluidez; al combinarse con frecuencia con estribillos cortos, normalmente pareados de endecasílabos que repiten la misma asonancia del romance.

En *El primer Conde de Flandes* encontramos siete tiradas de romances (1ª jornada: dos tiradas: vv. 11-178, 720-907; 2ª jornada: otras dos: vv. 1670-1863, 1864-1882; 3ª jornada: tres tiradas: vv. 2214-2357, 2358-2461, 3412-3539), que presentan las siguientes características:

- a) Normalmente las tiradas están organizadas en grupos de cuatro versos según su sentido.
- b) Las diferentes asonancias utilizadas son: *a.o* (dos veces, una en la primera jornada y otra en la tercera), *i.o* (dos veces, una en la primera jornada y otra en la segunda), *e.e* (ambas en la segunda jornada), *o.a*, *.é* (ambas en la tercera jornada). Como se observará, a pesar de que se rechazaba este tipo de asonancia, una de las tiradas de la tercera jornada presenta rima aguda (vv. 2358-2461), probablemente por su ambientación religiosa pero con un sutil sentido cómico-paródico.

Otra irregularidad evidente la encontramos en el endecasílabo suelto correspondiente al v. 179, tras una tirada en romance y precediendo a una serie de quintillas. Se trata probablemente de una corrupción introducida por el copista, ya que, como el primer verso de la primera quintilla rima en asonante con el último verso del romance, debió entender que faltaba un verso y lo añadió.

- c) La media en el número de versos por tirada de romances es de 135 versos. siendo la más breve de 19 (evidentemente es una tirada corrupta, probablemente por falta de un verso) y la más extensa de 194 versos (ambas en la segunda jornada).
- d) Como también hizo Lope en algunas de sus comedias, Mira de Amescua utiliza, en dos ocasiones (segunda y tercera jornadas), dos tiradas de romances en sucesión con diferente asonancia sin intercalar otra forma métrica. En la segunda jornada, la primera tirada empieza siendo un monólogo narrativo y termina como diálogo; la segunda tirada es una canción con réplica no cantada. Cada una de estas dos tirada presenta un estribillo, que a continuación comentaremos. En la tercera jornada, ambas tiradas sucesivas son monólogos narrativos, si bien la primera termina como diálogo.

- e) Al igual que otros dramaturgos de la época, Mira incluye en las dos tiradas de romances de la segunda jornada sendos estribillos de dos versos: el primero («porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme, / que del ajeno mal pena no siente») está formado por dos endecasílabos con la misma asonancia que la tirada y se repite ocho veces. El segundo («¡Oh, dulce esposo mío!, / ¿cómo en tanto dolor tengo juicio?»), de dos versos, uno octosílabo y otro endecasílabo, también repite la asonancia de la tirada y se repite dos veces, una en la canción y otra en la respuesta que le da otro personaje.

2.3.2.3. Redondillas

El vocablo «redondilla» no se encuentra antes del siglo XVI, y designa en ese momento a una forma estrófica de versos cortos con rima consonante, muy libre en lo que se refiere al esquema de las rimas y la extensión de la estrofa, como dijimos en § 2.3.2.1 [BAEHR, 1973: 237-245; CLARKE, 1941a: 489-493; 1948: 146-148; MORLEY, 1925: 505-531; NAVARRO TOMÁS, 1974: 265-266]. Díez Echarri [1948: 206-209] reúne diversas definiciones de la redondilla de tratadistas del Siglo de Oro (Sánchez de Lima, Rengifo, Carvallo, Argote de Molina, Correas, Cascales...) en los que se aprecia su dificultad de definición, puesta de manifiesto modernamente por Devoto [1983: 475-482].

Su máximo florecimiento como estrofa autónoma (ya consolidada con su rima abba) lo alcanzó después de 1575, tanto en la lírica como en el teatro. En este último, su triunfo arranca con *El Tutor* de Juan de la Cueva, donde la redondilla constituye el 92% de las formas estróficas empleadas y con *Islas bárbaras* de Miguel Sánchez de Badajoz en la que alcanza un 95'5%. En Lope de Vega, en fechas anteriores a 1610, la proporción de la redondillas es la siguiente: antes de 1604 se sitúa entre el 7'7% y el 99'6%, y entre 1604 y 1608 va del 41'6% al 90'6%. Por su parte, Mira de Amescua, en estas mismas fechas, la emplea entre el 2'7% de *La confusión de Hungría* y el 29'3% de *El esclavo del demonio*; en fechas posteriores, su importancia iría aumentando en nuestro dramaturgo con relación a la quintilla y normalmente por encima del romance.

En nuestra comedia, la redondilla tiene siempre cuatro versos octosílabos y rima consonante (abba), que cambia de estrofa a estrofa. Lo más significativo, desde el punto de vista de la rima, es precisamente las diferentes combinaciones de rimas, que según sean entre palabras agudas o llanas dan lugar a cuatro posibles tipos: *tipo 1* (las cuatro palabras que riman son llanas); *tipo 2* (llana, aguda, aguda, llana); *tipo 3* (aguda, llana, llana, aguda); *tipo 4* (las cuatro palabras son agudas).

Como veremos en el siguiente gráfico de porcentajes de uso, el tipo más frecuente es el 1, seguido muy de cerca por la suma de los tipos 2 y 3, extremadamente interesantes por su mezcla acentual, siendo el tipo 4 el más inusual.

	1ª jornada	2ª jornada	3ª jornada	Comedia
<i>Tipo 1</i>	44'8	63'8	48'6	51'1
<i>Tipo 2</i>	21'8	19'0	25'0	22'1
<i>Tipo 3</i>	23'0	12'0	20'8	19'4
<i>Tipo 4</i>	10'3	5'2	5'6	7'4

2.3.2.4. Endecasílabos sueltos

Aunque los preceptistas de la época sostenían que el verso suelto constituía un recurso para poetas de escasa inspiración [DÍEZ ECHARRI, 1948: 260-261, 300-304], no es menos cierto que el primer teatro áureo, desde *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, recurrió a él con inexcusable agrado (todas las comedias de Lope anteriores a 1609 lo emplean –Morley [1943: 301-311], y en *El primer Conde de Flandes* y *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* tiene una importancia singular). La ausencia de la rima y sus funciones se compensa con una estructura rítmica cuidada, que ya comentamos más arriba al referirnos a los distintos tipos rítmicos del endecasílabo.

Una de las peculiaridades fundamentales de las diferentes tiradas de endecasílabos sueltos del teatro áureo y, por tanto, de nuestra comedia, es que cada una de las siete se organiza en subtiradas, separadas por un pareado [NAVARRO TOMÁS, 1978: 258], si bien en la última tirada aumenta de forma creciente la frecuencia de los pareados, sin atender a las normas fijadas en las anteriores. Pasemos a describirlas:

1ª jornada: dos tiradas: a) 417-451: un solo pareado final, recitado entre dos personajes: rima *echo*.

b) 908-946: formada por cuatro subtiradas: en dos ocasiones coincidentes con los parlamentos alternativos de dos personajes; en las otras dos, cada subtirada abarca varias réplicas, pero el pareado es recitado por un solo personaje. Las rimas son: *ido*, *iste* y *encia* (dos veces).

2ª jornada: una tirada: a) 1569-1669: está dividida en seis subtiradas: cada subtirada abarca varias réplicas; en cuatro de ellas el pareado es recitado por dos personajes, en las otras dos por uno solo. Lo más significativo es que a partir de la segunda subtirada, las demás se suceden casi cada diez versos. Las rimas son: *ena*, *ía* (dos veces), *eza*, *uras*, *ento*.

3ª jornada: 4 tiradas: a) 2542-2561: dos subtiradas que abarcan varias réplicas: en la primera el pareado es recitado entre dos personajes; en la

segunda, por uno solo. Las rimas son: *echo, oro*.

- b) 2642-2755: cuatro subtiradas: sólo la primera abarca varias réplicas y las dos últimas son sucesivas. Las rimas son: *arte, ojo, igo, igo*.
- c) 2804-2853: cinco subtiradas: en las dos primeras el pareado se recita entre dos personajes; las otras tres, por uno sólo, son réplicas sucesivas. Rimas: *ame, ío, ado, erra, ida*.
- d) 3024-3098: tres subtiradas: lo más significativo, ya que sólo se produce en esta tirada, es que en varios largos parlamentos aparecen pareados internos (con rimas: *iva, atra, ano, idos, idas, ita, igan*), no coincidentes con el final del parlamento; por eso consideramos que las subtiradas son sólo tres, coincidentes esta vez con final de parlamento cuyas rimas son: *io, iervo, esto*.

Como circunstancia más significativa en el empleo de los endecasílabos sueltos ha sido la exclusiva aparición en ellos de los versos esdrújulos («Pontífice», vv. 430, 444; «Príncipes», v. 922; «fertilísima», v. 1608; «melancólica», v. 1630; «propósito», v. 2817; «ejército», v. 2842), uso que se consideraba peculiar de los versos de origen italiano [RODRÍGUEZ MARÍN, 1921: 187; REID, 1939: 277-294; CLARKE, 1941b: 372-374; NAVARRO TOMÁS, 1974: 262]. A este grupo hemos incorporado el verso 3062, hipermétrico por probable corrupción textual, ya que el uso esdrújulo de «troglodita» ha sido la única forma que permite escandirlo como endecasílabo sin modificar la lectura de ambas copias, si bien hay otra aparición de dicho vocablo en su uso llano (v. 286).

En un apartado posterior comentaremos la discusión preceptista que se estableció en el XVII respecto a la relación existente entre los endecasílabos sueltos y la silva 3ª.

2.3.2.5. Octavas reales

Siguiendo la tendencia del teatro nacional, el empleo de la octava real es escaso (exclusivamente doce estrofas, divididas en dos series: la primera de ocho estrofas en la primera jornada; la segunda, de cuatro, en la tercera), bastante alejado de las proporciones que alcanzó en la poesía épica y dramática, si bien su presencia es constante [BAEHR, 1973: 289].

En Mira de Amescua es una de las estrofas más habituales en la serie de *miscelánea* junto con la lira y el soneto. En Lope de Vega es la estrofa que sigue a la redondilla en consistencia y estabilidad [NAVARRO TOMÁS, 1974: 255].

2.3.2.6. Décimas

Alcanzó su máximo éxito en el teatro gracias a Lope de Vega, quien entre 1623 y 1634 la empleó en la misma proporción que la redondilla [CLARKE, 1936: 293-304; 1939: 155-159; MILLÉ Y GIMÉNEZ, 1937: 40-51; SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, 1940: 349-351; COSSÍO, 1944: 428-454; BAEHR, 1973: 304; NAVARRO TOMÁS, 1974: 268-269 ; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 214]. En Calderón, Tirso, Alarcón o Moreto es la estrofa que ocupa el tercer lugar en porcentaje de uso, tras la redondilla y el romance.

En Mira, su presencia es constante desde *La rueda de la Fortuna* (aparece en todas excepto en *La Fénix de Salamanca*), siendo de sus primeras comedias, *El primer Conde de Flandes* la que presenta una proporción inferior. Ahora bien, en nuestro dramaturgo, el uso de la décima casi siempre está por debajo de la redondilla (a excepción de dos obras posteriores a 1630, *El más feliz cautiverio* y *los sueños de Josef* y *La hija de Carlos V*) y del romance (con excepción de *La tercera de sí misma*, *El mártir de Madrid* y *El rico avariento*). De hecho, desde el momento en que Mira deja de emplear la quintilla, la décima constituye la tercera de sus estrofas en porcentaje de uso.

2.3.3. Cambios métricos

Frente al uso establecido por la tragedia clasicista francesa, caracterizada por el uso exclusivo de una sola medida a lo largo de todo el drama (el verso alejandrino), nuestro teatro áureo optó por utilizar distintas formas métricas, atribuyéndole a cada una de ellas funciones diversas que estudiaremos en § 2.5, tal como aconsejara Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 305-312). En *El primer Conde de Flandes* Mira de Amescua utiliza seis formas métricas distintas, como ya comentamos, y cambia de tipo métrico en treinta y siete ocasiones en el transcurso de las tres jornadas (12 + 8 + 17; no incluimos el verso 179, endecasílabo suelto, probable resultado de una corrupción), una más que en la edición impresa, en la que no aparece la tirada de versos sueltos comprendida entre el 2542 y 2561.

Se ha afirmado que la razón fundamental de los cambios métricos viene fijada como regla convencional por la tradición dramática precedente [MORLEY-BRUERTON, 1968], y consiste en que:

- a) el cambio métrico coincide con el comienzo de una escena y, por tanto,
- b) supone un cambio de decorado o la entrada/salida de un personaje, aunque, en ocasiones, tras una salida, los personajes que quedan en escena concluyen la estrofa antes de que cambie el verso.

Sin embargo, en nuestra comedia se llega a conclusiones diferentes.

La obra consta de 86 escenas (23 en la primera jornada; 22 en la segunda; y 41 en la

tercera), y sólo hay, como dijimos, treinta y siete cambios de formas métricas, de manera que un sólo tipo estrófico engloba varias escenas consecutivas. La falta de alternancia escena / forma métrica ocurre en veintiuna ocasiones (seis veces en la primera jornada; cinco en la segunda; diez en la tercera). La estrofa que más escenas consecutivas abarca es la redondilla: en la primera jornada, hasta diez escenas sucesivas; en la segunda, hasta ocho. Además, en seis escenas distintas se utilizan dos o tres formas métricas diferentes (en estos casos, normalmente, la primera de las estrofas utilizadas es la misma de la escena anterior, o la última es la de la escena siguiente) y en otras tres ocasiones un tipo métrico termina su último o sus dos últimos versos en la escena siguiente.

Así, pues, puede concluirse que el cambio métrico está motivado por razones de índole temática y estructural, esto es, se atiende a) a la función de la situación dramática (cambio en la caracterización de personajes o en su estado anímico); b) al tono del pasaje (enfatiéndolo o acomodándose a él); c) y a la conformación de las distintas fases de la construcción escénica, más que a la entrada / salida de personajes o a cambios en el decorado, si bien esto también es pertinente, aunque consecuencia de lo anterior.

Como demostración de lo anterior, incluimos a continuación diferentes tablas en las que indicamos la relación existente entre los bloques de acción, las escenas que los integran y la(s) forma(s) métrica(s) que los / las desarrolla(n) ⁶. En la columna de «OBSERVACIONES» explicamos por medio de abreviaturas las características de las escenas. El significado de las abreviaturas es el siguiente:

CP	cambio de personaje(s)
MT	mismo tema
CT	cambio de tema
CE	cambio de espacio
CTi	cambio cronológico
/	cambio de forma métrica
-	una escena comienza, por ejemplo, como monólogo y termina como diálogo.
DDra	diálogo dramático
DLir	diálogo lírico
Dnar	diálogo narrativo
MDra	monólogo dramático
MLir	monólogo lírico

MNar monólogo narrativo

PRIMERA JORNADA			
BLOQUES DE ACCIÓN	ESCENA	TIPO ESTRÓFICO	OBSERVACIONES
1	1	Quintillas	DDra
	2		CP pero MT
	3	Romance	CP y CT a DDra
	4	Romance / quintillas / octavas	En un mismo parlamento el personaje continúa el romance con las quintillas CP y CT a MNar / CT a MLir / CT a DDra
	5	Redondillas / end. sueltos	CP y CT a MLir y DDra
	6	Quintillas	CP y CT a MLir y DDra
	7	Redondillas	CP y CT a MLir
	8		CP y CT a DLir
2	9	Quintillas	CP, CE, CTi y CT a DLir-DDra
	10		Igual que en la escena 4 CP y CT a MLir-MNar
	11	Quintillas / romance	CP y CT a DDra / CT a MNar-DDra
3	12	End. sueltos	CP, CE, CTi y CT a DDra
	13		CP pero MT
	14	Redondillas	CP y CT a DDra
	15		CP pero MT
	16		CP y CT a DLir-DDra
	17		CP pero MT
	18		CP y CT a MLir
	19		CP y CT a DDra
	20		CP pero MT
	21		CP y CT a MLir
	22		CP y CT a MNar
	23		CP y CT a MDra

SEGUNDA JORNADA			
BLOQUES DE ACCIÓN	ESCENA	TIPO ESTRÓFICO	OBSERVACIONES
4	24	Décimas	CP, CE, CTi y CT a MLir
	25	Décimas / quintillas	CP y MT / CT a DDra
	26	Quintillas	CP y CT a MLir
5	27	Redondillas	CP y CT a DDra
	28		CP pero MT
	29		CP y CT a MNar
	30		CP y CT a MLir
	31		CP y CT a DLir-DDra
	32		CP y CT a DDrar
	33		CP y CT a MLir
	34		CP y CT a DDra
	35	End. sueltos	CP y CT a DNar
	36		CP y CT a DNar-DDra
	37		CP y CT a DDra
	38		CP pero MT
	39		CP pero MT
	40	Romance / romance / quintilla	CP y CT a MLir-MNar-DDra / MLir-DDra / DDra
	41	Quintillas	CP pero MT
	42		CP y CT a DDra
	43		CP y CT a MLir
	44		Los dos últimos versos comienzan la escena siguiente CP y CT a MNar
	45	Redondillas	CP y CT a MDra

TERCERA JORNADA			
BLOQUES DE ACCIÓN	ESCENA	TIPO ESTRÓFICO	OBSERVACIONES
6	46	Redondillas	CP, CT, CE, CTi a DDra
	47	Romance	CP y CT a MNar
	48		CP y CT a DDra
	49		CP y CT a MDra
	50		CP y CT a MNar
	51	Redondillas	CT a DDra
	52	End. sueltos	CP pero MT
7	53	Quintillas	CP y CT a MLir
	54		CP y CT a DLir-DDra
	55		CP y CT a MDra
	56	End. sueltos	CP y CT a DDra
	57		CP pero MT
	58		CP pero MT
	59		CP y CT a MDra
	60		CP y CT a DDra
	61		CP y CT a MDra
	62	Redondillas	CP y CT a DDra
	63	End. sueltos	CP y CT a DNar-DDra
	64		CP pero MT
	65	End. sueltos / quintillas	CP y CT a DNar / CT a Ddra

TERCERA JORNADA			
BLOQUES DE ACCIÓN	ESCENA	TIPO ESTRÓFICO	OBSERVACIONES
8	66	Quintillas	CP, CE, CTi, CT a DDra
	67		CP pero MT
	68		CP pero MT
	69	End. sueltos	El último verso de la estrofa anterior sería el primero de ésta CP y CT a DDra
	70		CP y CT a MDra
	71		CP y CT a DDra
	72	Quintillas	CP y MT a MDra
	73	Octavas	CP y CT a DDra
	74		CP pero MT
	75		CP y CT a MDra
	76	Quintillas	CP y CT a DDra
	77		CP pero MT
	78		CP y CT a MDra
9	79	Redondillas	CP, CE, CTi, CT a DDra
	80		CP pero MT
	81		CP pero MT
	82		CP pero MT
	83	Romance	Los dos últimos versos de la estrofa anterior comienzan esta escena CP pero MT
	84		CP pero MT
	85		CP pero MT
	86		CP pero MT

2.3.4. Tiradas de versos más largas

Siguiendo la tendencia fijada por Lope de Vega, Mira de Amescua emplea en esta comedia la redondilla, la quintilla y el romance como estrofas básicas en la composición de su drama, dejando las otras tres formas métricas para dar variedad o contraste.

Centrándonos en el uso de esas tres formas métricas, observamos lo siguiente:

- a) En la primera jornada el pasaje más largo corresponde a las redondillas (212 vv), si bien son los romances los que en sus dos apariciones presentan un número de versos más homogéneo y elevado (168 y 188 vv respectivamente), y, en tercer lugar, las quintillas (175 vv).
- b) En la segunda jornada la tirada más larga corresponde a las quintillas (255 vv. y 180 vv), seguida de las redondillas (200 vv) y del romance (194 vv)
- c) En la tercera jornada el pasaje más largo corresponde a las quintillas (170 y 150 vv en dos tiradas), seguidas del romance (144, 128 y 104 vv) y de las redondillas (116 vv).
- d) Tanto en la segunda como en la tercera jornadas, cabe destacar el importante papel reservado en esta comedia a los endecasílabos sueltos (101 y 114 vv, respectivamente).

En la siguiente tabla indicamos la prioridad en la relación estrofa / tirada más larga:

JORNADAS	QUINTILLA	REDONDILLA	ROMANCE
1 ^a	3	1	2
2 ^a	1	2	3
3 ^a	1	3	2

Si comparamos estos usos con los de las comedias más próximas en el tiempo, como después expondremos, *La rueda de la Fortuna* y *El esclavo del demonio*, nos encontramos con una situación bastante parecida, que demuestra la proximidad temporal en la redacción de las tres obras.

<i>La rueda de la Fortuna</i>			
JORNADAS	QUINTILLA	REDONDILLA	ROMANCE
1 ^a	1	3	2
2 ^a	2	1	3
3 ^a	1	3	2

<i>El esclavo del demonio</i>			
JORNADAS	QUINTILLA	REDONDILLA	ROMANCE
1 ^a	1	2/3	2/3
2 ^a	1	3	2
3 ^a	1	3	2

2.3.5. Principios y finales de jornada

Si comparamos las tres comedias en lo referente a la forma métrica empleada en su principio y final, como elemento indicador de una tendencia cronológica, comprobaremos también las similitudes y, por tanto, la proximidad compositiva de las tres comedias.

COMEDIA	1 ^a jornada		2 ^a jornada		3 ^a jornada	
	prin	final	prin	final	prin	final
<i>La rueda de la Fortuna</i>	rom.	quin.	red.	son.	suilt	rom
<i>El primer Conde de Flandes</i>	Quin	Red.	déc.	Red.	red.	rom.
<i>El esclavo del demonio</i>	quin.	Red.	red.	red.	suilt.	rom.

2.4. FENÓMENOS MÉTRICOS MÁS SIGNIFICATIVOS

Para una mejor sistematización de los mismos, los organizaremos en tres grupos, según afecten al cómputo silábico, a la rima o constituyan fenómenos pausales.

2.4.1. Fenómenos que afectan al cómputo silábico

Dejando aparte la sinalefa, por su abundancia en cualquier discurso, literario o coloquial, nos centraremos en los hiatos métricos, la diéresis y la sinéresis.

2.4.1.1. Hiatos métricos

El fenómeno más frecuente (tras la sinalefa) son los hiatos métricos o dialefa, que suman más de 115 casos [BAEHR, 1973: 49-51; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 69]. La mayoría de ellos viene justificada por:

- a) el carácter tónico de la primera o, sobre todo, de la segunda sílaba en contacto («tu hija», v. 348; «cuyo es», v. 414; «no hay», v. 545; «mi alma», v. 621; «Sí, adiós», v. 1354; «esa huerta», v. 1383; «qué extraña», v. 1885; «tacto es», v. 2082; «Josué hiciera», v. 2147; «tu honra», v. 2831);
- b) la presencia de la conjunción copulativa «y» con tal valor o como grafía de la vocal /i/ en final de palabra: en ambos casos se enlaza con valor consonántico con la vocal siguiente («rey! ¡Amigo», v. 130; «estoy en», v. 243; «soy emperador», v. 292; «soy un hombre», v. 838; «¡Ay, hermosa», v. 928; «Hoy así», v. 1344; «ay, hija; ay alma», v. 1655);
- c) la segunda palabra comienza por los diptongos «hie-» o «hue-» con consonantización de la semiconsonante («me hielo», v. 711; «la hiena», v. 820; «como hiedra», v. 850; «esa huerta», v. 1383; «la hierba», v. 1451; «aquesta huerta», v. 1570; «hermosa huerta», v. 1629; «espaciosa huerta», v. 1688; «se huelguen», v. 1689; «de hierro», vv. 2304 y 2334;)

En un porcentaje inferior de casos, ninguna de las dos sílabas en contacto tiene carácter tónico («Süecia u», v. 557; «Vete, Infanta», v. 665; «donde halló», v. 802; «águila el», v. 937; «Margarita hermosa», v. 1139; «Quédate, Alfreda», v. 1445; «temeraria en», v. 1584; «dulce esposo», v. 1872; «cuando herido», v. 1896; «alba hermosa», v. 2271; «pretenderlo envié», v. 2480; «humilde hechura», v. 2522; «uso exterior», v. 3049; «sola. Huyó», v. 3334).

Aunque es un fenómeno que no creemos que pueda servir de justificación para esta abundancia de hiatos métricos (por tratarse de un hecho que lingüísticamente ya había dejado de tener valor fonético), un porcentaje bastante elevado de los casos que hemos

citado (prácticamente el 50%) presenta como segundo vocablo uno que empieza por h- procedente de F- inicial latina, que ya no se aspiraba en esta época.

2.4.1.2. Diéresis

A pesar de tratarse de un recurso raro, en esta comedia es relativamente abundante el número de casos de diéresis, ya que se contabilizan casi 80 casos [BAEHR, 1973: 42-43; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 70]. Y decimos relativamente abundante porque el número de palabras con diéresis constituye un paradigma casi cerrado: «Baldüino» (vv. 506, 995, 1059, 1146, 1601, 1619, 2072, 2645, 2662, 2812, 2833, 2884, 2943, 2958, 3025, 3030, 3084 y 3502); «crüel» (vv. 286, 1507, 2113, 2133, 2159, 2369, 3152, 3271, 3312, 3326), «jüicio» (vv. 899, 1639, 1649, 1777, 1882, 1944, 2687). También hemos incluido en este cómputo un amplio grupo de ejemplos derivados de verbos acabados en «-i-ar», que, como sabemos, no constituyen diptongo («apiada», v. 93; «fiel», vv. 357, 970; «porfié», v. 691; «fiado», v. 966; «porfiad», v. 1266; «desconfianzas», v. 1499; «criados», v. 1513; «confiado», vv. 1575, 2108; «espíando», v. 1738; «confiar», vv. 2100, 2104; «infiel», vv. 2397, 3155; «fiar», v. 2658).

En general, en *El primer Conde de Flandes* se cumple el principio de no ruptura de diptongos considerados de fuerte unión de vocales (los procedentes de e/o breves tónicas latinas, la terminación de tercera de plural del pretérito perfecto simple, la terminación de los gerundios de los verbos de la segunda y tercera conjugaciones). Asimismo, son escasos los ejemplos de diéresis en vocal pretónica o postónica («temeraría», v. 1584; «desgracia», v. 1627), y normales los que se producen en sílaba tónica («sustituída», v. 255; «ruína», v. 315; «diáfanos», v. 527; «Süecia», v. 557; «vidrieras», v. 782; «suntüosas», v. 909; «tríaca», v. 1133; «süaves», v. 1461; «grandíosa», v. 2321; «Endimión», v. 2571; «demasiada», v. 2794; «Ariadna», v. 3071).

2.4.1.3. Sinéresis

El fenómeno más infrecuente de los que afectan al cómputo silábico es la sinéresis de la cual hemos detectado poco más de 20 casos [BALAGUER, 1948: 321-341; BAEHR, 1973: 41-42; CANELLADA y MADSEN, 1987: 51-53; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 69-70]. Podemos agruparlos en tres tipos distintos [NAVARRO TOMÁS, 1968: 66-69, 150-169]:

- a) El más abundante es el que reúne en una sola sílaba dos vocales de la serie /a, e, o/, con dieciocho casos: «peleadores», v. 21; «caos», v. 1130; «trae», v. 1414; «ahora», vv. 1572, 2757; «seas», vv. 1587, 2496; «impíreo», v. 2245; «lealtad», vv. 2613, 2829; «real», vv. 2805, 3096.
- b) Más raro es el que contrae dos vocales iguales contiguas y del que sólo encontramos dos ejemplos: «amándoos», v. 1273; «sobreescrito», v. 2142.

Hemos dejado al margen del cómputo indicado los once casos en los que el sustantivo «fee» y la forma verbal «vee» aparecen en el manuscrito (vv. 367, 458, 586, 704, 1069, 1300, 1339, 1548, 2385, 2401 y 2964), porque hemos entendido que dicha geminación es más un arcaísmo gráfico que manifestación del fenómeno que comentamos.

- c) Casi inexistente es el que implica una dislocación acentual: se denomina *sístole* si el acento pasa a la sílaba anterior («troglódita», var. textual v. 3062), y *diástole*, si pasa a la siguiente («exceptuan», v. 644; «consentiríás», v. 2893).

2.4.2. Fenómenos que afectan a la rima

En este apartado nos ocuparemos de varias clases de fenómenos: por un lado, la presencia de distintas graduaciones en los diferentes tipos de rimas; de otro, las modificaciones acentuales exigidas por la rima; además, comentaremos las asonancias existentes en las tiradas de endecasílabos sueltos y las rimas asonantes diptongadas.

2.4.2.1. Graduación de los diferentes tipos de rimas

Robles Degano [1905: citado por DíEZ ECHARRI, 1948: 123] ha sistematizado con bastante detalle los distintos grados en la consecución de la rima, desde la consonante perfecta hasta la asonante más atenuada. Prescindiendo de los «tipos puros» (rima consonante perfecta y asonante perfecta, predominantes en nuestra comedia), nos encontramos con ejemplos que gradúan la rima de la siguiente forma:

a) Rima intensa

En ella, además de coincidir los sonidos desde la última vocal acentuada, se exige la igualdad en uno o más sonidos anteriores [BAEHR, 1973: 69].

En nuestra comedia aparece con frecuencia. Por citar algunos ejemplos: *emperador* : *traidor* (vv. 1:3); *siento* : *miento* (vv. 198:198); *fuerte* : *muerte* (vv. 207:208); *llamar* : *mar* (vv. 210:212); *frío* : *río* (vv. 217:218); *tomar* : *mar* (vv. 226:229); *sagrados* : *malogrados* (vv. 232:234); *Atlante* : *adelante* (vv. 261:265); *ignorancia* : *Francia* (vv. 267:268); *opinión* : *perdición* (vv. 313:316); *vituperio* : *imperio* (vv. 318:319); *corazón* : *razón* (vv. 333:336); *elección* : *confirmación* (vv. 410:411); *amistad* : *Majestad* (vv. 507:508).

b) Consonante imperfecta

Es la que se daría entre «comente» y «consciente», pues, aunque la «i» del diptongo preceda a la vocal «é» acentuada, influye en sus peculiaridades fonéticas al formar parte de la misma sílaba [CLARKE, 1949: 1114-1122;

ARJONA, 1955: 108-128].

En nuestra comedia encontramos numerosos ejemplos de este tipo de rima: *mal* : *imperial* (vv. 7:10); *viejos* : *lejos* (vv. 211:213); *primavera* : *diera* (vv. 221:223); *tiene* : *matusalenes* (vv. 231:234); *tal* : *igual* (vv. 241:243); *tiene* : *conviene* : *Irene* (vv. 246:248:250); *perdida* : *sustituida* (vv. 253:255); *Oriente* : *místicamente* (vv. 254:256); *abuelo* : *celo* : *cielo* (vv. 277:279:281); *luego* : *griego* : *fuego* (vv. 302:304:306); *mano* : *cristiano* (vv. 362:363); *discreción* : *corazón* (vv. 537:540); *listón* : *confusión* (vv. 1410:1411); *pretendo* : *lamiendo* (vv. 1537:1540); *Dios* : *dos* (vv. 2519:2520)

c) Consonante simulada

Se produciría entre palabras como «árbol» y «mármol», en las que la diferencia fonética es prácticamente imperceptible, o cuando la vocal tónica va seguida de las semivocales *i* / *u* con las que forma diptongo [CARAMUEL, 1665: 46; JONES, 1973: 211-216]. Los únicos ejemplos claros de este fenómeno los encontramos entre *distrito* (v. 3015, 3207) y *Egipto* (v. 3017, 3209). Asimismo, formaría parte de este tipo el caso de dialectalismo en la rima del que nos ocupamos en § 2.4.2.5.

También podríamos incluir aquí los casos en que o bien el manuscrito o bien el impreso presentan una variante que implica una rima simulada, y que siguiendo una copia u otra hemos corregido. Por ejemplo, en el manuscrito encontramos que riman *pensamientos* : *cumplimiento* (vv. 607 : 609); *desvergüenza* : *comienza* (vv. 2003 : 2004) ; *hallas* : *darlas* (vv. 1469 : 1472); *fuiste* : *hiciste* (vv. 2482: 2485); *puede* : *mudo* (vv. 2593 : 2595); *abra* : *palabras* (vv. 2970 : 2972); *juramento* : *pensamientos* (vv. 3122 : 3126); *ella* : *verla* (vv. 3341 : 3342).

De otro lado, nos ocuparemos de algo parecido al estudiar las modificaciones de palabras para conseguir que rimen (§ 2.4.2.3).

d) Consonante pobre, idéntica y parónima

Supone utilizar dos homónimos léxico-gramaticales, esto es, dos vocablos cuyo significante es idéntico pero su categoría gramatical y significado es diferente, o el mismo vocablo con idéntica categoría gramatical. En nuestra comedia:

- 1) Hay del primer tipo, llamado equisonante por Caramuel [1665: 5]: *mancha* : *mancha* (vv. 1940 : 1941); *coronas* : *coronas* (vv. 2534 : 2538); *celebro* : *celebro* (vv. 2899 : 2903).

- 2) También del segundo (unisonantes según Caramuel): *soy* : *soy* (vv. 240 : 244); *celos* : *celos* (vv. 640 : 644). Por regla general no se aconsejaba que se rimase la misma palabra (rima idéntica) ni siquiera cuando uno de los usos supone sentido figurado [ARJONA, 1955: 273-301], y de hecho en el Siglo de Oro es bastante infrecuente.

Aunque no está tipificada como pobre, sino como parónima, son bastante frecuentes los ejemplos en los que uno de los vocablos en rima es compuesto de otro [BAEHR, 1973: 76]. Algunos ejemplos: *impropia* : *propia* (v. 337 : 340); *hace* : *deshace* (v. 1067 : 1070); *monta* : *remonta* (v. 1120 : 1121); *contradices* : *dices* (vv. 2170 : 2173); *gusto* : *disgusto* (vv. 2187 : 2188); *forma* : *reforma* (vv. 2539 : 2540); *descoge* : *coge* (vv. 3191 : 3195), etc.

e) Asonante atenuada o diptongada

Son muy abundantes los casos de rimas asonantes diptongadas o atenuadas. No obstante, al no constituir un fenómeno extraño a nuestra poesía, nos limitaremos a indicar la casuística que *El primer Conde de Flandes* nos ofrece [BAEHR, 1973: 70]:

- 1) asonancia de idénticas vocales tónicas, pero con grupos distintos: en una serie de rima a.o encontramos «contrario» (v. 18), «temerario» (v. 44), «Lotario» (v. 80); en otra con rima i.o, «vidrio» (v. 755), «continuo» (v. 765), «propicios» (v. 769), «antiguo» (v. 851).
- 2) cuando riman en asonante diptongos crecientes con decrecientes: en una tirada de rima a.o rimando con «Belisario» (v. 66) tenemos «Austro» (v. 74) y «aplausos» (v. 158); en otra con rima e.e, encontramos «tienes» (v. 1673), «premie» (v. 1681), «siente» (v. 1703), «recuerde» (v. 1727); en una tercera con rima o.a, tenemos «oiga» (v. 2227), «Gloria» (v. 2239), «rabiosa» (v. 2355).
- 3) cuando un diptongo rima en asonante con una sola vocal: en una tirada con rima é, encontramos «pies» (v. 2361), «rey» (v. 2367), «seis» (v. 2427).

f) Asonante simulada o imperfecta

Es el fenómeno más normal dentro de los que afectan a la rima y supone que el poeta considera equivalentes las vocales *i* / *e*, de un lado, y *o* / *u*, de otro, lo que permitiría rimar *grácil* con *sale* y *Venus* con *templo*. Algunos ejemplos detectados son: «débil» e «infelice» (vv. 1693 : 1809) en una tirada de rima e.e; «desposarle» (v. 3511) en rima a.o ; «grandeza» (v. 2321) en rima o.a, que además no respetaría las equivalencias mencionadas.

g) Asonante esdrújula

Como ya estudiara Menéndez Pidal, la escasa sonoridad de las vocales postónicas relajadas facilita la asonancia en el verso, permitiendo que rimen *ímpetu* y *digo*. De este tipo de fenómeno no hemos encontrado ningún ejemplo.

2.4.2.2. Modificaciones acentuales exigidas por la rima

Este fenómeno, profusamente estudiado en la poesía española [ROBLES DEGANO, 1905: 179-182; KENISTON, 1922: 283-284 y 492; MORLEY, 1927: 256-272; DÍEZ ECHARRI, 1948: 132-138; BALAGUER, 1954: 223-242; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 83-87], aparece sólo en cinco ocasiones en nuestra comedia:

- a) dos de los casos se dan en rimas agudas y afecta a la conjunción «que» (vv. 366 y 1964) para rimar, respectivamente, con «fe» y «dé» con «pie»;
- b) otros dos, se dan en rima llana y corresponde a los sustantivos «Esclavonía» (v. 3205) para rimar con «Hungría» y «Normandía», y «Etiopias» (v. 3210) que rima con «propias» y «copias»;
- c) el último ejemplo se da en una serie de versos sueltos en los que, admitiendo que puede tratarse de una corrupción, se convierte un vocablo llano en esdrújulo: «troglódita» (var. textual v. 3062).

2.4.2.3. Modificación de vocablos en rima

Aunque no constituye una licencia extraña al teatro áureo, hemos querido incluir este apartado relativo a aquel conjunto de palabras que, por razones contextuales, han sido alteradas con la finalidad de que puedan rimar. Las hemos detectado tanto en rima asonante como consonante:

- a) Con rima asonante: «Nicolao» (v. 116) en una tirada de rima a.o.
- b) Con rima consonante: «Jesú» (v. 2080) para rimar con «tú» y «Esaú». También podríamos incluir aquí los casos de asimilación de la desinencia de infinitivo a la consonante de la forma pronominal enclítica: «descubrillo» (v. 2629) y «servillo» (v. 2631), que riman con «pajecillo» (2627); «acompañallo» (v. 2980) que rima con «caballo»; «imitallo» (v. 3011) con «caballo».

2.4.2.4. Asonancias en endecasílabos sueltos

Si bien hemos aceptado que una de las formas estróficas existentes en nuestra

comedia es la constituida por endecasílabos sueltos, a partir de la problemática preceptista establecida en torno a su proximidad con la que Morley-Bruerton [1968: 39] denominaron «silva 3ª»⁷, no podemos dejar de constatar que entre las peculiaridades de las distintas tiradas de endecasílabos de nuestra comedia una de ellas es la existencia de distintas asonancias, inevitables según nuestra estructura fonética y las peculiaridades de nuestra métrica.

a) **Primera jornada:** dos tiradas: 1ª: doce rimas, tres sueltas; 2ª: trece rimas, cuatro sueltas.

b) **Segunda jornada:** una sola tirada: quince rimas, quedando dos sueltas.

c) **Tercera jornada:** cuatro tiradas: 1ª: nueve rimas, tres sueltas; 2ª: catorce rimas, una suelta; 3ª: doce rimas, dos sueltas; 4ª: catorce rimas, dos sueltas:

2.4.2.5. Dialectalismos en vocablos en rima

También hemos detectado una variante de la rima consonante simulada, de la que hablamos en § 1.1.4.4, al que remitimos para su explicación fonológica. Como allí decíamos, el fenómeno consiste en rimar dos palabras que se diferencian en su final postónico por los fonemas s / z: *casas* / *bazas* (vv. 1984 / 1986). J.H. Arjona [1956] denominó este fenómeno «rimas andaluzas falsas» y lo estudió en la literatura dramática del Siglo de Oro, y hoy día puede encontrarse en poetas hispanoamericanos [DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 116-117].

2.4.3. Fenómenos pausales

Los caso más significativos de fenómenos pausales que podemos comentar en esta comedia son, lógicamente, el encabalgamiento [QUILIS, 1964; BOUSOÑO, 1970:361-386; NAVARRO, 1974: 42; BALBÍN, 1975: 202-218; COBOS, 1975: 201-212; CAPARRÓS, 1993: 105-111], el braquistiquio y el antibraquistiquio [QUILIS, 1978: 82-83].

Como sabemos, el encabalgamiento (↵) supone un desajuste pausal entre ritmo y sintaxis, de modo que la unidad de sentido que es el verso se rompe al no coincidir la pausa versal con la morfosintáctica, produciendo un eficaz efecto rítmico y expresivo de carácter contextual. El braquistiquio (|), por su parte, es una pausa breve que potencia tonalmente el relieve de algún vocablo situado al principio del verso y que no llega a cuatro tiempos; el antibraquistiquio (|) tendría las mismas características, pero se situaría al final del verso.

De los diferentes tipos de encabalgamientos existentes, en *El primer Conde de Flandes*

sólo aparecen los denominados *sirremático* y *oracional* [QUILIS, 1978: 76-81]. No obstante, las virtualidades expresivas de los ejemplos comprobados son muy diferentes. Por razones obvias, nos limitaremos a ejemplificar algunos de los numerosos ejemplos de encabalgamientos ocasionales que carecen de intencionalidad específica, al margen de la de ser uno más de los instrumentos expresivos del verso, y nos detendremos en aquellos ejemplos pausales que o bien suponen un uso estilístico o bien actúan como reforzadores sintáctico-rítmicos del verso: sintácticos, por el contraste que supone disociar los elementos de los sintagmas; rítmicos, al acentuar la unión tonal entre el final del verso y el comienzo del siguiente. Al mismo tiempo, iremos indicando los braquistiquios y antibraquistiquios que encontremos en los fragmentos seleccionados.

2.4.3.1. Encabalgamientos ocasionales

Los más frecuentes y expresivos son los sirremáticos que rompen la íntima trabazón sintáctica existente entre un sustantivo y su adjetivo modificador o su complemento nominal:

a) sustantivo + complemento del nombre:

«Sal, famoso Ludovico,
con tus alemanes blancos,
teñidos de fresca sangre ↵
de los feroces normandos». (vv. 27-30)

«Los límites de la tierra ↵
del príncipe más audaz
han de adquirirse con paz
[no] dilatarse con guerra». (vv. 325-328)

b) sustantivo + adjetivo:

«La máquina de Artemisa,
que el mundo llama milagro,
calle ya con el sepulcro ↵
digno de este cuerpo santo». (vv. 163-166)

c) determinante + sustantivo, bastante inusual:

«Salió decretado, en fin,
que den a Carlos las seis ↵
insignias del santo imperio
y que el mundo se le dé». (vv. 2426-2429)

Menos abundantes son las que afectan al adjetivo y a sus complementos, o al verbo:

d) adjetivo + complemento:

«Seguramente puedo, pues se fueron,
descender y saber quién habrá sido
el que saqué esta noche de palacio,
que confuso me trae y deseoso ↵
de saber esta historia». (vv. 3078-3082)

e) verbo + complemento preposicional:

«Confióse Ludovico ↵
de este su enemigo tanto
que en una tienda dormían». (vv. 127-129)

f) verbo + adverbio:

«Y así, como la tierra es fertilísima,
todo es selvas y bosques deleitables,
con cielo tan benévolo que nunca ↵

se hallaron venenosos animales» (vv. 1608-1611)

g) miembros de las perífrasis verbales (que, en cierto sentido, también podrían considerarse como encabalgamientos léxicos y no sirremáticos):

«Bien sé que en hacerlo dejo ↵
de dar obediencia a Dios» (vv. 2518-2519)

Asimismo, aunque de forma muy ocasional, encontramos un tipo de encabalgamiento bastante infrecuente en el teatro áureo hasta Calderón [WOOLDRIGE, 1983: 1221-1230], el que separa la conjunción de la proposición subordinada que introduce:

«A la Iglesia pertenece
la elección. Advierte que ↵
se empieza a perder la fe
si al Papa no se obedece» (vv. 365-368)

«Matilde, no se la des,
ni el Duque mano te dé:
tiene dueño. Advierte que ↵
-mi fe y palabra te empeño-
quien toma lugar ajeno

se suele quedar en pie». (vv. 1962-1967)

Los segundos encabalgamientos en frecuencia y valor estilístico son los llamados oracionales, que separan el antecedente de la proposición subordinada adjetiva especificativa que los acompaña:

«victoria de tu real
deseé por muchos modos,
no tu muerte, porque es mal ↵
que Dios hizo para todos» (vv. 191-194)

«Causó mi venida a Francia
universal regocijo,
que esto tienen los señores ↵
que en la corte son bienquistos». (vv. 732-735)

2.4.3.2. Encabalgamientos expresivos

Son diversos los pasajes en los que puede apreciarse un uso consciente del encabalgamiento y del braquistiquio. Los más evidentes los encontramos al comienzo de la obra, como expresión de la consternación que ha producido en los dos ejércitos contendientes el asesinato del Emperador Ludovico. El primero de ellos aparece en el mismo inicio de la comedia, cuando los Príncipes y Balduino tocan la alarma tras el asesinato del Emperador. La agitación de los personajes viene subrayada por los fenómenos pausales, un encabalgamiento oracional y dos sirremáticos y dos antibraquistiquios. A la especial violencia del movimiento rítmico hay que añadir también el intenso realce que experimentan las palabras (o expresiones) separadas por la ruptura (intensivo en el verso encabalgante; tonal en el encabalgado), consiguiendo así una muy viva potenciación expresiva de los dos segmentos:

BALDUINO.
«¡Muera el cobarde traidor ↵
que tal hizo! ¡Al arma toca!

Salen el PRÍNCIPE LUDOVICO y el PRÍNCIPE RODULFO.

PRÍNCIPE LUDOVICO.
Rompe el parche al atambor ↵
el enemigo real.

PRÍNCIPE RODULFO.
¿Toca al arma? Grande mal. |
Con treguas arma, ¿a qué fin? |

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Acaso será motín ↵
del ejército imperial». (vv. 3-10)

Idéntica justificación encontramos en el siguiente pasaje en el que el Rey Ludovico aconseja a su hermano, el Rey Carlos, el procedimiento para conseguir indagar cuál es la causa de la agitación en el real enemigo. Para ello, el tipo de encabalgamiento más significativo del fragmento es la ruptura de los elementos de la perífrasis, además de cuatro ejemplos de encabalgamientos sirremáticos, uno oracional y un antibraquistiquio:

REY LUDOVICO.

«Carlos famoso, yo dudo |
que el rumor que se ha escuchado ↵
de batalla y armas sea,
porque fuera intento vano.
Si al emperador da vida ↵
la sangre que alimentamos
en nuestras venas, no puede ↵
usar término villano.
Y aunque quiera, ¿de qué sirve ↵
tocar aprisa a rebato
sabiendo que no podemos ↵
estar los dos descuidados?
Investiguemos el fin.
Con color de algún recado
vaya un trompeta que pueda ↵
conocerlo y penetrarlo
o, gozando de las paces ↵
que hasta mañana otorgamos,
con una embajada vaya ↵
el capitán Belisario». (vv. 47-66)

Por último, el relato que hace el capital Arnaldo de los hechos muestra la misma agitación por medio de diez encabalgamientos, dos oracionales y ocho sirremáticos, y un braquistiquio.

ARNALDO.

«Famoso Rey de Alemania,
Rey de Francia celebrado,
[...]
hijos del gran Ludovico
y nietos de Carlomagno,
segundo hermano y tercero ↵
del Emperador Lotario

y dichosísimos tíos ↵
 de este cuerpo mal logrado,
 escuchadme si el dolor ↵
 no puede en vosotros tanto
 que suspenda los oídos ↵
 el corazón lastimado.
 Si por ser común la muerte ↵
 de todo el género humano
 en la del mismo enemigo
 la nuestra propia lloramos,
 si en la muerte no hay venganza,
 ¿por qué el corazón hidalgo ↵
 se lastima y se apiada
 viendo muerto a su contrario?
 Humedeced vuestros ojos
 con un lastimoso llanto ↵
 que en el alba de esas canas
 parezca aljófar sagrado.
 [...]
 Ludovico, Emperador ↵
 que confirmó Nicolao,
 piadoso como su abuelo,
 (que el serlo le cuesta caro),
 [recibió en su amor y gracia ↵
 un traidor, un rebelado, |
 cuyo nombre es Adafirso:
 ¡denle los cielos mal pago!]
 [...]
 Confióse Ludovico ↵
 de este su enemigo tanto
 que en una tienda dormían». (vv. 71-129)

Aunque corresponde a otra parte de la comedia, similares razones podemos observar en el fragmento siguiente en el que los encabalgamientos (oracional uno y el resto sirremáticos) y el braquistiquio prácticamente se cuentan por número de versos:

REY CARLOS.

«Otra desgracia, hermano: el juramento ↵
 que hicimos en la cruz, manos y pecho ↵
 del muerto Emperador, ¿tan mal se guarda? |
 Duque, prevén-te, pues aún no has casado | ↵
 con Matilde y podrás, si quiere guerra, ↵
 defender de sus manos esta tierra». (vv. 2846-2851)

2.4.3.3. Encabalgamientos reforzadores del ritmo

En algunos de los ejemplos anteriores hemos podido comprobar lo que ahora comentaremos. De las distintas formas métricas que versifican *El primer Conde de Flandes* las que presentan mayor porcentaje de encabalgamientos son las de carácter, preferentemente, narrativo, los endecasílabos sueltos y el romance (en torno al 70% de los existentes). Obviamente, la presencia de estos efectos pausales en versos de carácter narrativo tiene una incidencia evidente sobre sus posibilidades rítmicas al dotar al ritmo del octosílabo o del endecasílabo de cierta variedad, ya que la coincidencia de unidad sintáctica y unidad rítmica acaba produciendo sensación de monotonía. Veamos algunos ejemplos:

LAMBERTO.

«Vengo admirado, poderoso Carlos.
La Infanta, mi señora, sin jüicio |
me llama esposo, y dice algunas cosas ↵
no tan honestas como fue su vida,
y con extraña cólera se vino,
furiosa, para mí con una espada | ↵
que a un paje quitó mal recatado.

REY CARLOS.

¡Ay, hija! ¡Ay, corazón! ¡Ay, alma! ¡Ay, vida | ↵
de este cuerpo infeliz! ¡Báculo verde ↵
de este árbol seco, ya con la edad larga! (vv. 1648-1657)

PRÍNCIPE LUDOVICO.

[...]
déme los brazos dichosos ↵
que se han de extender ahora ↵
tanto que abracen y ciñan ↵
toda la Africa y Europa;
déme los pies, cuyas plantas,
como a otro Alejandro, solas,
han de oprimir las cervices ↵
desta máquina redonda.
Y en besando pies y manos,
alegres discursos oiga ↵
de los sucesos felices ↵
de la jornada de Roma.
Obedecí tu mandado.
Partí corriendo la posta:
llegué a los soberbios muros ↵
que a las estrellas asombran:

visité con devoción
 la Basílica dichosa ↵
 de los Apóstoles Santos,
 cuyas reliquias nos honran,
 de aquel divino portero ↵
 de las puertas de la Gloria,
 que en la cámara de Dios
 la llave dorada goza,
 y el que a los pies del caballo
 oyó la voz más sonora ↵
 que Miguel, como sochantre, |
 en el coro impíreo entona.
 Hice primero oración,
 aunque pecador, devota, |
 porque es la oración la basa ↵
 de nuestras cristianas obras.

[...]

No la entregó al secretario;
 leyóla él mismo, y en toda |
 mostraba alegre semblante
 afición maravillosa.

[...]

Divulgóse en Roma luego
 la crüel y lastimosa ↵
 muerte del gran Ludovico,
 por quien toda Italia llora.

[...]

Verdad es que se inclinaba ↵
 siempre la gente famosa
 a Francia, que Carlomagno |
 está vivo en sus memorias.
 Juntóse, pues, el Senado |
 y allí el imperio se vota,
 tomando del Santo Padre ↵
 la bendición y la forma.
 Abrióse el cónclave excelso ↵
 en que la Santa Paloma ↵
 del Espíritu Divino
 suele inspirar lo que importa.
 Y al son y música alegre ↵
 de cajas, pífanos, trompas, |
 campanas y chirimías,
 todos tu nombre pregonan:
 «¡Viva Carlos!»- dicen unos,

por que los otros respondan:
-«¡Viva Carlos, Rey de Francia,
la temida y la famosa,
Emperador de Occidente,
de nuestra Iglesia custodia,
Rey de romanos, columna ↵
de la gente religiosa!».
[...]
Un legado ha de enviar
a darte las tres coronas ↵
de hierro, de plata y de oro, |
[de Aquisgrán, Roma y Polonia.] |
Toma, pues, las seis insignias: |
viste de púrpura ropa,
empuña la fuerte lanza,
la divina cruz adora.
el mundo pon a tus pies,
saca de la vaina roja
aquel estoque sangriento ↵
que con celo de Dios corta,
cubra la santa diadema
la cabeza poderosa,
la segunda de la Iglesia
y la primera de Europa». (vv. 2214-2317).

2.5. FUNCIONALIDAD DE LAS FORMAS MÉTRICAS

En nuestro Siglo de Oro la función de la métrica se integraba unitariamente con la organización arquitectónica de la pieza dramática [ARELLANO-GARCÍA RUIZ, 1989: 15], tal como había fijado Lope de Vega en su *Arte nuevo* («Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando», vv. 305-306), siguiendo un principio poético próximo a la verosimilitud [ROZAS, 1976: 121-132], aunque luego no lo cumpliera en su práctica escénica de forma rigurosa [MARÍN, 1968; BRUERTON, 1956: 337-364]. Por tanto, cuando un dramaturgo se enfrentaba a un pasaje concreto de una comedia más que respetar una norma preceptista, lo que hacía era guiarse por criterios esencialmente dramáticos al interrelacionar los planteamientos temáticos y estructurales de la obra con la función que la tradición había asignado a cada estrofa.

La existencia de tendencias en los gustos de los dramaturgos con respecto al uso de unas formas métricas u otras en periodos de tiempo concretos, puesta de manifiesto en páginas precedentes en lo que a nuestro caso interesa, se ve, a su vez, matizada por la naturaleza de las situaciones escénicas, por los contenidos dramáticos que han de formalizar, por los modos de expresión dramática y por su relación estructural con los

cambios de escena. A cada situación / tema / tono / función estructural, pues, suele corresponderle una determinada forma métrica que cambia a tenor de lo que se concluyó en § 2.3.3, si bien los usos de cada una de ellas no son ni exclusivos ni invariables. Al mismo tiempo, los cambios métricos no se corresponden siempre con cambios escénicos, de la misma forma que a veces se producen sin que haya un cambio correspondiente en el tono de la escena.

En esta sección nos centraremos en determinar cuál es la función básica de las diferentes formas métricas empleadas en *El primer Conde de Flandes* siguiendo lo establecido por algunos estudiosos [particularmente MARÍN: 1968, 1982; WILLIAMSEN: 1977a, 1978; BAKKER, 1981: 93-101; DIXON, 1985: 104-125; GARNIER-VERDAGUER, 1996: 181-198]. No pretendemos ofrecer conclusiones de carácter generalizador, ya que analizamos ejemplos aislados de nuestra comedia.

2.5.1. Las formas métricas

En *El primer Conde de Flandes*, la mayoría de las formas métricas ejemplifica perfectamente la tendencia inherente a la práctica lopesca de diversificar la aplicación de cada metro, más que a especializar su uso y, asimismo, manifiestan la posición de puente que juega Mira de Amescua con respecto a dramaturgos posteriores [MARÍN, 1982: 97].

2.5.1.1. Quintillas

Las funciones básicas que presenta la quintilla en nuestra comedia, a tenor de las diferentes **situaciones dramáticas**, son tres [MARIN, 1982: 101-102]:

1. Los **diálogos** son de todas clases, amorosos y no amorosos, y en un tono ordinario [NAVARRO TOMÁS, 1974: 297 n. 46].

- a) Los hay de carácter conflictivo: sobre temas dinásticos (disputa de los Reyes Carlos y Ludovico acerca de a quién le corresponde el imperio, vv. 235-244), en torno a la honra (locura de Alfrecia ante el rechazo del Duque Lamberto, vv. 1883-2057), estamentales (amenazas del fantasma del Emperador muerto al Rey Ludovico, vv. 3146-3160) y sobre cuestiones político-religiosas (consejos del Príncipe Rodulfo a su padre, vv. 3161-3295).
- b) También encontramos de tipo amistoso: nombramiento de Balduino como Almirante de Francia por sus méritos militares (vv. 502-516); diálogo entre Lamberto y sus criados sobre el enamoramiento del primero (vv. 695-719).
- c) No faltan, lógicamente, los amorosos (entre Balduino y Margarita, vv. 1189-1354), pseudoamorosos (entre Lamberto y Alfreda, vv. 545-671) y disfrazados de rechazo (entre Margarita y Balduino, vv. 2058-2112).
- d) Y los de carácter reflexivo en torno a cuestiones teológico-bíblicas (conversación

entre Balduino y un clérigo, vv. 2952-3018).

2. Las quintillas aparecen en **monólogos**⁸ exclusivamente en la primera jornada: en dos de ellos, los personajes se lamentan de la adversidad (la pérdida de un ser querido) al tiempo que expresan su tristeza y reflexionan, respectivamente, sobre el carácter inexorable e igualador de la muerte (vv. 180-209) y acerca de la fugacidad de la vida (vv. 210-234). En un tercero (vv. 452-501) el personaje adopta una actitud de lamento encomiástico ante el cadáver del Emperador.

3. Los **soliloquios**, en cambio, son más abundantes y, con excepción del primero, siempre puestos en boca del mismo personaje, Balduino. Casi siempre expresan conflictos íntimos de los personajes: la situación de desamor de Lamberto hacia Alfreda (vv. 672-694); los deseos de Balduino ante una supuesta adversidad amorosa (vv. 1355-1368); o ante el aparente rechazo por parte de Margarita (vv. 2113-2134); o el afán por saber quién es su acompañante (vv. 2562-2576). El último, por el contrario, además de presentar una actitud laudatoria (ante el vaticinio que Cristo le hace con respecto a su futuro), supone el comentario de la situación escénica, a modo de relación de lo que están empezando a suceder en la escena en ese momento (sobre el tablado comienza a marchar un ejército, vv. 3099-3113).

2.5.1.2. Romances

Lope de Vega había asignado al romance en su *Arte nuevo* como función particular la de presentar «relaciones» («Las relaciones piden romances», v. 309), siguiendo los moldes establecidos para la épica por la tradición literaria. En *El primer Conde de Flandes* cumple, básicamente, cuatro funciones:

1. En los **monólogos** se utiliza fundamentalmente:

- a) Para las *relaciones* [NAVARRO TOMÁS, 1974: 297 n. 46; MARÍN, 1982: 98-99], tanto las de carácter autobiográfico (refiriendo la historia personal del Duque Lamberto, su llegada a París, sus éxitos en la corte, su dilema amoroso, vv. 720-867), como las de tipo informativo sobre hechos que funcionan como antecedentes de la acción central (informando del asesinato del Emperador Ludovico, vv. 71-170), sobre algo ocurrido fuera de escena (narración de las estancias de los Príncipes Ludovico y Rodolfo en Roma adonde han acudido para solicitar el trono imperial a favor de sus respectivos padres, vv. 2214-2329 y 2358-2461) e, incluso, sobre acciones ocurridas recientemente en escena (relato de Alfreda del supuesto asesinato del Duque Lamberto, vv. 1670-1771).

Asimismo, en otras ocasiones, las relaciones no se refieren a lo pasado, sino a los propósitos de los personajes en el futuro: los proyectos del Duque Lamberto para desembarazarse de la Infanta Alfreda (vv. 888-907); los relatos de los Príncipes en Roma van seguidos de la exposición de sus respectivos planes de acción; al principio de la comedia, el Rey Carlos explica a su hermano Ludovico su plan de combate ante el presunto ataque enemigo (vv. 11-46).

- b) Para exponer el estado de ánimo de los personajes (los Reyes y las Infantas muestran su dolor por la locura de Alfreda, vv. 1772-1863) o sus móviles (Lamberto, a pesar de saber que ha de casarse con Alfreda, explica que el amor que siente por Matilde es una fuerza irrefrenable, vv. 792-867), o para lamentar la pérdida del ser amado (Alfreda llora a Lamberto, supuestamente asesinado, al tiempo que pide justicia, vv. 1670-1771) o de un ser querido (los Reyes Carlos y Ludovico ante el asesinato de su sobrino, el Emperador, vv. 74-170).

Como Lope, Mira ha empleado el romance exclusivamente en monólogos de carácter reflexivo sobre algún hecho inmediato (en el soliloquio de Alfreda, vv. 1704-1723, se encuentra un fragmento de carácter lírico), pero, a diferencia de aquél, revelando conflictos íntimos (el ya mencionado del Duque Lamberto).

2. En el único **soliloquio** en el que se emplea el romance, presenta un carácter grave y solemne, alcanzando el grado de alocución recriminatoria [MARÍN, 1982: 98] en la que el Rey Ludovico muestra su pesar y la tremenda envidia que siente hacia su hermano, nombrado Emperador por el Papa (vv. 2346-2357).

3. Para mantener la continuidad dramática a pesar del cambio de la forma expositiva, los monólogos suelen ir seguidos de e intercalados con **diálogos** [MARÍN, 1982: 99]. Los que aparecen en nuestra comedia son:

- a) o bien de carácter conflictivo (en las escenas finales la Infanta Margarita y Balduino están a punto de ser ajusticiados) o amistoso (en la última escena, la llegada del Rey Ludovico soluciona felizmente el drama);
- b) o de carácter dialéctico sobre algún tema abstracto: Enrico argumenta a favor del necesario matrimonio entre Lamberto y la Infanta Alfreda, (vv. 868-887).

4. El romance también es utilizado en una brevísima **canción** de carácter alegórico, seguida de soliloquio, en la que se expresa el estado anímico de la Infanta Alfreda (vv. 1864-1887). Además, el romance cumple una *función estructural* [MARÍN, 1982: 99; WILLIAMSEN, 1978], según la cual la comedia termina en esta forma métrica, a modo de indicador formal del final próximo, de manera que en la escena o escenas últimas viene a servir automáticamente para toda clase de situaciones.

2.5.1.3. Redondillas

Lope las destinó a toda clase de asuntos [NAVARRO TOMÁS, 1974: 265; MARÍN, 1982:100], aunque en su *Arte nuevo* las especializase en los diálogos de amor. En nuestra comedia presenta las siguientes funciones.

1. Lo característico de esta forma métrica es ser empleada en **diálogos**:

- a) Fundamentalmente de tipo conflictivo o tenso, en los que los personajes

muestran sus tristezas de ánimo (el Rey Ludovico se lamenta de la decisión papal, vv. 2462-2493; el Rey Carlos comenta a Lamberto el estado de enajenación mental de Alfreda, vv. 1369-1380), sus desventuras de amor (galanteo no correspondido, vv. 995-1098; actitud de Alfreda que se ve deshonrada y engañada, vv. 1469-1504), sus desacuerdos ante matrimonios concertados sin consentimiento (vv. 2170-2213), su decisión de hacer justicia por ofensas al honor (vv. 3296-3411), o llegan incluso al asesinato aparente como estrategia de enloquecimiento (vv. 1505-1517).

- b) Con alguna frecuencia se utiliza en diálogos ordinarios de carácter lírico (vv. 1445-1468), armonioso (recibimiento a los Reyes tras su regreso a París, vv. 947-995; recuperación de la supuesta locura de Alfreda, vv. 2756-2803), o amorosos (diálogo alegórico entre Matilde y Balduino, (vv. 1111-1142).
- c) Otros diálogos presenta carácter narrativo, refiriendo acciones que no se ven en escena (vv. 1381-1384) o que han ocurrido con anterioridad al inicio de la acción (vv. 1384-1400), describiendo lo que va a suceder (vv. 1401-1412) o está ocurriendo en escena (1413-1428).

2. En los **monólogos** y **soliloquios**, la redondilla se usa para asuntos muy diversos:

- a) monólogos pasionales, por enamoramiento súbito (el Príncipe Rodolfo se enamora de Margarita; el Príncipe Ludovico, de Matilde, vv. 385-404) o frustración amorosa (Balduino queda enamorado de Margarita, vv. 517-536; Balduino no sabe quién le envía cartas de amor, vv. 1145-1158 y 2138-2169);
- b) monólogos dialécticos, con razones en tono sentencioso y conceptista (argumentos de Alfreda y Matilde para evitar la guerra, vv. 311-368).
- c) soliloquio elegíaco (Alfreda llora ante el cadáver de Lamberto, vv. 1518-1522) y monólogo profético (Rodolfo decide vengarse, vv. 2494-2535).

3. Además, las redondillas parecen cumplir una *función estructural*, ya que se utilizan para dar fin a las dos primeras jornadas.

2.5.1.4. Endecasílabos sueltos

La importancia en términos relativos que tiene esta forma métrica en *El primer Conde de Flandes* hace que sea utilizada en momentos particularmente claves y se la reserva para una función casi específica, el diálogo amistoso.

1. Los endecasílabos sueltos introducen **diálogos** en los que los personajes se ven involucrados en situaciones particularmente solemnes,

- a) de carácter político-religioso: los Reyes Carlos y Ludovico se juramentan de cumplir sus proyectos (vv. 417-446); envío de cartas al Papa para que éste decida quién ha de ser Emperador (vv. 908-935);

- b) sobrenatural: el portento por el cual el cadáver del Emperador Ludovico toma juramento a sus tíos (vv. 447-451);
- c) panegírico: elogio del condado de Flandes (vv. 1601-1621); elogio profético de las Casas reales de Austria y Borgoña, y particularmente de los Reyes de España que de ellas provendrán (vv. 3072-3097);
- d) claves para el desarrollo de la acción: el engaño del Duque Lamberto al Rey Carlos para que éste interceda en la consecución de sus amores (vv. 1569-1600); la ruptura del juramento por parte de los alemanes ante la decisión papal (vv. 2542-2561); el falso rapto de Margarita (vv. 2662-2672);
- e) conflictivos: sobre las acciones ocasionadas por la locura de Alfreda (vv. 1622-1669); el engaño de Lamberto al Rey Carlos y a Alfreda (vv. 2673-2744); los franceses se enteran de que Margarita ha huido y de que los alemanes van a atacarlos (vv. 2804-2853); captura de Margarita (vv. 3024-3033).

2. También aparece en **monólogos** y **soliloquios**,

- a) con desventuras amorosas y planes de acción futura (vv. 936-946);
- b) con imprecaciones: de Alfreda contra Lamberto (vv. 2745-2755); del Príncipe Ludovico contra Margarita (vv. 3034-3071).

2.5.1.5. Octavas reales

Siguiendo las reglas del *Arte nuevo* («las relaciones piden los romances / aunque en octavas lucen por extremo», vv. 309-310), se utilizan:

1. Para el **monólogo** en estilo elevado y solemne [NAVARRO TOMÁS, 1974: 255 n. 8 y 297 n. 46; BAEHR, 1973: 289; MARTÍN, 1982: 103-104]: relación de un tema político-religioso que explica un aspecto clave del argumento (los fundamentos en los que los Reyes Carlos y Ludovico basan sus pretensiones al imperio, vv. 245-292).

2. Para el **diálogo** de carácter conflictivo (amenazas de los Reyes, dado que ninguno de los dos renuncia al imperio, vv. 293-308) y el que expresa planes de acción (sometiéndose a los consejos del Príncipe Rodolfo y desoyendo los de Matilde, el Rey Ludovico acepta levantarse en armas contra el Emperador y el Papa, vv. 3114-3145).

2.5.1.6. Décimas

El escaso uso de esta combinación métrica reduce mucho sus posibilidades funcionales. Descartando su uso en diálogos, como ocurrirá en dramaturgos posteriores, en *El primer Conde de Flandes* aparece exclusivamente en dos **soliloquios**, en los cuales presenta la función que le había asignado Lope en su *Arte nuevo*, las lamentaciones y quejas de amor («las décimas son buenas para quejas», v. 307) [NAVARRO TOMÁS,

1974: 269; MARÍN, 1982: 100-101].

2.5.2. Los cambios de forma métrica

Tras examinar las funciones dramáticas de las formas métricas, debemos intentar conocer su función estructural en relación con los cambios escénicos, para comprobar si hay conexión entre ellos o son meramente arbitrarios [MARÍN, 1982, 107-113].

2.5.2.1. Cambios entre jornadas

Si bien, dada la importancia estructural de la división en jornadas, lo normal es que el paso de una a otra venga marcado por un cambio métrico, encontramos un ejemplo de continuidad entre la segunda y tercera jornadas (empleándose la redondilla); ahora bien, esta continuidad viene en cierta forma justificada por tratarse de dos bloques de acción consecutivos de la misma acción dramática (en uno, Balduino, que acaba de recibir una carta llena de esperanzas de amor, se pregunta si será de Margarita; en el siguiente, ésta rechaza el matrimonio que su padre ha concertado para ella y planea cambiar de estrategia con respecto a Balduino), lo cual refuerza la trabazón estructural de la obra.

2.5.2.2. Cambios entre bloques de acción

Entre bloques de acción, lo normal es el cambio de forma métrica que refuerza el cambio de situación, espacio y tema (a veces también de tiempo), tras quedar el escenario momentáneamente vacío. En *El primer Conde de Flandes* sólo el 11% de los cambios de bloque de acción no va acompañado de cambio en la forma métrica.

La excepción a la norma del cambio métrico viene justificada, en cierto modo, por un enlace orgánico entre las dos bloques de acción (en el sentido de que el segundo desarrolla un aspecto del anterior), aunque con distintos personajes y lugar. No obstante, este cambio es más aparente que real, pues el cambio métrico se ha producido al final del bloque de acción, como anticipación de estrofa que aparecerá en el siguiente.

2.5.2.3. Cambios entre las escenas de un bloque de acción

Entre las razones que justifican los cambios métricos que se producen entre las distintas escenas de un mismo bloque de acción podemos establecer las siguientes (entre paréntesis indicamos el número de escena siguiendo las tablas de § 2.3.3.):

- a) indicación de la entrada de uno o más personajes, y/o una nueva etapa en la acción dentro de este bloque de acción (1-2, 5-6, 51-52, 55-56, 68-69, 75-76);
- b) información sobre una acción pasada con un monólogo o sobre la situación presente con un comentario dialogado (39-40);
- c) cambio en el nivel dramático: del tema principal al secundario, o en la actitud de algún personaje tras un suceso grave (13-14, 44-45, 72-73);

- d) contrastes en el nivel dramático / estilístico dentro del bloque de acción (5-6, 34-35, 61-62, 62-63);
- e) cambio formal con contraste estilístico: de diálogo a monólogo (25-26, 71-72), de diálogo a relación (46-47, 49-50), de monólogo a diálogo (50-51), preparación del final de la comedia (82-83).

2.5.2.4. Cambios dentro de una misma escena

Más problemáticos son los cambios métricos que se producen en el interior de una misma escena. Éstos tienen lugar en un 6'97% de los casos y no vienen justificados, lógicamente, por la entrada o salida de algún personaje o cambio en el asunto. Los factores causantes son múltiples; entre ellos podríamos distinguir los que son estrictamente formales (al marcar transiciones de diálogo a monólogo o a la inversa –escenas 5 y 25; al intercalar algún motivo lírico –escena 40–, o introducir una relación –escenas 4 y 11); los que responden a razones dramáticas (al cambiar súbitamente la situación dramática alterando la actitud del personaje –escenas 4 y 5; al cambiar del tema principal al secundario o a la inversa –escena 65). Asimismo, en alguna otra ocasión, el cambio métrico carece de otra justificación que la de anticipar la forma métrica de la escena o bloque de acción siguiente (escena 40).

NOTAS AL CAPÍTULO 2

¹ Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, y todo su cortejo, Mira de Amescua incluido, inician el regreso a España desde Nápoles en torno al 15 de junio de 1616 y arriban a las costas de Barcelona en los primeros días de julio, donde permanecen hasta el 5 de agosto en que parten primero hacia el Grao de Valencia y después a la corte. Cfr. PARDO MANUEL DE VILLENA, 1912: 182 y 187.

² Díez Echarri afirma que «nuestros dramaturgos, en vez de irse con los líricos y los épicos tras el artificioso metro italiano, apresaron con ahínco un metro indígena, el octosílabo, metro que si en ciertas combinaciones –como la décima– admite todas las galas y aderezos de la rima, en otras –como el romance– disfruta de tan omnímoda libertad que caben en él perfectamente las transiciones más bruscas y toda la rica gama de expresión que exige el curso del diálogo y el juego escénico de los personajes»

³ Ya habían sido delimitados por Reed [1924: 73-98] y por Martínez Torner [1946: 14-22]; después, Canellada [1953, VII: 88-94] y Baerh [1973: 105-106].

⁴ Bajo esta denominación se incluían todas las estrofas octosílabas de cuatro, cinco o más versos. Hubo que esperar a 1617 para que Cascales, en sus *Tablas poéticas*, emplease su denominación actual.

⁵ Si nos fijamos en la primera jornada, encontramos cuatro series de quintillas: a) la primera, de dos estrofas (vv. 1-10) es sintomática de la tendencia general: la alternancia del tipo 1 y 2; b) la segunda, de trece estrofas (vv. 180-244), es continuación de la anterior: de forma sistemática se alternan los tipos 1 y 2, rota en las dos últimas quintillas pues parece que el autor ha procurado iniciar parlamento con una quintilla del tipo 1; c) la tercera serie, de trece estrofas (vv. 452-516), no parece sistematizable; d) al igual que la cuarta, de treinta y cinco estrofas (vv. 545-719), si bien, quizás por mera coincidencia, se observa cierta organización: las seis primeras estrofas muestran la alternancia antes indicada; las comprendidas entre los versos 605-694 presentan una arquitectura abrazada, con una estrofa (vv. 625-629) que rompe el paralelismo (pero esta estrofa sólo figura en *M*, con lo que podría tratarse de una simple interpolación).

Con respecto a la segunda jornada, sólo hay dos extensas series de quintillas: a) la primera, de treinta y seis estrofas (vv. 1189-1368), presenta una arquitectura asistemática, salvo en su núcleo central (vv. 1219-1328), donde, fijando como eje la estrofa de los vv. 1269-1273 del tipo 1, las superiores e inferiores se van abrazando una a una. La razón de que no todo el pasaje presente una organización más sistemática puede justificarse a partir de que en *M* hay dos estrofas que no figuran en *P* y, a la inversa, en ésta tres que no encontramos en *M*. De hecho, si incluimos como originarias algunas de las estrofas que sólo figuran en *P* habría que ampliar el núcleo central. No obstante, insistimos en que las estrofas iniciales y finales del pasaje rompen cualquier posible arquitectura homogénea; el segundo pasaje, de cincuenta y una estrofas (vv. 1883-2137), salvo fragmentos de

alternancia (1,2 ó 1,1,2), tampoco es sistematizable;

En cuanto a la tercera jornada, presenta cuatro series de quintillas: a) en la primera, de dieciséis estrofas (vv. 2562-2641), las ocho primeras presentan una alternancia (1,2), perfecta; las ocho restantes no parecen presentar orden; b) la segunda serie, de treinta y cuatro estrofas (vv. 2854-3023), es la construida con mayor perfección: tomando como eje la estrofa 17 (tipo 2), y siguiendo una ordenación cruzada, las dieciséis que le preceden y siguen se abrazan individualmente y por bloques de quintillas; la última estrofa, enlazaría con la que actúa como eje; c) la tercera serie, de tres estrofas (vv. 3099-3113), muestra la alternancia (1,1,2); d) en la última serie, de treinta estrofas (vv. 3146-3295), algunas son alternas (1,2 ó 1,1,2), aunque no de forma sistemática.

La conclusión a la que podemos llegar es: o bien Mira no se planteó seriamente la búsqueda de una arquitectura en la organización de las quintillas (y los datos ofrecidos son mera coincidencia –que no lo parece–), o estamos frente a una comedia demasiado temprana y obra, pues, de un dramaturgo poco diestro aún.

⁶ Para la delimitación de estos conceptos remitimos a § 3.2. n. 1 a 5.

⁷ Para el caso de Lope de Vega, según MORLEY-BRUERTON, «todos de 11 sílabas, la mayoría -50 al 98%- rimados, sin contar el pareado final, sin orden fijo, la mayoría dísticos, algunos ABAB y ABBA. Se puede parecer a los sueltos o pareados de 11». El mismo NAVARRO TOMÁS [1974: 254] define la silva como una composición «formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran forma de pareados, tercetos, cuartetos, etc. En algunos casos la correspondencia de los versos con los períodos sintácticos de cierta extensión presente la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí [...]. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menor número, podían quedar sueltos». Asimismo sostiene que Lope de Vega empleó la silva de endecasílabos solos desde *Don Juan de Austria en Flandes*, representada en 1604.

⁸ Dado que los términos monólogo y soliloquio se suelen usar indistintamente, en nuestro caso entenderemos que *soliloquio* es el término que designa una intervención verbal solitaria de un persona, y *monólogo*, la intervención verbal cuya extensión rebasa los límites de una réplica normal [SPANG, 1991: 284-285].

CAPÍTULO 3

**CONSTRUCCIÓN
DRAMÁTICA**

Capítulo 3

CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

3.1. UN ASUNTO HISTÓRICO-POLÍTICO Y PALATINO

La lectura de *El primer Conde de Flandes* nos sitúa ante una comedia de carácter histórico-político (con rasgos panegíricos ligados a una intencionalidad de exaltación genealógica), envuelta en una doble intriga secundaria de carácter palatino. Dado que algunos preceptistas españoles (como Cascales) plantearon sin excesiva rigidez este aspecto de la preceptiva aristotélica o neoaristotélica y que el propio Lope de Vega aceptaba el postulado de la unidad de acción entendida en el sentido de que todos los elementos de la trama debían integrarse unitariamente [ARELLANO, 1995a: 121], no supone extrañeza alguna comprobar que esta obra presenta:

a) Una **acción central**:

Que expone el sueño de la restauración de la vieja *universitas christiana*, que se concreta en el plano histórico-ideológico en la defensa del predominio de la Casa de Austria en el gobierno universal del Imperio, subordinada, por su devoción eucarística, al Papado (en tanto que símbolo visible de la ley de Dios), el cual sólo ejerce una supremacía espiritual sobre los reyes para unirlos en defensa de la Iglesia frente a ataques internos y externos, y no como una jurisdicción sobre su poder temporal. La primera norma de esa familia ha de ser, por tanto, el sostenimiento de la religión católica; la segunda, el amor a la paz mediante el entendimiento directo entre los distintos soberanos, como modelos de las virtudes del buen rey, y, la tercera, el refuerzo de sus vínculos mediante enlaces matrimoniales.

b) Una acción secundaria doble:

Que desarrolla los *enredos amorosos* de Margarita-Balduino y Lamberto-Alfreda, enfocados desde la óptica del *honor supeditado al amor*, pero subordinados, a su vez, a las directrices de la ley de Dios: Margarita sigue la ley del amor, si bien, al final, la ley de Dios se impone; Lamberto la quebranta –al no querer cumplir la palabra de matrimonio dada a Alfreda–, aunque al final la ley de Dios triunfa.

A continuación sintetizamos la trama argumental de la obra relacionando las jornadas con los diferentes bloques de acción que la forman, tal como vimos en § 2.3.3:

JORNADA I

I. 1. La acción principal de la comedia arranca en el año 875 en los campos de batalla de Frankfurt. Los reyes de Francia y Alemania, Carlos (el Calvo) y Ludovico (el Germánico), sostienen una campaña militar contra su sobrino, el Emperador Ludovico (Luis II). Aprovechando una fase de tregua, el emperador es asesinado por unos conjurados que, con engaños, se habían ganado su confianza. Al no tener sucesor, sus tíos, esgrimiendo sus respectivos derechos a la dignidad imperial (el alemán, la mayoría de edad; el francés, la adscripción del título imperial a Francia), pretenden disputarse el título imperial por las armas. Dispuestos a la lucha son convencidos, primero, por sus hijas, las Infantas Margarita (hija de Carlos) y Matilde (hija de Ludovico), después por los Príncipes Ludovico (primogénito de Carlos) y Rodolfo (bastardo de Ludovico), de que ha de ser el Papa, como vicario de Dios, quien otorgue, al que corresponda, la dignidad, lo cual aceptan juramentándose sobre el cadáver, que de forma portentosa les coge las manos en señal de aceptación del juramento. En ese momento, Balduino, soldado de Flandes que había mostrado su arrojo en anteriores batallas y que había salido en persecución de los asesinos, regresa tras haberles dado muerte, por lo que Carlos le otorga el rango de almirante de Francia. De común acuerdo, deciden trasladarse a París; no obstante, previamente se introduce la intriga secundaria de la comedia, ya que al ver a Margarita, Balduino se siente apasionadamente atraído por ella, y, de la misma forma, ésta y Matilde alaban su porte y discreción.

I. 2. Amanece en París. En el aposento de la infanta se despiden Lamberto, Duque de Borgoña, y Alfreda, hija del rey Carlos, tras otra noche de entrega amorosa. En la despedida se pone de manifiesto que el Duque dio palabra de matrimonio a la infanta antes de consumar sus deseos, pero, al conocer la pronta llegada de Matilde, de la que en otro tiempo estuvo enamorado y a la que de nuevo desea, siente aborrecimiento por Alfreda, que sospechando las inclinaciones de su 'esposo' le manifiesta sus celos, aunque el Duque le asegura su fidelidad.

Tras descender a la calle, Lamberto, ya en compañía de sus criados Enrico y Ricardo, confirma que, al conocer el inminente regreso de Matilde, siente despertar su vieja pasión, a pesar de lo cual Enrico le aconseja que la olvide, porque sus creencias cristianas le

obligan a cumplir la palabra que dio a Alfreda. En cambio, el duque se lamenta de que el amor es una fuerza irrefrenable que desconcierta la razón, de modo que, para cumplir sus deseos, deberán ayudarle en el engaño que ha maquinado.

I. 3. Poco después, los Reyes Carlos y Ludovico llegan a París, desde donde remiten al papa sendas cartas (que serán portadas por sus respectivos hijos) en las que, además de comunicar el asesinato del emperador, le encomiendan que solucione el conflicto como árbitro natural de príncipes cristianos. Antes de partir, los príncipes confiesan –en sendos apartes- sus sentimientos hacia las Infantas Matilde y Margarita, pero, mientras Ludovico acepta obediente el mandato de su padre, el príncipe alemán, que esconde un retorcido odio contra su hermano Lotario, en quien recaerá la sucesión tras la muerte del Rey Ludovico, revela su pérfida intención de no favorecer las aspiraciones de su padre.

Alfreda sale a recibir al cortejo real y, tras ella, Lamberto, quien, después de saludar a los reyes, comienza a lisonjear a Matilde, sin importarle la presencia de su 'esposa', que comprueba que sus temores estaban fundados. El rey francés, que quiere hablar con la infanta en privado, se la lleva dentro de palacio, permitiendo así que queden a solas Balduino con Margarita y Matilde con Lamberto. El flamenco aprovecha la ocasión para requebrar a la infanta francesa que se muestra muy desdeñosa, a pesar de que ya lo adora, mientras son observados por Matilde, que no atiende al galanteo de Lamberto. A su vez, Alfreda, escondida en el segundo piso tras la columna de una escalinata (o ventana o balcón interior) intenta atraer la atención del duque para que desista de su actitud, hasta que consigue que se marche, al igual que Margarita. Balduino queda apesadumbrado ante la indiferencia de la francesa, pero Matilde, antes de retirarse, le insinúa que lo ama. Balduino, perplejo, observa la caída de una carta con la que una dama lo cita para esa noche en el jardín de palacio.

JORNADA II

II. 4. En palacio ya ha anochecido. Asomada a un balcón (o ventana), la infanta Margarita espera la llegada de Balduino a quien desea devolver un poco de esperanza en sus pretensiones galantes, si bien no está dispuesta a dar a conocer su identidad por preservar la honra. Llegado el flamenco, la infanta le confiesa su amor, mientras que él, algo receloso, le responde que ya ama a una importante doncella. Tras averiguar que la dama es francesa (que es ella y no Matilde), Margarita le aconseja que persista en esa actitud y que no confíe en las damas que muestran públicamente su amor (refiriéndose a las insinuaciones de Matilde). Al despedirse, Balduino le ruega que, a la mañana siguiente, se adorne con una cinta roja que le entrega y que ella acepta.

II. 5. Entran en escena Lamberto y el Rey Carlos. Éste le explica que su presencia en el jardín se debe a que allí van a bajar las infantas para distraer a Alfreda, que está sumida en una profunda melancolía. Sin ser visto, Balduino se esconde al paño para presenciar la salida de las damas. La primera es Margarita, y viene adornada con la cinta roja; Balduino se siente exultante, mas inmediatamente lo asalta una gran confusión al comprobar que

todas las demás también traen una cinta de idéntico color, por lo que sospecha que es la dueña Verecinta su interlocutora nocturna.

Poco antes de irse, Lamberto ruega a Alfreda que permanezca con él un momento; le asegura que sigue adorándola, pero la infanta lo amenaza con actuar de la misma forma. En ese momento, dos embozados (Enrico y Ricardo) simulan dar muerte al Duque; Alfreda, enajenada, corre a pedir ayuda.

El duque se ha quedado solo en el tablado. Llega Carlos, que le pregunta la razón de su soledad. Lamberto le explica que su pueblo desea un heredero, razón por la que le implora su ayuda a fin de conseguir desposarse con Matilde, y el rey se brinda a ello. Se marcha el borgoñón del jardín de palacio al tiempo que entran en escena el Rey Ludovico, Balduino, Margarita y Matilde; en ese momento Ricardo corre pidiendo ayuda para Alfreda que ha enloquecido; le sigue Enrico, quien suplica auxilio pues la infanta lo persigue con una espada acusándolo de haber asesinado a Lamberto; tras ellos aparece el propio duque quejándose de las deshonestas insinuaciones de Alfreda. Dada la tensión, el rey Ludovico propone que se distraigan haciendo fiestas y Carlos aprovecha la oportunidad para sugerir que sean con motivo de la boda entre Matilde y Lamberto, por lo que éste se marcha de nuevo para disponer lo necesario.

Entra Alfreda reclamando justicia y narra el asesinato del duque, pero nadie la cree porque acaban de verlo marcharse. Al darse cuenta de la presencia de Enrico, intenta matarlo. Los demás deciden seguirle la corriente y, mientras apresan al criado y preparan el entierro del duque, las infantas cantan una canción cuyo contenido perturba aún más a Alfreda. En ese instante aparece Lamberto que la tilda de frenética, por lo que ella empieza a darse cuenta de sus verdaderos planes y le advierte que está dispuesta a hacer público lo sucedido entre ellos. Viendo su agitación, Carlos le pide que se alegre por la inminente boda entre Lamberto y Matilde, lo cual le provoca una mayor cólera: arremete contra Matilde y Lamberto y, después, confiesa sus relaciones amorosas con el borgoñón. Como nadie la cree, roba una espada y corre tras el duque, consiguiendo que se suspenda el enlace.

Todos se marchan excepto Balduino y Margarita, que sigue aun más desdeñosa que el día anterior. El flamenco lamenta su mala suerte, cuando una nueva carta vuelve a citarlo en el mismo sitio y a la misma hora.

JORNADA III

III. 6. La acción se traslada al interior del palacio donde Carlos ordena a Margarita que se disponga, pues ha concertado su boda para el día siguiente. En ese momento, el príncipe Ludovico regresa de Roma eufórico y, tras relatar a su padre las diligencias efectuadas y lo allí acontecido, anuncia que él es el nuevo emperador, por lo que le insta a que se festeje públicamente la buena nueva; también vuelve el príncipe Rodolfo, a quien

el rey alemán acusa, por su condición de hijo natural y enemigo declarado de su sucesor, de ser el causante de su desgracia, a lo que éste reacciona –deseoso de venganza– incitándolo a la guerra contra el rey francés y el papa, argumentando que éste carece de potestad para otorgar el imperio. Ludovico acepta salir de París y disponer su ejército para la lucha.

III. 7. De nuevo ha anochecido en palacio. Balduino espera que su confidente salga al balcón. Cuando lo hace, la dama le previene de la inminente boda de Margarita y lo exhorta a que la rapte, a lo que el flamenco se niega por lealtad al rey. Viendo que no está dispuesto a robarla, antes de retirarse, le asegura que lo anterior era falso y que ella, una simple criada de la infanta, ha venido para transmitirle un recado: que saque de palacio a un paje que ha dado muerte a otro.

El Rey Carlos y Lamberto salen al jardín felicitándose por el regocijo popular. Al ver a Balduino, el rey le ordena que marche a Flandes para informar de la elección; Margarita, disfrazada de paje, parte con el flamenco.

A solas en el jardín, Carlos confía a Lamberto el dilema en que se encuentra: o creer las insinuaciones de Alfreda o en la inocencia del duque. Para conseguir su propósito, Lamberto lo convence con un nuevo ardid: Carlos anunciará a la infanta que el duque y Matilde ya se han casado; si persevera en su locura, el borgoñón se casará con Alfreda; si no, con la alemana. El rey, convencido de la nobleza de Lamberto, se marcha a buscar a su hija, que en ese momento aparece, y es el duque el que la engaña aconsejándole que entre en religión. Ido el duque, regresa Carlos, quien insiste en lo mismo, por lo que Alfreda simula haber recobrado el juicio y que no se explica la locura pasada. El rey francés se siente eufórico: ha sido elegido emperador y su hija ha recobrado el juicio. Pero la rueda de la Fortuna gira en su contra: primero, el príncipe Ludovico irrumpe en el jardín y le informa del supuesto rapto de Margarita; tras él, Lamberto y Enrico, quien le informa de que el rey alemán y su séquito se han marchado de París sin avisar y que, probablemente, están preparando sus ejércitos contra Francia; por último, al conocer Alfreda que el duque no está casado todavía, se enfurece nuevamente y vuelve a perseguirlo con un arma en la mano, sin que su padre admita que debe reparar la ofensa.

III. 8. La acción anterior se interrumpe momentáneamente para pasar a un bosque (¿de Flandes?). Balduino y el ‘paje’ se han perdido y están confusos por el rumor de gente armada que los persigue. Mientras el flamenco intenta averiguar dónde se encuentran por boca de un sacerdote que acierta a pasar por allí (al que cede su cabalgadura y acompaña a su destino, lo que le granjeará la promesa de Cristo, que se le aparece, de que pronto será señor de Flandes y que se unirá en matrimonio a una dama de la Casa de Austria), Margarita es apresada por su hermano Ludovico y conducida a París.

Cuando Balduino regresa a recoger a su acompañante, se topa con que el rey Ludovico y su ejército marchan contra París, pese a las advertencias de Matilde que recuerda el

juramento ante el cadáver del Emperador y su condición de príncipe cristiano. Balduino, que lo oye todo, decide regresar a París para comunicar las intenciones bélicas del rey Ludovico, a quien, inesperadamente, se le aparece el fantasma del Emperador asesinado, que le apremia a cumplir lo jurado. Ludovico se acobarda y, a pesar de la insistencia de Rodolfo, ordena disolver las tropas, al tiempo que el bastardo es tragado por la tierra a modo de advertencia y como castigo. Arrepentido de su acción y reconociendo las obligaciones olvidadas, el rey alemán acepta la decisión del papa y emprende viaje a París para proclamar su fidelidad y rendir vasallaje a su hermano.

III. 9. Mientras tanto Alfreda sigue intentando dar muerte al duque Lamberto, por lo que es encerrada en palacio, adonde llegan el príncipe Ludovico y su prisionera, que también es encerrada. Aprovechando la ocasión, Ricardo, temeroso de la dureza con que Carlos está tratando a sus hijas, le confiesa la verdad de lo ocurrido, por lo que aquél empieza a increpar a Lamberto; en ese momento, Alfreda, que se ha zafado de sus guardianes, ruega al rey que le permita hablar con el duque, del que pregonaba su honradez. Entra en palacio Balduino, que es apresado y condenado a muerte junto a Margarita. El anuncio de la llegada del rey alemán suspende las ejecuciones.

El rey Ludovico, tras implorar el perdón de su hermano, confirma que acepta la elección papal. Carlos, como muestra de su magnanimidad, no sólo perdona la vida a la pareja huida, sino que también accede a su boda y les concede como dote el condado de Flandes. Asimismo, abdica en favor del príncipe Ludovico al que casa con Matilde y concede la mano de Alfreda, ya recuperada, a Lamberto, que ahora la acepta.

Aunque a primera vista pudiera parecer que ambas acciones son independientes, incluso que el doble enredo amoroso sólo consigue complicar innecesariamente el desarrollo dramático, Mira sabía que la acción principal, con su problemática político-religiosa, no habría bastado para mantener el interés del público durante toda la representación, por lo que introdujo la segunda peripecia, siguiendo las convenciones genéricas de este tipo de comedias, no sólo con idea de amenizar la trama y no para aligerarla (pues, como intentaremos demostrar en 6.3.2, ambas acciones quedan subordinadas en una unidad de sentido), sino también para compendiar la fuerza de sus argumentos. La unicidad de las dos acciones se apoya, en lo esencial, en el principio de construcción climática y gradativa que relaciona los acontecimientos de ambas, de manera que la acción central se ve sometida a las interferencias de la fortuna voltaria, uno de cuyos mecanismos es la acción secundaria doble, en la que se muestran varios principios constructivos fundamentales: el amor (de Margarita) y el honor (de Alfreda), la lealtad (de Balduino) y la indignidad moral (de Lamberto).

Por tanto, es de destacar la pericia constructiva de la comedia. El planteamiento de la doble intriga secundaria es habilísimo: a) astucia de Margarita para preservar su identidad y forzar a su padre a casarla con Balduino; b) exposición desde el principio del desamor de Lamberto hacia Alfreda y preparación de las líneas fundamentales del enredo, como excusa para mostrar su arte constructor en el mantenimiento del suspense; sin embargo,

en el desenlace final el cambio repentino de actitud de Lamberto sólo se explica a partir de la reordenación del caos y el emparejamiento de todos los galanes y damas: el duque, al comprobar que Matilde casará con Ludovico, parece recuperar la dignidad y nobleza perdidas y acepta casarse con Alfreda.

3.2. ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Siguiendo el modelo de lo 'natural', *El primer Conde de Flandes* está compuesta de tres jornadas, cada una de las cuales se encuentra dividida en lo que en esta época se denominaban *escenas o salidas* ¹ y que, en la actualidad, recibe el nombre de *bloques de acción* ² [HESSE, 1967: 20; ARELLANO, 1995a: 123], *cuadros* ³ [RUANO DE LA HAZA, 1988: 17, 1994: 23; VAREY, 1987: 218], *escenas* ⁴ [MARÍN, 1982: 106, n. 31] o *secuencias* ⁵ [SPANG: 123-126], que a su vez se dividen en unidades estructurales menores, *semiescenas* ⁶ [MARÍN, 1982: 106, n. 31] o *escenas* ⁷ [SPANG: 127-130].

La división tripartita se adapta perfectamente a la organización de la trama en exposición-nudo-desenlace; sin embargo, la estructuración del teatro áureo prefería una disposición más favorecedora de la intriga y nuestra comedia así lo demuestra: la exposición tiene lugar en la primera mitad de la primera jornada (bloques de acción 1 y 2: vv. 1-671), y el desenlace se retrasa hasta la última escena de la comedia (final del bloque de acción 9, vv. 3476-3539). El nudo, la intriga, la habilidad para enredar la trama y resolver la complicación argumental, es esencial para mantener el interés del público (bloques de acción 3 a casi el final del 9).

En § 2.3.3. del capítulo anterior presentábamos desde una perspectiva métrica los distintos bloques de acción y escenas en que se organiza esta comedia. Ahora desarrollaremos la composición dramática de la obra, relacionando los distintos espacios escénicos y tiempos, con los cambios métricos y el desarrollo de la acción.

3.2.1. La sintaxis dramática de la comedia: organización interna.

El número de versos y bloques de acción por jornada hace pensar en un planteamiento progresivo de la temática de la comedia: a los 1158 versos de la jornada I (con tres bloques escénicos) siguen 1011 en la segunda (con dos bloques) y 1370 en la tercera (con cuatro). Un total de 3539, algo más de lo habitual en nuestro teatro clásico, cuyas obras rondan los 3000 versos. Es significativo que las dos primeras jornadas presenten un número de escenas similar: 23 la primera, 22 la segunda; sin embargo, la jornada III casi iguala la suma de las anteriores: 41. Esto nos da idea de la complejidad y de la aceleración del ritmo de la acción en la última parte de la obra, con una disminución evidente en el número de versos por escena; sin embargo, las diferencias no contribuyen a restar coherencia a la estructuración, puesto que el número de cambios métricos que

tienen lugar en la jornada III es muy similar a los de la primera: dieciséis frente a catorce (nueve la jornada II).

JORNADA I: Los dos primeros bloques de acción en que se organiza tienen como función textual la presentación de los distintos personajes que intervienen en ella así como de las dos acciones que se desarrollan; el tercer bloque inicia el nudo dramático. Como es habitual en la comedia, cada bloque comienza con una estrofa distinta de la empleada en la escena final del bloque anterior; idéntico cambio estrófico se produce dentro de cada bloque para diferenciar los distintos momentos dramáticos de que se compone, lo que provoca cambios inevitables en el ritmo y tono del diálogo.

Por otro lado, es de destacar el uniforme y equilibrado ritmo dramático: a cada una de las dos acciones de la comedia le corresponden en torno a 600 versos: acción principal (bloques I.1 y I. 3. 11), acción secundaria (resto).

I. 1. Campamento real en los campos de Frankfurt. Mañana del primer día.

1. Quintillas: escenas 1 y 2 (vv. 1-10).

- a) *El caos.* En el campamento imperial tocan a rebato; en el enemigo, los Príncipes Ludovico y Rodolfo hacen sonar la alarma para prevenir el asalto, aunque se sorprenden porque están en una fase de tregua.
- b) Al oír el ruido, acuden los Reyes de Francia y Alemania, Carlos y Ludovico, tíos y enemigos del Emperador. Es de destacar que el orden de las intervenciones de los príncipes (primero un francés, después un alemán) se va a mantener a lo largo de todo este primer bloque de acción con una única excepción (vv. 385 y ss.) en la que interviene antes el alemán, si bien el parlamento posterior del Príncipe Ludovico enlaza simétricamente con otro anterior de Matilde y presenta una mayor densidad dramática; además, esta misma simetría va a mantenerse también en la configuración de las relaciones entre los personajes.

2. Romance á-o: escena 3 (vv. 11-179).

- a) *Presentación de los personajes de la acción central.* El rey Carlos (simbolizando el «valor») arenga a las tropas para la presunta batalla y prepara la estrategia de combate; paralelamente, su hermano Ludovico (la «prudencia») muestra su extrañeza ante el supuesto ataque y aconseja averiguar la causa verdadera del sobresalto, enviando una embajada. Acto seguido suena de nuevo la alarma y un capitán del ejército imperial, Arnaldo, explica a los reyes las razones del rebato: el emperador (cuyo cadáver con sus insignias portan unos soldados) ha sido asesinado por Adafirso y unos secuaces, traidores que se habían ganado su confianza en contra de los consejos de la nobleza y, aprovechando que dormía, lo mataron y huyeron sin ser vistos. Ya los persigue Balduino, valeroso soldado

de origen flamenco, que en anteriores batallas ya había mostrado su bravura y fortaleza.

3. Quintillas: escena 4 (vv. 180-244).

- a) *Presentación de la acción central*: Aunque no se produce cambio escénico alguno, el cambio estrófico marca el diferente tono dramático que adoptan los parlamentos de los reyes (la «compasión»), quienes (siguiendo la misma sucesión en el orden de sus intervenciones anteriores) se lamentan del asesinato de su sobrino, a quien deseaban vencer en combate, pero no una muerte tan cobarde, al tiempo que reflexionan sobre el carácter inexorable e igualador de la muerte y acerca de la fugacidad de la vida, identificándola con un río que discurre hacia el mar; sin embargo, piden fortaleza de ánimo a los presentes pues la muerte del emperador estaba fijada en su destino. Como ha muerto sin heredero, los reyes pretenden cada uno para sí el título imperial.

4. Octavas reales: escena 4 (vv. 245-308).

- a) Utilizando esta estrofa de tono elevado y solemne se exponen los *derechos sucesorios* por los que cada uno de los reyes aspira a la dignidad imperial: Carlos basa sus pretensiones en que el imperio ha estado asociado a Francia desde Carlomagno; Ludovico, por su parte, fundamenta sus razones en la mayoría de edad. Como no logran convencerse, sugieren que las armas diriman inmediatamente el conflicto.

5. Redondillas: escena 5 (vv. 309-416).

- a) *Presentación de los personajes de Margarita y Matilde y de la propuesta de solución (tema central de la comedia)*: cuando los ejércitos están a punto de atacarse, las Infantas Margarita y Matilde se interponen pidiendo cordura (Margarita) y proponiendo que, si los reyes son representantes de Dios en la tierra, sea el papa quien resuelva la cuestión sucesoria (Matilde). En la misma idea convergen los consejos de los Príncipes Ludovico y Rodolfo, quienes, a su vez, se muestran atraídos por sus respectivas primas.

6. Endecasílabos sueltos: escena 5 (vv. 417-451).

- a) *El prodigio*. Nuevo cambio métrico sin que se produzca un cambio escénico: los reyes aceptan la propuesta de las infantas y se comprometen a aceptar la decisión del pontífice, al tiempo que el cadáver del Emperador les coge las manos a modo de aceptación del juramento.

7. Quintillas: escena 6 (vv. 452-516).

- a) *Presentación del héroe*. Balduino regresa tras haber dado muerte a los traidores (cuyas cabezas ofrenda al cadáver) y ensalza al fallecido, por lo que es recompensando con el nombramiento de almirante de Francia.

8. Redondillas: escenas 7 y 8 (vv. 517-544).

- a) *Presentación de la primera acción secundaria* (la lealtad y el amor). Balduino confiesa su repentino enamoramiento de la infanta Margarita.
- b) *El amor correspondido*. Las Infantas muestran hacia él idénticos sentimientos.

I. 2. Balcón del aposento de Alfreda (palacio real en París) → calle. Amanecer del segundo día.

9. Quintillas: escenas 9 y 10 (vv. 545-719).

- a) *Presentación de la segunda acción secundaria* (la deslealtad y la indignidad). Alfreda y Lamberto, tras otra noche de amor, se despiden: ella se muestra recelosa porque intuye cierta esquivéz en el duque, quien –en sucesivos apartes– reconoce que la aborrece; no obstante, excusa su actitud arguyendo los movimientos que se producen en palacio y la pronta llegada de los reyes.
- b) Tras despedirse, el duque termina de bajar por una escala e inicia un breve soliloquio que tiene como función la *presentación de su papel político* en la comedia y la *confirmación de sus sentimientos*. En ausencia del rey, ha ejercido de gobernador de París, pero dio palabra de matrimonio a Alfreda, a la que ahora desprecia, pues regresa Matilde, su verdadera pasión. La inmoralidad del duque queda patente desde su primera aparición: se siente dominado por una fuerza irrefrenable (el amor a la infanta alemana) que lo conduce a una locura similar a la que él provocará en Alfreda.

10. Romance: escena 11 (vv. 720-907).

- a) Tras la llegada de sus criados, a los que pide consejo, se produce un cambio estrófico al romance con el que se *relaciona la historia personal y sentimental de Lamberto*. Se nos narra que hace dos años, desde su Borgoña natal, vino a la corte francesa donde fue magníficamente recibido; se dedicó a entretener su ocio en actos festivos en los que destacó por su fortaleza e ingenio, lo cual le granjeó el interés de las damas de la corte. Entre las que le mostraron su amor, estaba la infanta Alfreda; en cambio, Matilde sólo le ofrecía desafecto. Aunque intentó no enamorarse de la alemana, su hermosura lo subyugó. Poco después Matilde regresó a su país, ocasión que aprovechó Alfreda para hacer que la olvidase y le diese palabra de matrimonio. Pese a que su criado Enrico le advierte de que el

único consejo posible es que cumpla la palabra dada, Lamberto se precipita en su incontenible deseo por conseguir a Matilde, para lo cual ha preparado un engaño que ejecutará con ayuda de sus criados.

I. 3. Palacio real. Mañana del segundo día.

11. Endecasílabos sueltos: escenas 12 y 13 (vv. 908-946).

- a) *Primera escena de contraste*. Los Reyes Carlos y Ludovico acaban de llegar a París y deciden comunicar al papa lo ocurrido, para lo cual cada uno da los informes necesarios a sus respectivos hijos, Ludovico y Rodolfo. La función textual de la escena revela las *actitudes opuestas de los príncipes* ante la acción central por motivos vinculados a la acción secundaria: mientras que el príncipe francés lamenta tener que alejarse de Matilde (pero su lealtad vence al amor), el príncipe Rodolfo, que reconoce su bastardía, su enemistad con Lotario y su pasión por Margarita, decide no favorecer a su padre en las pretensiones imperiales.

12. Redondillas: escenas 14 a 23 (vv. 947-1158).

Este grupo de escenas inicia el nudo de la doble acción secundaria.

- a) *El recibimiento*: Alfreda sale a recibir al séquito real.
- b) *La desfachatez del duque*: Lamberto, que también sale a dar la bienvenida a los reyes (que, ignorantes de lo que sucede, alaban su 'nobleza'), comienza a requebrar a Matilde en presencia de Alfreda que, disimuladamente, le recrimina sus lisonjas.
- c) *El enredo de los amores cruzados*: Aprovechando que los reyes y Alfreda se marchan, entramos en uno de los momentos más complejos de la jornada, organizativamente hablando: está constituido por un total de siete breve escenas con dos entradas al primer corredor (genéricamente el 'balcón'), primero de Alfreda y, después, de Margarita, y salidas sucesivas de todos los personajes hasta dejar a Balduino solo.

Hasta el verso 1099 el fragmento se conforma a modo de tres semiescenas simultáneas [GRANJA, 1982: 21-24]⁸: S₁ (Margarita y Balduino), S₂ (Lamberto y Matilde), S₃ (Alfreda, desde el primer corredor, con susurros y gestos reprocha a Lamberto sus galanterías con la alemana). Queda claro que estos tres grupos no se ignoran entre sí: los miembros de S₂, y en particular Matilde, no apartan sus ojos de S₁; por su parte, S₃ espía los movimientos de Lamberto al que llama la atención tosiendo y chisteando. La curiosidad de Matilde y los celos de Alfreda conectan los tres espacios, de modo que los parlamentos de cada grupo se

producen de una manera alternativa, si bien S_1 adquiere el rango de acción principal (con los personajes situados en el centro del escenario), mientras que los personajes de S_2 y S_3 observan (Matilde a S_1 , Lamberto a Matilde observando a S_1 , Alfreda a S_2), con intervenciones más esporádicas y secundarias. S_3 actúa como público de S_2 y éste de S_1 no sólo al espiar sus gestos, sino también al expresar sus opiniones sobre lo que está sucediendo en el tablado a un público real que escucha las tres acciones. La importancia de este mecanismo radica en que: 1) el público de ficción (Matilde y Lamberto) concluye que Balduino no es correspondido por Margarita, que ella preserva su honra al mostrarse desdeñosa, mientras que el público real conoce –por los apartes– los verdaderos sentimientos de ésta y sus argucias en el juego amoroso; 2) Alfreda es consciente de la inmoralidad de Lamberto y de que sus temores estaban fundados.

- d) Desde el verso 1099 hasta el 1142, se asiste a la *confirmación de la lealtad amorosa* de Balduino, pese al ofrecimiento que le hace Matilde. Ésta, que en las dos copias de la comedia es escena simple, en realidad está constituida por dos semiescenas: una en la que Matilde insinúa su disposición a amar a Balduino; la segunda la conforma Margarita, quien desde el primer corredor los espía: sólo así podremos entender algunas de sus palabras en la posterior y primera entrevista nocturna con Balduino.

- e) Por último, *el suceso confuso* (vv. 1143-1158). 'Una dama de palacio' (Margarita) cita a Balduino en el jardín de palacio esa noche.

JORNADA II: En ella asistimos a la complicación habitual del nudo de la comedia, con un aumento considerable de la intriga dramática como consecuencia de que cada uno de sus dos bloques de acción esté centrado, casi de manera absoluta, en una de las tramas de la acción secundaria (con lo que la problemática amorosa adquiere mayor relieve), si bien las escenas finales del segundo bloque muestran un perfecto paralelismo con el final de la jornada I y preparan la segunda entrevista entre Margarita y Balduino. Así, quedan perfectamente interrelacionadas las dos acciones secundarias con un desarrollo circular, que les otorga un sentido de contraste; sin embargo, como la discreción con que actúa Margarita favorece el sigilo, pues más que enredo sus actos son prevenciones, se aprecia una marcada diferencia estructural en el ritmo dramático de ambas tramas y en la intensidad de las mismas: la de Margarita, lenta, lineal, transparente –para el público– en su evolución (desdén hacia Balduino en la esfera pública; insinuaciones y posibilidades en la privada); la de Alfreda, apresurada, opaca, inesperada, a causa de las entradas y salidas constantes de personajes, como si Mira de Amescua pretendiese presentar como simétricos el contenido dramático (la locura de Alfreda, la obsesión de Lamberto) y el desarrollo escénico.

II. 4. Jardín del palacio real. Noche del segundo día.

13. Décimas: escena 24 (vv. 1159-1188).

- a) *Exposición de motivos*. La escena constituye una perfecta declaración de principios por parte de Margarita y una justificación de la razón de su fingimiento: desde el primer corredor (balcón o ventana) confiesa a los espectadores que, para conservar su honra, se mantendrá inflexible durante el día, pero se dejará cortejar por la noche.

14. Quintillas: escenas 25 y 26 (vv. 1189-1368).

- a) *Primera entrevista nocturna*. Esta escena galante, construida desde la lógica petrarquista, confirma el ingenio de Margarita (*capaz* de mantener su identidad en secreto a pesar de las argucias lingüísticas empleadas por el flamenco para conocerla, *hábil* para conseguir que Balduino reconozca que es ella la amada y no Matilde, *sutil* para sugerirle que persevere en su amor y *astuta* al aconsejarle que no se deje engatusar por mujeres que reconocen públicamente su amor) frente a la ingenuidad de Balduino (que sólo consigue convencerla para que a la mañana siguiente lleve una cinta roja en el tocado).

II. 5. Jardín del palacio real. Amanecer y mañana del tercer día.

15. Redondillas: escenas 27 a 34 (vv. 1369-1568).

Esta serie de redondillas conforma varias semiescenas sucesivas y escenas simples conectadas por la presencia de diversos personajes que se van sucediendo y simultaneando en escena.

- a) *La melancolía de Alfreda*. En un primer momento conocemos por boca del rey Carlos la melancolía que abate a la Infanta Alfreda, tristeza que Lamberto no duda en atribuir a los sufrimientos padecidos por los avatares de la guerra.
- b) *La confusión de Balduino*. Mientras comentan que es posible que en el jardín (y en su huerta) la infanta distraiga su pesadumbre, Balduino se esconde junto a una puerta desde donde observará la salida de las damas, todas con una cinta roja en el tocado, incluida la vieja Verecinta.
- c) *El engaño de Lamberto (fase a) y la locura de Alfreda*. Al tiempo que las infantas se internan en el jardín, Lamberto ruega a Alfreda que permanezca un momento con él. La infanta le recrimina su deshonestidad, le recuerda que es su esposa y amenaza con deshonrarlo; Lamberto insiste en que sólo quería probar su fidelidad y que la adora. En ese momento, sus dos criados, con los rostros cubiertos, simulan que le dan muerte, provocando que Alfreda, primero, intente quitarse la vida y, después, corra a pedir justicia.

16. Endecasílabos sueltos: escenas 35 a 39 (vv. 1569-1669).

- a) *El engaño (fase b)*. Con un brusco cambio rítmico avanzan los planes de Lamberto: a solas con Carlos le pide que actúe como mediador ante Ludovico en la petición de la mano de Matilde, con la que desea casarse porque su pueblo necesita un heredero. El rey francés, marioneta en sus manos, acepta.
- b) *Panegírico del condado de Flandes*. Acto seguido se acercan el Rey Ludovico, Balduino y las Infantas Margarita y Matilde. A preguntas del alemán, Balduino elogia la riqueza y hermosura de su tierra. Tras lo cual, los reyes se preguntan por Alfreda y por la causa de su melancolía.
- c) *El engaño (fase c)*. Enloquecida Alfreda por lo que aparentaba ser un asesinato, el siguiente paso es construir la coartada: conseguir que los demás personajes la consideren loca para que, al no creer sus verdades, se comporte con mayor enajenación. Así, en tres momentos sucesivos, Enrico (que reprocha a Carlos que no la vigile, pues ha intentado suicidarse arrojándose al estanque), Ricardo (que solicita auxilio ya que Alfreda intenta matarlo acusándolo de haber dado muerte al duque) y Lamberto (que se admira de las acusaciones deshonestas que va gritando la infanta) provocan la sorpresa y la confusión de todos. La mejor solución que se les ocurre es celebrar fiestas con motivo de la boda, recién acordada, entre Lamberto y Matilde.

17. Romance é-e: escena 40 (vv. 1670-1863).

- a) *Relato de un asesinato ficticio*. Todos los hilos del enredo están tendidos antes de la llegada de Alfreda. Ésta refiere entre sollozos cómo vio que asesinaban al duque y deja claro que no le mueve otro interés que hacer justicia. Al reconocer a Enrico como uno de los asesinos, reprocha a los reyes su negligencia y, puesto que se limitan a lamentar su desgracia, intenta ella misma quitarle la vida. Para sosegarla Carlos ordena apresar al criado y propone que las infantas canten para alegrar a Alfreda.

18. Romance í-o: escena 40 (vv. 1864-1882).

- a) *La música que no amansa*. El contenido de la canción que entona Margarita se corresponde perfectamente con lo vivido por Alfreda, de modo que aumenta su desvarío.

19. Quintillas: escenas 41 a 44 (vv. 1883-2137).

- a) *El engaño (fase d)*. Es una de las escenas más logradas de esta segunda jornada. En el tablado se encuentran todos los personajes nobles, a excepción de los príncipes (que todavía no han regresado de Roma): aunque el desarrollo argumental gira en torno a la locura de Alfreda, que ocuparía el centro del

escenario, el resto de personajes aprovecha el desconcierto, bien para proseguir en sus pretensiones amorosas (Matilde sigue acosando a Balduino), bien para lamentarse de las acusaciones de Alfreda (Lamberto a Carlos y Ludovico), bien para valorar lo que está sucediendo desde la perspectiva del enredo (Margarita).

Al entrar Lamberto en escena, Alfreda se sorprende por no saber si es un fantasma que sólo ve ella o si, tras el ataque de los enmascarados, quedó herido y no muerto. El duque la acusa de loca y ella comienza a comprender cuál es su auténtica intención. Para calmarla, Carlos le comunica que Lamberto va a casarse con Matilde, a la que ordena que le dé la mano, acción que rehúsa y que aprovecha Alfreda para confesar (por medio de dos comparaciones, una astrológica, otra bíblica) que el duque ya es su esposo. Viendo que su padre no reacciona, arrebatada una espada y persigue al duque, ocasión que aprovecha Matilde para sugerir que se suspenda una boda que provoca en Alfreda tanta cólera.

20. Redondillas: escena 45 (vv. 2138-2169).

Paralelamente al final de la jornada I y con el mismo tipo de estrofa (aunque ahora sólo están en escena Margarita y Balduino), podemos distinguir dos fases.

- a) *Una de cal*. Con cierta sutileza, Balduino trata de conseguir que Margarita reconozca que fue ella la dama con la que se entrevistó la noche pasada, pero sólo obtiene muestras de menosprecio.
- b) *Otra de arena*. Mientras Balduino lamenta a solas su infortunio, Margarita, desde el primer corredor, vuelve a arrojarle otra carta en la que, además de citarlo, le recomienda firmeza ante los desdenes de su amada.

JORNADA III: En la última jornada, Mira relaciona y simultanea las dos acciones básicas, de manera que sus cuatro bloques de acción se conforman con escenas sucesivas de una y otra. Como ya dijimos, esta es la jornada más larga, con un mayor número de bloques escénicos, con un ritmo dramático alternante (acelerado en unas escenas en las que la progresiva intensificación del ritmo de la acción se concreta en el aumento de la movilidad de los personajes; lento y solemne en las siguientes, con versos endecasílabos o con largas escenas expositivas), tenso hasta rozar la tragedia (clímax final), pero con una última escena de distensión en la que se reordena el caos y se agrupan las parejas de la forma más adecuada a las expectativas del público.

III. 6. Palacio real en París. Tarde del tercer día.

21. Redondillas: escena 46 (vv. 2170-2213).

- a) *El motivo atenuante y desencadenante*. Carlos ordena a Margarita que se

prevenga para casarse a la mañana siguiente (mañana del cuarto día), pero la infanta se opone a un matrimonio que no tienen en cuenta la opinión de los contrayentes. La inflexibilidad del rey le obliga a replantearse su estrategia amorosa: habrá de olvidarse de su honor y anteponer los impulsos del amor.

22. Romance ó-a: escenas 47 a 50 (vv. 2214-2357).

Estas escenas, de longitud muy parecida y sucesivas en su desarrollo temporal, constituyen escenas de contraste, en las que el comportamiento antitético de los personajes intervinientes simboliza actitudes opuestas.

a) *La lealtad*: La primera tirada está conformada por tres semiescenas: la que ocupa el centro del escenario (S_1) en la que el príncipe Ludovico, que acaba de regresar de Roma, narra a su padre el desarrollo de la visita (la llegada a la ciudad; la devota visita a las Basílicas de San Pedro y San Pablo; los rezos; la entrevista con el papa, a quien entregó las cartas de Carlos y cómo aquél las leyó atentamente; el alojamiento en el mismo palacio papal; las preferencias del pueblo; la reunión del cónclave; su elección como emperador) y lo invita a que se haga pública la decisión y se festeje. Desde una de las puertas laterales el rey Ludovico (S_2) espía a S_1 , y desde el otro lateral Margarita (S_3) lamenta su infortunio entre tantas muestras de alegría.

23. Romance .é: escenas 47 a 50 (vv. 2358-2461).

a) *La deslealtad*. En la segunda tirada Rodolfo narra sus pasos: la llegada a Roma; la entrega de las cartas al papa; el reparto de oro y plata al pueblo y a los electores; la explicación de los derechos de Ludovico; la elección del francés. Por eso, aconseja a su padre que obtenga el imperio por las armas.

24. Redondillas: escena 51 (vv. 2462-2541).

a) *La tentación*. Acabado el relato de Rodolfo y en medio de una algarabía que proclama a Carlos Emperador de Occidente, tiene lugar un nuevo cambio métrico, a redondillas, con las que el rey Ludovico expresa la envidia que siente y atribuye a Rodolfo la causa de su desgracia, a lo que éste, ávido de venganza, le propone atacar Roma para provocar la revocación de la elección de Carlos, consejo que da por bueno.

Confirmando la impresión que se obtenía en la primera jornada, Rodolfo actúa a modo de 'serpiente' bíblica tentando a Ludovico a desobedecer a Dios: el rey alemán había jurado ante el cadáver de Ludovico que aceptaría la elección papal, le fuese favorable o contraria; como el resultado no le conviene, se deja seducir por su ambición y acepta las palabras del 'diablo' Rodolfo.

25. endecasílabos sueltos: escena 52 (vv. 2542-2561).

- a) *La confirmación del perjurio*. La entrada en escena de Matilde permite que los mismos contenidos de la escena anterior se formalicen con mayor solemnidad al producirse el cambio métrico a endecasílabos sueltos, al tiempo que se confirma la perversidad de Rodolfo y el lamento de la infanta al tener que dejar en París a su amor (Balduino).

III. 7. Jardín del palacio real en París → interior del palacio. Noche del tercer día.

26. Quintillas: escenas 53 a 55 (vv. 2562-2641).

- a) *Segunda entrevista nocturna: la artimaña*. Nueva escena galante, también en redondillas y en muy parecidos términos petrarquistas al desarrollo de la primera (II. 4. 14), en la que la 'dama' advierte a Balduino de que, como Margarita ha de casarse forzada al día siguiente, para evitarlo, debe secuestrarla, a lo que el flamenco responde que ella lo aborrece y, además, su lealtad al rey se lo impide. Al comprobar que el almirante no está dispuesto a seguir ese camino, lo convence de que lo anterior era broma y que, en realidad, ella es una criada de Margarita que, en nombre de su señora, le trae un encargo: ha de sacar de París a un paje que ha matado a otro en una riña. Sorprendido, pero deseoso de agradar a su amada, Balduino acepta.

27. Endecasílabos sueltos: escenas 56 a 61 (vv. 2642-2755).

Un grupo de escenas, conectadas por los personajes que intervienen en ellas, sigue a la entrevista.

- a) *La orden del rey*. Balduino marcha a Flandes a informar de la decisión papal.
- b) *La disculpa a Margarita*. Aprovechando las máscaras que celebran la elección imperial, Margarita, disfrazada de paje y sin que Balduino la haya reconocido, lo acompaña.
- c) *El engaño de Lamberto (fase e)*. Al quedarse solos el rey y el duque, Carlos le insta a que, de ser ciertas las acusaciones de Alfreda, repare la deshonra infringida, pero el duque niega que sea verdad y le propone una solución: buscará a la infanta y le comunicará que ya se ha casado con Matilde: si persiste en su locura, se casará con ella; si lo olvida, lo hará con la alemana. Carlos acepta la estratagema.
- d) *Nueva mentira a Alfreda*. Mientras su padre la está buscando, la infanta, ajena a la causa del regocijo público, se topa con Lamberto que le cuenta su última patraña y, ya que la boda no puede deshacerse, le aconseja que entre en

religión, pues, de persistir en sus exigencias, la guerra sería inevitable.

28. Redondillas: escena 62 (vv. 2756-2803).

- a) *Alfreda, cuerda*. Viendo peligrar su honra, decide aceptar el consejo de Lamberto. Tras regresar el rey, se comporta con lucidez y simula no recordar lo sucedido. Carlos no cabe en sí de gozo: Alfreda ha recuperado la cordura y ha sido elegido emperador; nada parece enturbiar su dicha.

29. Endecasílabos sueltos: escenas 63 a 65 (vv. 2804-2853).

- a) Nueva serie de escenas marcadas por el signo negativo de la *fortuna voltaria*. En unas, la víctima es Carlos: primero el príncipe Ludovico le advierte de la fuga de Margarita con Balduino; después Enrico le informa de que los alemanes se han marchado sin avisar, con la probable intención de atacar París. En otra, la víctima es Lamberto, pues, como aún no ha matrimoniado con Matilde, debe preparar las tropas para el previsible ataque alemán.

30. Quintillas: escenas 65 (vv. 2854-2928).

- a) *Nuevo frenesí de Alfreda*. Al saber que la boda de Lamberto aún no ha tenido lugar, Alfreda enfurece. Vuelve a exigirle a su padre que lave su deshonor; como el rey sigue creyendo que sus acusaciones son efecto de la locura, intenta nuevamente vengarse por sí misma.

III. 8. Bosques (¿de Flandes?). Noche del tercer día.

A pesar del cambio de lugar y personajes, no sólo no se ha producido cambio métrico, sino que además la acción parece desarrollarse en simultaneidad temporal a las últimas escenas del bloque de acción anterior.

31. Quintillas: escenas 66 a 68 (vv. 2929-3023).

Nueva serie de escenas, bastante compleja en su composición, con varios grupos de personajes en el tablado, y que no constituyen necesariamente semiescenas.

- a) *La fuga*. Balduino y el paje (Margarita), perdidos en los bosques (¿de Flandes?), escuchan rumor de gente armada que los sigue; mientras su acompañante queda escondido tras unos matorrales, Balduino trata de averiguar su origen.
- b) *Servicio a Dios*. Balduino intenta descubrir dónde se encuentran preguntándole a un clérigo que, desde su aldea, se encamina a llevar el Viático a un enfermo. El sacerdote le advierte del peligro, pese a lo cual el flamenco decide cederle su caballo y acompañarlo a su destino.

c) *El milagro*. Al pasar junto al príncipe Ludovico y sus soldados, no son vistos.

32. Endecasílabos sueltos: escenas 69 a 71 (vv. 3024-3098).

a) *El apresamiento*. Margarita, ya arrepentida de su fuga, es descubierta y conducida a París para que el rey disponga de su vida.

b) *La apariencia y la promesa*. Mientras tanto, Balduino, que regresa de acompañar al clérigo, escucha su nombre y un Cristo se le aparece y le promete que, en agradecimiento a su servicio, pronto será señor de Flandes.

33. Quintillas: escena 72 (vv. 3099-3113).

Esta escena y la siguiente conforman estructuralmente dos semiescenas sucesivas:

a) *El agradecimiento*. Balduino, sorprendido por la aparición, comienza a agradecer la bondad divina, cuando oye que un ejército avanza.

34. Octavas reales: escenas 73 a 75 (vv. 3114-3145).

a) *La ambición alemana y la lealtad flamenca*. Escondido, Balduino escucha los planes alemanes de atacar Roma y París y decide regresar para avisar a Carlos.

35. Quintillas: escenas 76 a 78 (vv. 3146-3295).

Nueva serie de escenas de gran efectismo escenográfico.

a) *El fantasma*. En la primera, el fantasma del emperador muerto amenaza al Rey Ludovico, que está solo, si no cumple el juramento que hizo.

b) *El descenso a los infiernos*. Al regresar Rodolfo y conocer que su padre ha cambiado de planes, intenta infundirle ánimos y provocar de nuevo su ambición enseñándole un mapa en el que se comprueba la inmensidad del mundo y la pequeña extensión de lo que posee, pero el rey ya no cede a sus insinuaciones y lo maldice («Con hambre de tierra estás: / hártete el Señor de Tierra», vv. 3254-3255): en ese momento el diabólico Rodolfo es devorado por la tierra.

c) *Resignación de Ludovico*. Espantado por el prodigio, Ludovico acepta la elección papal como expresión de la voluntad divina.

III. 9. Palacio real en París. Mañana del cuarto día.

Este bloque de acción enlaza temática, temporal y espacialmente con III. 7. 30. La contracción temporal es máxima.

36. Redondillas: escenas 79 a 82 (vv. 3296-3411).

Varias escenas breves conforman este período de redondillas que camina hacia la tragedia en una de sus tramas secundarias, mientras que la otra sigue enredándose un poco más.

- a) *La locura de Alfreda*. Bajo la vigilancia de varios criados, la infanta es encerrada en sus aposentos, pues sigue queriendo matar al duque.
- b) *Sentencia contra Margarita*. Llegados Ludovico y su prisionera, Carlos la sentencia a muerte, aunque el príncipe le ruega que tome una decisión firme cuando se haya calmado.
- c) *Ricardo acusa*. Viendo la enérgica actitud del rey para con su hija, Ricardo, temeroso de que al conocerse la verdad del caso de Alfreda le ocurra algo similar, decide confesar el secreto, pero no termina de contarle porque llega Lamberto. Carlos lo acusa de traidor a lo que el duque se hace de nuevas.
- d) *Más enredo*. En ese instante (tras un inicio en el que Alfreda, Lamberto y Carlos conforman una semiescena), la infanta, que ha logrado zafarse de la vigilancia que tenía, entra en escena y, muy sosegada, pide permiso para hablar con el duque, por lo que Carlos deduce que sigue en su locura.

37. Romance: escenas 83 a 86 (vv. 3412-3539).

- a) *Sentencia contra Balduino*. El flamenco, ignorante de todo, entra avisando de los planes militares de Alemania, cuando es prendido y sentenciado a muerte.
- b) *Preliminares de la ejecución*. Mientras que Margarita y Balduino tienen la cuerda en el cuello y los ojos vendados, Alfreda pide que a ella y al duque también se les dé muerte como forma de restaurar su honor.
- c) *Apoteosis final: desenlace y reordenación del caos*. Llega el Rey Ludovico pidiendo perdón y aceptando la elección papal. Sabedor de lo que ocurre, suplica el perdón de los condenados. El Rey Carlos no sólo los indulta sino que además los casa otorgándoles como dote el condado de Flandes; abdica del título imperial en su hijo Ludovico, al que casa con Matilde, y acepta la petición de Lamberto de casarse con Alfreda, a quien pide perdón por los agravios cometidos. Como broche final, Margarita explica a Balduino, que ignora la razón de su ajusticiamiento, que ella era el paje al que llevó a Flandes y la dama con la que se entrevistaba por las noches.

A modo de valoración final hay que afirmar la perfecta y ajustada estructuración de las tramas en las dos primeras jornadas; en la tercera, la amplitud de situaciones dilata, quizás en exceso, su extensión, al tiempo que la complica con constantes entradas y salidas de personajes. No obstante, la alternancia de los conflictos favorece el suspense y

la organización de contraste de algunas escenas contribuye a potenciar la intensidad dramática de la comedia. Al final, en el desenlace, confluyen todos los conflictos y se aúnan en una solución adecuada a las expectativas del público.

Podemos ver esquemáticamente la alternancia que se observa en el curso de la intriga en un 'crescendo' de intensidad dramática:

Primera jornada

El caos: asesinato del Emperador.
 Disputa por el imperio.
 Propuesta de solución: el Papa.
 Primer milagro: el juramento.
 Balduino, vengador. Ascenso político.



Enamoramiento de Margarita
 El deshonor de Alfreda y Lamberto
 La ruindad de Lamberto
 La astucia de Margarita



Segunda jornada

Primera entrevista nocturna
 El falso crimen y la locura de Alfreda
 Desdenes de Margarita a Balduino



Tercera jornada

Concierto matrimonial de Margarita



Las gestiones de Ludovico.
 Las gestiones de Rodolfo.

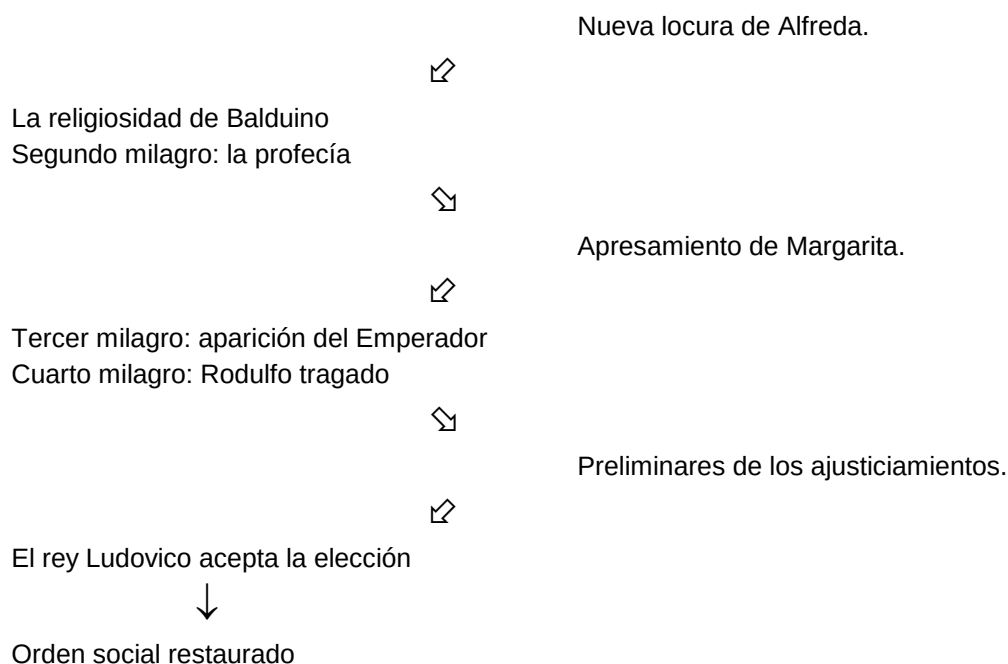


Segunda entrevista nocturna
 El rapto que fue fuga.
 Segunda patraña de Lamberto
 Alfreda, cuerda.



La fortuna del rey en sus horas bajas





3.2.2. Aspectos temporales: la unidad de tiempo

Como ya se ha señalado (§ 3.2.1.), la acción de la comedia transcurre en cuatro días; por tanto, si tenemos en cuenta que Cascales aceptaba hasta diez días [ARELLANO, 1995a: 121], su plazo es más que razonable. La primera jornada empieza en la mañana del primer día (en los campamentos militares de Frankfurt), continúa al amanecer del segundo día (Alfreda y Lamberto se despiden después de una noche de amor, ya en el palacio real de París) y termina en la mañana de ese segundo día con la cita entre Margarita y Balduino. La segunda jornada se desarrolla en unas doce horas: comienza en la noche del segundo día (Margarita y Balduino se entrevistan en el jardín hasta la madrugada) y termina a lo largo de la mañana del tercer día. La última jornada empieza durante la tarde del tercer día; la mayor parte de la acción dramática se desarrolla a lo largo de la noche de ese tercer día (segunda entrevista entre Margarita y Balduino; fuga y pérdida en el bosque; apresamiento y regreso a París); y concluye horas después, aunque no se precise el momento concreto (en la mañana del cuarto día).

El efecto psicológico que Mira de Amescua crea en el espectador es, por consiguiente, que toda la obra se desarrolla en no más de tres días: este movimiento intensifica, a su vez, el progreso moral de los personajes en los que tiene una particular incidencia la utilización simbólica de la oposición luz / oscuridad, día / noche: casi todos los personajes (excepto Lamberto y Alfreda) parten de una situación de honorabilidad para, llegada la noche, caer en el deshonor (Alfreda: «Falta de sueño, es verdad, / ha causado mi locura, / que con necia voluntad / no dormí la noche oscura / que te di mi libertad», vv. 2904-2908; Lamberto: «Bien sé que en dificultades / me despeño y precipito / y que voy contra mi honor / si me arrojó y determino», vv. 892-895; Margarita: «y al fin, como soy mujer, / me

quiero dejar vencer / en la noche muda y fría», vv. 1176-1178; al estar deshonradas sus hijas, también lo está el Rey Carlos; por su parte, el Rey Ludovico se deja convencer por su hijo de que no cumpla el juramento en la tarde-noche del tercer día); mientras que la recuperación de la honra perdida ocurre durante la mañana del cuarto día y se asocia a él. Así, el tiempo interno contribuye a intensificar la densidad de la acción, a potenciar la intriga y a provocar la admiración de los espectadores [ARELLANO, 1995a: 122].

El tiempo dramático, a su vez, está ordenado de forma cronológica progresiva, sin retrocesos ni rupturas de la lógica temporal. Tan sólo existen algunas elipsis, debidas a desplazamientos espaciales de los personajes, o a la eliminación de los tiempos muertos que se dan entre bloques escénicos o jornadas. Esto quizás denota cierta rigidez en la estructura interna de la comedia (sobre todo cuando los saltos temporales se producen no entre escena y escena sino entre cuadro o jornada y cuadro o jornada), pero también permite ordenar el proceso teatral en función del tiempo dramático [VITSE, 1985: 28].

Asimismo, lo más destacable desde el punto de vista de la ordenación temporal de la comedia tiene lugar entre los tres últimos bloques de acción: el séptimo y el noveno son consecutivos en la acción, espacio y personajes (a lo largo de la noche del tercer día, el rey Carlos, la infanta Alfreda, el duque Lamberto y sus criados, Enrico y Ricardo, disputan sobre la locura de Alfreda y sus causas), mientras que el octavo supone un desplazamiento de acción y personajes a otro espacio (esa misma noche, Margarita y Balduino se han perdido en un bosque, mientras se dirigían a Flandes), pero en simultaneidad temporal al lapso temporal que media entre los dos otros dos bloques escénicos indicados.

El tiempo de la historia [GARCÍA BARRIENTOS, 1991] está expresado y construido en la comedia exclusivamente mediante indicadores verbales, en el diálogo, sin que las didascalias explícitas (las acotaciones) aporten una información relevante al respecto (salvo alguna indicación relativa a la vestimenta del personaje –ropa «de noche»- o al hecho de portar un objeto que indique alguna circunstancia temporal –«hacha encendida»-). El diálogo, pues, expresa la línea temporal de la historia [BOBES NAVES, 1987: 229; UBERSFELD, 1989: 157].

3.2.3. Aspectos espaciales

El último de los aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de concretar las características constructivas de esta comedia es la relación entre la progresión dramática de la historia y los sucesivos espacios dramáticos y escénicos.

El espacio es uno de los elementos básicos de cualquier obra de teatro, ya que es en él donde encuentran su especificidad sémica todos los demás elementos que integran la representación: personajes, situaciones, tiempo [BOBES NAVES, 1987: 237]. De ahí que convenga insistir en que entendemos por *espacio dramático*, el espacio de la ficción, el

espacio representado o significado en el texto escrito, es decir, los lugares por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes. Este espacio dramático, en su esencia, sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo va construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes cuyo marco de evolución y de acción hay que fijar. Por el contrario, el *espacio escénico* designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario de tal o cual función teatral (y por lo que respecta a los corrales de comedias comprende no sólo el tablado de la representación, sino también los dos corredores, el espacio de las apariencias, los decorados, adornos y accesorios escénicos de que se dispongan). Espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del 'autor' o director de escena y de la interpretación por éste de las indicaciones incluidas en el texto escrito, tanto en el texto principal (el que dicen los personajes) como en el texto secundario (las acotaciones) [VITSE, 1985: 8-9].

No obstante, al igual que ocurría con las referencias temporales, *El primer Conde de Flandes* se caracteriza por carecer de excesivas marcas que aludan a cualquiera de los dos espacios de una forma explícita. Faltan por completo descripciones globales que abarquen todo el espacio escénico o que indiquen de forma expresa las características del dramático: casi nunca en las acotaciones; alguna vez en las didascalias implícitas. Sólo hay, por tanto, referencias dispersas que indican alguna particularidad espacial, unas veces relevantes para la acción, otras de carácter estrictamente lírico. En § 3.4. procuraremos poner en relación ambos espacios en nuestro intento de reconstrucción de la representación de *El primer Conde de Flandes*.

En otro orden de cosas, hay que señalar que, por oposición a las unidades de acción y tiempo, no existe unidad de espacio físico en esta comedia, si bien es cierto que desde una perspectiva semántica los diferentes espacios que aparecen se incardinan perfectamente con cada una de las tramas de la comedia. Dicha falta de unidad de espacio físico –habitual en la comedia áurea– no encuentra obstáculos en el tipo de escenario de los corrales, en el que se abría paso un universo dramático ilimitado, ya que la ausencia de decorado permitía que éste *significase* todos los lugares de ficción que se desease, precisamente porque no *era* ninguno.

Según lo que hemos anticipado, los diferentes *lugares* en los que transcurre la obra se subdividen en dos *espacios dramáticos* diferentes: por lo que respecta a la acción principal de la comedia su desarrollo escénico tiene lugar en lo que podría denominarse como el 'espacio del poder' (que comprende varios lugares físicos: el palacio real en París y los campamentos militares en Frankfurt, esferas de la acción de los monarcas; además, aunque la acción no se desplaza físicamente a Roma en ningún momento, también tiene una notable influencia este *lugar*, esfera de la acción del Papa, a partir del parlamento inicial del Príncipe Ludovico en la tercera jornada). En cuanto a la acción secundaria, podemos establecer varios 'espacios *individuales*' opuestos: el del enredo femenino (el

jardín privado del palacio, esfera de las entrevistas nocturnas entre Balduino y Margarita); el del enredo masculino (el aposento de Alfreda, esfera de su deshonor; la calle, esfera de la locura del Duque; la huerta del palacio, esfera de la locura de Alfreda-). No obstante, las interferencias entre uno y otro espacios son constantes (en particular, los salones del palacio y el jardín privado). Por su parte, el bosque actúa como espacio de interrelación entre ambas acciones y, además, como el espacio en el que las fuerzas sobrenaturales intervienen haciendo que el desorden se reoriente hacia el orden y su espacio natural –el interior del palacio.

Por otra parte, los límites materiales del espacio escénico se amplían imaginariamente en la representación por medio de palabras: los *espacios latentes* o *narrados* son, como hemos indicado, tanto la huerta del palacio (esfera de la locura de Alfreda) como la ciudad de Roma (esfera del poder papal).

Si establecemos una relación entre los distintos bloques de acción y el espacio en el que suceden los acontecimientos, obtenemos el siguiente resultado:

- I.1. e¹- Campamentos en Frankfurt (espacio del poder: del caos al conflicto).
- I.2. e²- Balcón del palacio (espacio de su deshonor) → e^{2'}- Calle delante del palacio (espacio de la locura de Lamberto).
- I.3. e³- Sala interior del palacio (espacio del poder del rey).
- II.4. e⁴- Jardín privado del palacio (espacio del enredo de Margarita).
- II.5. e⁵- Huerta del jardín del palacio (espacio de la locura de Alfreda).
- III.6. e⁶- Sala interior del palacio (espacio del poder del rey).
- III.7. e⁷- Jardín privado del palacio (espacio de Margarita) → e^{7'}- Sala interior del palacio (esfera del poder del rey).
- III.8. e⁸- Bosque (espacio de la lealtad, religiosidad y de lo sobrenatural).
- III.9. e⁹- Sala interior del palacio (espacio del poder: reordenación final).

El esquema anterior muestra la mayor frecuencia con que se dan en *El primer Conde de Flandes* los espacios interiores, cerrados –interior del palacio real (cinco veces: e², e³, e⁶, e⁷, e⁹), jardín y huerta del palacio (tres veces: e⁴, e⁵, e⁷), interior del campamento (una vez: e¹)–, por oposición a los abiertos –calle (e^{2'}) y bosque (e⁸). La distribución del número de versos que corresponde a cada espacio es la siguiente:

palacio	1301 vv
jardín / huerta	1091 vv

campamento	544 vv
bosque	367 vv
calle	236 vv

Por tanto, el palacio –sus salones interiores- es el espacio central de la obra, no sólo por su importancia en las dos tramas, sino también porque constituye el lugar portador del mensaje fundamental de la comedia en su doble dimensión pública (el poder) y privada (el honor); le sigue en importancia el jardín y su huerta –que no dejan de ser elementos constituyentes del palacio en su dimensión privada–, pues en ellos suceden algunos de los hechos desencadenantes de la acción secundaria. La diferencia entre ambos espacios radica en que el interior del palacio parece funcionar como lugar asociado a lo público (las decisiones políticas y la ejecución de la justicia), mientras que el jardín y su huerta son los espacios propicios para lo privado y, en concreto, aquellos en los que las infantas actúan y circulan con mayor independencia: por ello, en el jardín, Margarita planea su enredo, aunque se ve forzada a ejecutarlo en otro espacio, esta vez abierto –el bosque–, pero disfrazada de varón; y en la huerta, es donde Lamberto simula su asesinato).

Si el palacio es el lugar en el que el rey dirige la política e imparte justicia a todos sus súbditos (como se comprueba en las constantes peticiones de Alfreda para que se le haga justicia: «Poderoso Rey de Francia, / llamado en el mundo siempre / Atlante de la justicia, / porque en los hombros la tienes, / si justiciero te llaman, / ¿cómo este atributo pierdes? / Pues, por guardar la justicia / se llaman dioses los reyes, / defiéndela, porque en esto / al eterno Dios pareces; / haz que el vicio se castigue / y que la virtud se premie», vv. 1670-1681), los aposentos del palacio (la zona del primer corredor) funcionan como 'casa', esto es, como el espacio en el que se delimita el 'honor' familiar y el respeto social, el espacio en el que la mujer encuentra su refugio contra los peligros físicos y la deshonra, pues establece una distancia entre la fuente de ese bien –la mujer– y los demás hombres: si la distancia es respetada puede conservarse el honor; pero si –como ocurre en la obra– no lo es, sobreviene el deshonor (de ahí alguna expresión de Alfreda sobre el atrevimiento de Lamberto: «Pues, traidor, ¿cómo te atreves / a llegar donde estoy?», vv. 2721-2722) [AMEZCUA, 1991: 45 y 93].

Una variante del palacio es el campamento militar, esfera en la que se origina el caos que da pie a la comedia (asesinato del emperador), ámbito en el que surge el conflicto entre los reyes (aspiraciones legítimas a la sucesión imperial), pero, a la vez, lugar en el que se concreta el referente locativo y actancial de la solución (Roma y el Papa).

El bosque, en cambio, es el espacio en el que tienen lugar toda una serie de milagros que facilitarán la solución final del conflicto: es, por ello, la antesala a la reordenación del caos, pero en él desempeñan una función destacadísima las fuerzas sobrenaturales asociadas, por una parte, a la lealtad y religiosidad de Balduino (milagros: no es visto por sus enemigos cuando éstos pasan delante del galán y el clérigo; la profecía que le augura Cristo); y, por otra, al perjurio del rey Ludovico (milagro: aparición del cadáver del Emperador asesinado que le amenaza) y a la perfidia y maldad de Rodolfo (milagro: es tragado por la tierra).

Por su parte, la calle es el espacio en el que Lamberto nos pone en antecedentes y conocimiento de su locura; es, pues, el lugar desde el que proviene el peligro para el honor del palacio. Como es Lamberto, por ausencia del rey Carlos, quien lo controla, el palacio –y, en particular, su jardín y huerta– se convierte en el centro mismo del desorden, hasta que el propio rey –recuperado y aumentado su poder con la elección imperial– restablezca el orden político / moral en el interior del palacio, que vuelve a ser el lugar en el que reside la justicia, la piedad, la discreción y la magnanimidad. Así, la legitimación de la monarquía absoluta, en tanto que representación de Dios en la tierra, tiene lugar en las salas interiores del palacio, por oposición a otros espacios, interiores (el jardín, la huerta) o exteriores (la calle). Por ello, al final de la comedia, todos los espacios confluyen hacia el interior del palacio, que se revela como centro de la vida en su doble dimensión, pública y privada, y se convierte en el lugar en el que el caos se somete al orden [AMEZCUA, 1991: 82].

3.3. LA TÉCNICA TEATRAL

En este apartado analizaremos el conjunto de recursos que, dentro del teatro, conforman un programa de puesta en escena: unos son propiamente textuales (los referidos a la construcción del texto dramático); otros presentan una relación inmediata con el tipo de espectáculo que constituye [OLEZA, 1981: 182].

3.3.1. La construcción dramática del texto

Dos son las características técnicas principales que podemos resaltar en esta comedia: la primera es, sin duda, la *claridad* compositiva, ya que la intriga y el enredo se construyen como factores secundarios, mientras que se potencian los motivos de espectacularidad y artificio. Desde el comienzo el espectador posee casi todas las claves de la trama: hay poco o ningún *efecto sorpresa*, porque desde el segundo bloque de acción tenemos fijados tanto los límites por los que avanzará la acción político-religiosa (que combina el comienzo *in media res* con varias recapitulaciones que posibilitan que, desde el principio, conozcamos los antecedentes del caso y las posibles líneas por las que transcurrirá la acción), como los de las dos acciones secundarias amorosas (desde la primera jornada tenemos establecidos los emparejamientos y cruces amorosos, y a lo largo de la segunda asistimos a la puesta en práctica de las estrategias de enredo: la ocultación de la identidad de Margarita; la provocación de la locura / desconcierto de Alfreda). Sólo a base de ingenio y habilidad, alcanzamos un desenlace no por preestablecido menos lógico e interesante. Esto es, lo que atrae al lector de esta comedia no es sólo la confusión de la maraña trazada, sino las sutilezas de que hacen gala los personajes hasta llegar a la reordenación del caos.

En segundo lugar, para conseguir una mayor *coherencia* constructiva, el ritmo dramático de la comedia se intensifica mediante una estructuración polimembre, según la cual cada una de las acciones presenta un primer momento climático (relativamente pronto), pero en lugar de dirigirse rápidamente hacia su desenlace, surgen nuevos obstáculos o un nuevo momento climático que parecen dar al traste con los planes de los protagonistas y, aunque a veces las propuestas por las que gira la acción son bastante forzadas, el resultado es sumamente eficaz. Así:

- a) acción central: primer clímax (lucha armada por el título imperial) → primera distensión (aceptación de que sea el Papa el que dirima el conflicto); segundo clímax (conocida la elección papal, los alemanes abandonan París dispuestos a la lucha, pese al juramento) → segunda distensión: prodigiosa (aparición del cadáver del Emperador), trágica (Rodolfo es tragado por la tierra) y moral (petición de perdón del Rey Ludovico);
- b) primera acción secundaria (Margarita-Balduino): primer clímax (Margarita ha de casarse con un príncipe); segundo clímax (fuga y apresamiento con sentencia de ejecución) → distensión moral (casamiento y herencia);
- c) segunda acción secundaria: primer clímax (el falso asesinato de Lamberto que provoca la locura de Alfreda); segundo clímax (engaño de que Lamberto ya se ha casado) → distensión moral forzada (recuperación de la dignidad perdida por parte de Lamberto).

3.3.2. El proyecto del espectáculo: recursos dramáticos

Una de las características técnicas más llamativas de esta comedia es la potenciación de los elementos dramáticos empleados en la construcción del espectáculo. Frente a otras corrientes que buscaban la simplificación de los efectos espectaculares, *El primer Conde de Flandes* podría inscribirse dentro de las obras que anuncian lo que más adelante se llamará «comedias de aparato». Salvo en la segunda mitad de la jornada I y en toda la jornada II, en las que hay preferencia por situar la acción en convencionales interiores palaciegos: salas o jardín privado, como corresponde al modelo de teatro pobre propio de las comedias de carácter palatino [OLEZA, 1981: 186-188 ; 194-198; 1995: 100], Mira opta por intensificar otros recursos: varios cambios bruscos de espacio con / sin contigüidad temporal, utilización diversa de los mecanismos necesarios para la escenificación de efectos portentosos o maravillosos (tres prodigios y una apariencia, ya que la obra se presta a introducir tramoyas y variados recursos técnicos), supuesta presencia de grandes masas en escena (enfrentamientos militares y desfile de un ejército en marcha), empleo de animales (el caballo de Balduino), decorados representando palacios (de París), utilería de personaje de carácter simbólico (las insignias imperiales). Y lógicamente deja transparentar numerosos detalles relativos al hecho de la representación, como adornos y

decorados que forman parte esencial del espectáculo.

3.3.2.1. Las didascalias

En cualquier texto teatral, podemos distinguir dos partes, distintas pero indisociables, el diálogo y las didascalias. Estas últimas son las marcas que suministran información sobre la puesta en escena, y que tienen un carácter *explícito* (al estar constituidas por el texto de la obra no declamado por los actores: lista de personajes, atribución de parlamentos, acotaciones escénicas de lugar, tiempo, movimiento, gestos, aparato sonoro..., hasta la palabra *fin* de la jornada o la que cierra la obra) o *implícito* (las insertas dentro del diálogo, o las que forman parte del discurso dramático) [DÍEZ BORQUE, 1975: 51-92; HERMENEGILDO, 1983: 31-46, 1986-I: 709-727, 1989: 161-171, y 1998: 103-127; BOBES NAVES, 1988: 95-103; UBERSFELD, 1989, 17-18; REYES PEÑA, 1989: 13-35].

Ahora bien, como la mayoría de los dramaturgos áureos, Mira desarrolló su labor teatral al margen de la puesta en escena, reservada exclusivamente al *autor* de la compañía, quien establecía las convenciones de la representación. Ello conlleva la pobreza de didascalias explícitas presentes en nuestra comedia, lo cual no quiere decir que convierta a *El primer Conde de Flandes* en muestra de un teatro estático o pobre de movimiento, porque a través del diálogo, elemento imprescindible para establecer las condiciones de enunciación del discurso dramático, podemos reconstruir, implícitamente, escenas vivísimas que harían las delicias del espectador, para quien lo visual tenía bastante más importancia de la que le otorgamos hoy día [DIXON, 1986: 35-58].

3.3.2.1.1. Didascalias explícitas

Son de tres clases:

- a) Identificación de los personajes al frente de cada parlamento.

La identificación de los personajes a la hora de la atribución de los parlamentos no plantea, en general, graves problemas, excepto algunas omisiones o atribuciones erróneas que hemos indicado oportunamente en el aparato de variantes textuales de nuestra edición, y que tienen lugar sobre todo en el comienzo de la jornada I y en el final de la III.

- b) Identificación de los personajes en la tabla inicial de la obra y en las nóminas que encabezan cada escena.

En ambas copias es reseñable el olvido del personaje del Emperador Ludovico, que hemos incluido en nuestra edición porque interviene en las jornadas I (ac. post. v. 447) y III, donde tiene varios parlamentos (vv. 3146-3153). Asimismo, en

las mismas tablas de personajes, existen diferencias: el manuscrito es mucho más preciso, pues indica la condición socio-política o militar de los personajes principales y secundarios, excepto los que no tienen nombre y son genéricos («soldados», «clérigo»), aunque se precisa su número («tres soldados», «un clérigo»); algunas veces, la condición socio-política o militar se reitera en las acotaciones que introducen las escenas, pero de forma asistemática. En el impreso hay exclusivamente indicación de reyes y príncipes; el personaje de Verecinta sólo aparece con la denominación genérica «una dueña»; no se incluye el personaje de Cristo, que sí encontramos en la copia manuscrita, pues en realidad es simplemente una voz detrás de un lienzo que representa a un Cristo crucificado; en cambio, se nombra a unos «músicos», que no hemos añadido por no creerlos imprescindibles en la escena (vv. 1864-1873), ya que los instrumentos, de ser utilizados, podrían ser tañidos por las infantas, y a una tal Lisarda, que no tiene correspondencia en el manuscrito.

En ninguna de las dos copias hay relación de los personajes que intervendrán al frente de cada jornada o bloque de acción; sólo se relacionan los que intervienen en la primera escena de cada bloque y, a partir de ahí, los que se van incorporando o marchando. Normalmente se reitera la condición socio-política de reyes, príncipes, emperador y, en varias ocasiones, la de infanta.

Los distintos signos de inserción social de los personajes permite agruparlos en torno a cinco niveles dramáticos: a) el nivel de los reyes, marcado con los signos [emperador], [rey], [príncipe], [infanta], [duque]; b) el nivel de la guerra, identificado con [caballero] y [soldado], además de los anteriores; c) el nivel de los criados o de los que sirven a los señores, señalado con [criado], [vieja], [músicos]; d) el nivel amoroso, nombrado por [galán]; e) el nivel religioso, identificado con el signo [clérigo]. La dramaticidad de la obra surgirá precisamente o bien porque los personajes no cumplen lo que se espera de su pertenencia a un determinado espacio (el Rey Ludovico, el Príncipe Rodolfo y el Duque Lamberto), o bien porque un personaje de inferior condición social penetra en el espacio de la realeza (Balduino al enamorarse de Margarita).

c) Acotaciones escénicas.

Presentan dos características principales: su naturaleza no literaria sino funcional, y, normalmente, su brevedad, excepción hecha de las acotaciones 'dobles' (suma de varias simples). Aunque *El primer Conde de Flandes* carece casi por completo de indicaciones escénicas sobre la actividad del actor y la reconstrucción de la puesta en escena debemos hacerla por medios indirectos, gracias a las acotaciones se conforman los siguientes aspectos de la representación:

1. *Acotaciones de jornada, bloque de acción o escena* (entradas y salidas de personajes; ubicación de los personajes). Son muy abundantes a causa del gran número de escenas existentes. Cabe distinguir:
 - Unas indican el principio o fin de la obra, de la jornada, de un bloque de acción o de una escena; las últimas, las más abundantes, suelen ir introducidas por las expresiones «sale(n)», «va(n)se» o «queda(n)»;
 - Hay otras que precisan la situación del personaje en el escenario: son muy escasas, porque parecen más propias de un director de escena que de un poeta dramático; normalmente ubican al personaje en el primer corredor, que funciona como 'balcón' o 'ventana' (ideal para el galanteo amoroso), o en el 'segundo piso' o 'monte': «Vanse y salen el DUQUE LAMBERTO y ALFREDA, infanta, al balcón» (ac. post. v. 544); «Asómase ALFREDA al balcón» (ac. post. v. 1062); «Sale MARGARITA al balcón» (ac. post. v. 2134); «Vase MARGARITA del balcón» (ac. post. v. 1354); «Vanse y sale BALDUINO por lo alto (ac. post. v. 3071)».
2. *Acotaciones de escenario* (signos visuales externos al actor: configuración espacial, representación visual del lugar por medio del decorado, iluminación, utilería de escena). Son escasas y, en general, de una notable sencillez funcional, en consonancia con el escenario de los corrales estables, pues nunca describen la escenografía, aunque ofrecen algunos datos sobre la misma [RUANO DE LA HAZA, 1991a: 77-97].
 - Las hay que indican la presencia de una serie de elementos concretos en el escenario -animados o inanimados- («Vanse y suena una trompeta y sale BALDUINO a caballo con MARGARITA a las ancas, con velo en el rostro», ac. post. v. 2928: la presencia del caballo en el tablado no era lo normal, por lo que más bien se tratará de una aproximación al borde del mismo), o que forman parte del atuendo simbólico de algún personaje -'utilería del personaje'- [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 332], al designar en concreto los objetos propios de la figura del emperador: «Tocan un tambor destemplado y traen por un pasadizo a LUDOVICO, muerto, y el mundo a los pies y una corona imperial en la cabeza y una cruz en la mano izquierda y un estoque en la derecha; delante, la ropa imperial colorada en una fuente, y una lanza [...]» (ac. post. v. 70);
 - Tampoco faltan acotaciones marcadas por su espectacularidad dramática y el empleo de artificios técnicos (tramoya, escotillón, apariencias...): «Sale CRISTO crucificado en un árbol» (ac. post. v. 3086); «Desaparece CRISTO» (Ac. post. v. 3097); «Vase a entrar y aparécese en una tramoya el EMPERADOR armado con una espada y

una cruz, y pónese la espada al REY a los pechos» (ac. post. v. 3145);
«Métese por un escotillón, echando fuego» (ac. post. v. 3268).

3. *Acotaciones de ambientación o aviso* (signos acústicos externos al actor: música fúnebre, toques militares, sonidos no musicales, jolgorio, etc.). Son recursos que consiguen ampliar el espacio de la representación al dotarla de una profundidad ilusoria; habitualmente son denominados «dentros» [DAVIS, 1991a: 63-72], y son relativamente escasos en nuestra comedia: «Tocan alarma dentro y dicen TRES SOLDADOS y BALDUINO» (ac. ant. v. 1); «Tocan dentro» (ac. pos. v. 66); «Tocan un tambor destemplado [...]. Y antes de llegar al tablado dice ARNALDO» (ac. post. v. 70); «Tocan cajas destempladas y trompetas y llévanle los Reyes y Príncipes en los hombros [...]» (ac. post. v. 516); «[Suena adentro música y regocijo. Sale RODULFO]» (ac. post. v. 2357); «Tocan dentro chirimías y cajas, y dicen» (ac. post. v. 2461); «Vanse y hacen dentro salva y sale BALDUINO de noche» (ac. post. v. 2561); «Vanse y suena una trompeta [...]» (ac. post. v. 2928); «Gritan dentro por aquí, por allá» (ac. post. v. 2941); «Dice dentro el PRÍNCIPE LUDOVICO» (ac. post. v. 2942); «Dice un CRISTO dentro en un árbol» (ac. post. v. 3084). En algunas de las acotaciones citadas se habrá comprobado que la música es utilizada para subrayar una fase concreta del desarrollo de la comedia, indicando un lugar de la acción o la entrada y salida de personajes importantes [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 343-347]: así las acciones guerreras solían ir acompañadas del sonido de cajas; cajas, pífanos y trompetas acompañan la marcha de los ejércitos; cajas destempladas y trompetas anuncian cortejos fúnebres, prodigios o profecías; las chirimías se emplean para festejar el nombramiento de Carlos como emperador; las trompetas avisan de la entrada de Margarita y Balduino a lomos de un caballo.
4. *Acotaciones de atrezzo* (signos visuales de los objetos que porta el actor o de su vestuario).
 - No son muy frecuentes y suelen denotar los objetos que deben llevar o manipular los actores, bien por razones de espectacularidad, bien por exigencias de la trama, bien para informar sobre el lugar o el tiempo en que se desarrolla la acción, bien para comunicar lo que el inexistente decorado transmitiría en la práctica escénica actual: «Tocan un tambor destemplado y traen por un pasadizo a LUDOVICO, muerto, y el mundo a los pies y una corona imperial en la cabeza y una cruz en la mano izquierda y un estoque en la derecha; delante, la ropa imperial colorada en una fuente, y una lanza [...]» (ac. post. v. 70); «Sale BALDUINO con tres cabezas» (ac. post. v. 452); «Salen el REY CARLOS y LAMBERTO, y un paje con una hacha encendida» (ac. post. v. 2641); «Escóndese MARGARITA entre unos ramos, y va descendiendo un CLÉRIGO con

una hacha en las manos» (ac. post. v. 2951); «Vase a entrar y aparécese en una tramoya el EMPERADOR armado con una espada y una cruz, y pónese la espada al REY a los pechos» (ac. post. v. 3145); «Sale el PRÍNCIPE con un mapa» (ac. post. v. 3160); «Pónenle una liga al cuello a BALDUINO y RICARDO le venda los ojos a MARGARITA» (ac. post. v. 3459).

- Las acotaciones referidas al vestuario y a la indumentaria de los personajes son escasas y reducidas a un detalle, esto es, son indicativas y no descriptivas. Normalmente suplen un decorado al situar el lugar de la acción o el tiempo en que ésta se desarrolla («de noche», «con máscaras», «con un listón encarnado», «con un velo en el rostro»), de modo que informan al público de algo que, si bien podía hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria [DÍEZ BORQUE, 1975: 68-71; ESQUERDO, 1978: 447-544; RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 312]; similar importancia tiene el *disfraz* de Margarita («vestida de hombre») con el que logra marchar a Flandes con Balduino sin que nadie lo advierta: «Sale BALDUINO de noche» (ac. post. v. 1178); «Van saliendo las Infantas, cada una con un listón encarnado, y la vieja VERECINTA» (ac. post. v. 1412); «Salen RICARDO y ENRICO con máscaras» (ac. post. v. 1504); «Vanse y hacen dentro salva y sale BALDUINO de noche» (ac. post. v. 2561); «Sale MARGARITA, vestida de hombre, con máscara» (ac. post. v. 2662); «Vanse y suena una trompeta y sale BALDUINO a caballo con MARGARITA a las ancas, con velo en el rostro» (ac. post. v. 2928); «Llevan a ALFREDA y sale el PRÍNCIPE LUDOVICO con MARGARITA, ya de mujer» (ac. post. v. 3315).
5. *Acotaciones kinésicas o de movimiento del actor* (signos visuales de expresión corporal del actor: movimientos, actitudes, gestualidad).
- En comparación con las diferentes clases de acotaciones que venimos indicando, las marcas de actuación (que refieren los movimiento de los actores) son las más numerosas, en términos relativos. En sentido estricto tampoco son excesivas, lo que significa que la representaron actores profesionales y las copias dan un amplio margen al movimiento y gestualidad basados en la profesionalidad del actor: «Descubren al Emperador» (ac. pos. v. 157); «Tocan alarma y pónense al lado de los Reyes la mitad de los unos y la mitad de los otros. Y salen las infantas MATILDE y MARGARITA y pónense de rodillas» (ac. post. v. 308); «Ponen las manos en el pecho, y el muerto levanta las manos y cógeselas a los dos Reyes» (ac. post. v. 446); «Tocan cajas destempladas y trompetas y llévanle los Reyes y Príncipes en los

hombros [...]» (ac. post. v. 516); «Desciende por una escala» (ac. post. v. 582); «Vase y quita la escala la infanta» (ac. post. v. 671); «Asómase ALFREDA al balcón» (ac. post. v. 1062); «Arroja MARGARITA desde el balcón un papel» (ac. post. v. 1142); «Vanse los dos huyendo» (ac. post. v. 1508); «Cae» (ac. post. v. 1509); «Saca la espada y pone la punta al pecho» (ac. post. v. 1544); «Quita una espada y va tras ENRICO» (ac. post. v. 1837); «Saca una espada a uno y da tras el DUQUE LAMBERTO» (ac. post. v. 2042); «Échale el papel a los pies [y éntrase luego]» (ac. post. v. 2136); «Da con la espada en el balcón y sale MARGARITA» (ac. post. v. 2576); «Da ALFREDA tras LAMBERTO» (ac. post. v. 2921); «Escóndese MARGARITA entre unos ramos [...]» (ac. post. v. 2951); «Apéase BALDUINO del caballo» (ac. post. v. 2964); «Vase a entrar [...] y pónale la espada al REY a los pechos» (ac. post. v. 3145); «Métese por un escotillón, echando fuego» (ac. post. v. 3268); «Llévanla LUDOVICO y ENRICO» (Ac. post. v. 3336); «Saca el PRÍNCIPE LUDOVICO a MARGARITA» (ac. post. v. 3458); «Pónenle una liga al cuello a BALDUINO y RICARDO le venda los ojos a MARGARITA» (ac. post. v. 3459).

- Bastante más escasas son las que expresan actitudes o gestos de los actores (impliquen movimiento o no), ya que por medio de ellas el personaje debe adoptar una determinada pose en la representación [MARTÍN MARCO, 1989: 763-774; ROZAS, 1980: 191-212; VILLALBA GARCÍA, 1989: 55-75]: «Mira a MARGARITA y vase» (ac. post. v. 536); «Tose y hace señas que se vaya» (ac. post. v. 1066); «Al descuido» (ac. post. v. 1079); «Lee» (ac. post. v. 1146); «Vanse sin ver a BALDUINO» (ac. post. v. 1406); «Vanse BALDUINO y las Infantas, y sale LAMBERTO y llama a ALFREDA» (ac. post. v. 1444); «Canta» (ac. post. v. 1863); «Sale el REY LUDOVICO y escucha» (ac. post. v. 2329).
 - En cambio, las acotaciones que denotan sentimientos o aluden al maquillaje de los actores son escasísimas, debiéndose recurrir a acotaciones implícitas: «Abrázanse los Reyes» (ac. post. v. 3499).
6. *Acotaciones de aparte* (signos auditivos del actor). Por medio de ellas se conforma el tono de complicidad directa entre el escenario y los espectadores, persiguiendo su complicidad.
- Por ello, resultan muy necesarias en la doble trama secundaria, consecuencia lógica del enredo amoroso (hasta el punto de que en algunos pasajes constituyen la base misma del diálogo: primera escena galante entre Alfreda y Lamberto); en cambio, son innecesarias en la acción central, salvo en alguna escena de la tercera jornada, donde pasan a convertirse en el elemento que enlaza el desarrollo argumental

con un posterior giro en el asunto dramático. Normalmente no aparecen indicadas en la copia manuscrita (salvo en los vv. 626, 633, 969, 1351, 1377, 2194, 2494, 2561, 2616, 2696, 2767, 2786, 3370), siendo más frecuente su presencia en la impresa.

- Como variante están los 'aparte a un personaje', de los que sólo hay una acotación: «Al Rey» (ac. post. v. 2521).

3.3.2.1.2. Didascalias implícitas

Son las que están insertas en el diálogo mismo conformando la red de órdenes que el escritor incluye en los parlamentos y que condicionan la representación [HERMENEGILDO, 1983: 31-46, 1986: 709-727, 1989: 168-175, y 1998: 103-127; REYES PEÑA, 1991: 13-35]. Dado que en algunas ocasiones la didascalia explícita resulta redundante con respecto a la implícita (si bien en otras algunos datos de aquéllas no quedan recogidos en éstas), cabe pensar en el texto literario como texto espectacular [BOBES NAVES, 1988: 95-103].

Podemos distinguir tres clases de didascalias implícitas:

- a) *Enunciativas*, que justifican la toma de la palabra llevada a cabo por el personaje emisor o por el receptor. Aunque pertenecen fundamentalmente al aparato didascálico explícito, podemos extraer una decena de ejemplos en los que un personaje demanda o exige a otro que se pronuncie al respecto de algo, utilizando fundamentalmente un verbo de lengua (*decir, preguntar*) o similar: «Duque, di» (v. 585); «Tu mal nos di» (v. 717); «¿Qué dices, Duque?» (1061); «Decidme quién sois» (v. 1207); «Prima hermana, cuyos ojos / de este mal se compadecen, / decidle al Rey que le prenda» (vv. 1820-1822); «dime, pues, Alfreda mía, / ¿tienes ya melancolía?, / ¿te aflige aquel frenesí?» (vv. 2781-2783); «Pregunta, ¿qué?» (v. 585); «Pues has venido a este tiempo, / dulces consejos te pido» (vv. 865-866); «¿Qué piensas hacer?» (v. 1381).
- b) *Motrices*, que justifican el movimiento y/o el gesto del personaje emisor o del receptor. Son de tres clases:
 1. Las que ordenan (o anuncian) la entrada o la salida de escena de algún personaje. A veces la orden (o el anuncio) de entrada al escenario se realiza *a priori*: «Los reyes salen» (v. 11); «¡Hombres vienen! [...] Vete, Infanta» (vv. 664-665); «Ya bajan las damas. Vamos» (v. 1401); «El Rey viene hacia acá con las Infantas. / Por esta calle de álamos que mira / al estanque» (vv. 1596-1598); «Alfreda viene sin que el Rey la viese» (v. 2716); «El Rey de

Alemania viene / y entra solo por palacio» (vv. 3472-3473).

En otras ocasiones, la orden o el anuncio se realiza *a posteriori*, esto es, el personaje anunciado ya se encuentra a la vista del público, aunque probablemente en uno de los laterales o asomado tras la cortina: «Sal, famoso Ludovico» (v. 27): en las didascalias inmediatamente anteriores, una explícita y otra implícita, se especifica que ya está en escena; «Huyendo escaparé» (v. 1637), en boca del criado Enrico, que entra corriendo en el tablado, huyendo de Alfreda; «REY CARLOS. ¿Quién es éste? / LAMBERTO. Una máscara. REY CARLOS. Pase, pues celebra / mi gusto, que me causa regocijo» (vv. 2664-2666), como la 'máscara' (Margarita) ya había hablado previamente con Balduino, es fácil deducir que se escondía tras una de las cortinas de los laterales del vestuario.

Por lo que respecta a las órdenes o anuncios de que algún personaje salga de escena, también podemos distinguir dos grupos, uno *a priori* y otro *a posteriori*. En el primero, si bien a veces la salida de escena no es inmediata, tenemos: «Ve, Lamberto, en hora buena» (v. 671); «Vete luego, que el Rey viene» (v. 701); «Ludovico [...] / Entra y daréte / unos despachos» (vv. 924-925); «Y si ambos me hacéis servicio, / un engaño habéis de hacer. / Seguidme» (vv. 903-905); «Tú estás en Francia / y a Roma tienes cerca. Parte luego» (vv. 934-935); «Despacio / quiero verte. Ven» (vv. 991-992); «Me voy por que lo trates / con su Alteza sin mí [...] Ve norabuena» (vv. 1598-1599); «Duque, no te mire. Vete / a casa» (vv. 2053-2054); «Baldüino, / sal de palacio y llévame contigo, / que la Infanta lo manda» (vv. 2662-2664); «Parte luego / en seguimiento suyo con mil hombres, / que en las selvas de Flandes escondidos / los hallaréis» (vv. 2819-2822); «Huye, Duque, no la veas, / por que este mal se le quite» (vv. 2925-2926); «Yo me vuelvo a París, y a Carlos digo / la liga contra Italia y contra Francia» (vv. 3138-3139); «Al ejército voy, luego te sigo: / poner quiero en los pechos arrogancia» (vv. 3140-3141); «Entradla en ese aposento [...] / Encerradla» (vv. 3304-3308); «De aquí la podéis llevar [...] / Quitádmela de los ojos» (v. 3336-3340).

En dos ocasiones, la orden de salida del escenario es *a posteriori*, al estar puesta en boca de Balduino que, de esa forma, lamenta los desdenes de Margarita, que se ha marchado, dejándolo confuso y enamorado: «¡Vete, pues mi mal procuro, / nieve helada, mármol duro, / áspid sordo, tigre fiera! / ¡Nunca yo te amara tanto!. / ¡Vete, pues a ti me inclino, / gloria inmensa, ángel divino, / claro sol, milagro santo! / ¡Nunca yo pudiera verte! / ¡Vete, pues mi mal es claro, / pena eterna, monstruo raro, / sombra fatal, cruda muerte!» (vv. 1100-1110); «Huye, crüel Anajarte, / de mi amor o mi locura» (v. 2113-2114).

2. Las que controlan los desplazamientos del personaje por el tablado, o las

que fijan los emparejamientos en las semiescenas.

Unas veces implican simplemente un desplazamiento a lo largo o ancho del escenario: en este sentido son muy abundantes las que se producen al comienzo de la comedia, cuya ejecución dependerá de las disponibilidades humanas de la compañía, pues está teniendo lugar un supuesto ataque del ejército enemigo; por ello, el Rey Carlos ordena, sucesivamente, que se abran las puertas del campamento real («Abrid las puertas: salgamos», v. 14), cómo han de organizarse las tropas («Fórmense los escuadrones, / vayan delante caballos: / los franceses, peleadores, / los españoles, gallardos, / los turcos, fuertes, sufridos, / los ligeros africanos, / pues que de estas cuatro castas / veinte mil sustenta Carlos», vv. 19-26: es probable que en esos momentos el escenario fuese un hervidero humano, abigarrado por la agitación) y cuál es la estrategia defensiva que adoptar («El derecho cuerno toma, / yo el siniestro, que con ambos / de los ejércitos nuestros / formamos un toro bravo», vv. 35-38: el personaje señalaría y organizaría a los soldados en las dos direcciones indicadas). También el desplazamiento puede producirse del tablado central a su borde o de una 'escena interior' al tablado de la representación, buscando confidencialidad y sigilo: «Lamberto, pues que ya solos quedamos, / retírate allá fuera, escucha aparte» (vv. 2673-2674); simulando buscar a alguien: «Buscad por todo el monte aquel Teseo / que se dejó dormida esta Ariadna» (vv. 3070-3071). O, a la inversa, desde uno de los laterales del vestuario al tablado central: «Yo voy, que acuerdo es del cielo» (v. 3392), en boca de Alfreda que desde donde se encontraba se dirige a donde discuten su padre y Lamberto.

El desplazamiento es también descenso desde el primer corredor, que simula ser un monte, al tablado: «Desciende, que este rumor / de guerra me da cuidado» (vv. 2929-2930); «De esa aldea baja el cura» (v. 2952); «¡Ah, padre, bajad, venid / y en caridad nos decid / [qué lugar es este]» (vv. 2954-2956); «Seguramente puedo, pues se fueron, / descender y saber quién habrá sido / el que saqué esta noche de palacio» (vv. 3078-3080).

El movimiento puede suponer que el personaje se esconda tras algún elemento de la utilería de la escena o del decorado: «Escóndete entre esos ramos / que yo acometo» (vv. 2949-2950); «Mirad entre esos árboles sombríos, / que quizás se escondieron» (vv. 3027-3028); «Ejércitos van marchando. / Retirarme quiero aquí» (vv. 3112-3113), como el tablado estaba adornado con ramos que simulaban el monte, se escondería detrás de alguno o tras la cortina de uno de los huecos laterales.

Junto a los anteriores, que podemos considerar como movimientos hacia una determinada zona u objeto, tampoco faltan ejemplos en los que el

desplazamiento se realiza hacia otro personaje, emparejándose con él o mostrando actitudes agresivas, de fraternidad, de súplica o de consuelo. Así, en los emparejamiento en escenas o semiescenas, un personaje que sale del escenario o que se encuentra en otra zona del tablado describe cómo otros dos están juntos («Si se han de quedar los dos / en la sala de palacio», vv. 993-994; «¡Ay, flamenco! ¿Y cómo estás / hablando con Margarita?», vv. 1055-1056), o bien solicita a otro personaje que permanezca junto a él («No te vayas, Baldüino, nuevo Almirante de Francia», vv. 995-996; «Quédate, Alfreda hermosa, / a la margen de esta fuente, / que del cristal de tu frente / mormura como envidiosa», vv. 1445-1448; «Aguarda! ¡Espera!», v. 1508; «Detente, alemán», v. 3146).

Cuando el desplazamiento es hacia otro personaje, puede hacerse con fines agresivos, reales o simulados, tenemos: «Muere traidor» (vv. 1506), antes de lo cual el falso homicida se habrá acercado al personaje asestándole una puñalada; «¡Date preso!» (v. 1850) o «Prendedle, muera, matadle» (v. 3420), donde algunos personajes se desplazarían hasta rodear a otro apresándolo; o, por el contrario, con actitud de cariño, respeto o cortesía: «En paz la quiero abrazar / para poderla engastar / en esta plata que peino» (vv. 382-384); «Mis brazos y mi amistad / te doy» (vv. 507-508).

Por último, otros movimientos implican la acción de arrodillarse para suplicar algo («por que el rigor se corrija, / vengo a tus pies, y es en vano / acometer a tu hermano / sin dar la muerte a tu hija», vv. 345-348), por razones de cortesía («De tu Majestad, / esos pies», vv. 508-509), para reclinar la cabeza de un supuesto asesinado («¿Quién creyera / que en tres años malogrados / estos brazos desdichados / fueran tu cama postrera?... ¡Triste caso, infeliz suerte, / pues que, tras tanto querer, / yo misma he venido a ser / el túmulo de tu muerte! / De tumba sirven mis faldas, / y tú, con sangre tiñiendo / la hierba, estás convirtiendo / en coral las esmeraldas. / ¡El Duque muerto en mis palmas!», vv. 1521-1533), o levantarse («¡Levanta, Duque. Ya es ida, / confusa, turbada y muda, vv. 1553-1554; ¿No oyes esto? No levanto», v. 3400: como Carlos estaba acusando a Lamberto de haber agraviado a Alfreda, es posible que el Duque se encontrase de rodillas; al entrar la Infanta y pedirle a su padre que le deje hablar con el borgoñón, éste, atemorizado, prefiere seguir en esa postura).

3. Las que marcan los gestos que han de hacer los distintos actores se subdividen a su vez en:
 - *Ejecutivas* u órdenes de hacer algo (acción o gesto), como *tocar un instrumento musical o cantar*: «¡Muera el cobarde traidor / que tal hizo; ¡Al arma toca!» (v. 3-4); «Yo he visto, Rey poderoso, / que la música suspende / imaginaciones tristes: / manda cantarle y tañerle» (vv. 1796-

1799); «Y por que Alfreda se alegre / [canta] un rato, hija amada. / El amargo llanto cese» (vv. 1859-1861). *Prestar atención a lo que otro personaje va a narrar*: «¡Oye atento!» (v. 70); «escuchadme si el dolor / no puede en vosotros tanto / que suspenda los oídos / al corazón lastimado» (vv. 83-86); «Señor, mira» (v. 595); «Oye el caso lastimoso / que entre esos plátanos verdes / vieron ahora mis ojos, / hechos de lágrimas fuentes» (vv. 1682-1685); «Escucha, paje» (v. 2668); «Oye, señor, el caso más infame / que sucedió jamás en real palacio; / oye el suceso de una hipocresía, / que tal fue la virtud de Margarita; / oye la deslealtad de un vil flamenco, / aunque de sangre tuya, advenedizo / en París. Oye» (vv. 2804-2810). *Llorar o dejar de hacerlo*: «Humedeced vuestros ojos» (95); «Serena esos homicidas / ojos, y no llores más, / que te adoro» (1496-1498); «Llorad todos, que en tal caso / no es el llanto de mujeres» (vv. 1768-1769); «Eso sí, Reyes famosos, / llorad ambos, que Dios quiere / que el mal ajeno se vea / para que el propio se acuerde» (vv. 1793-1795); «Cese tu llanto importuno / que, si disfamas, alguno / pensará que no es locura» (vv. 3301-3303). *Someterse a un juramento*: «Sobre el pecho real de Ludovico / nuestras manos pongamos, y juremos / de nunca pretender la investidura» (vv. 426-428); «Juremos» (v. 434). *Transportar algo o a alguien*: «En los hombros le llevemos» (v. 516). *Coger algo*: «Tomá, pues. ¿Lo habéis tomado?» (v. 1353); «Toma, pues, las seis insignias: / viste de púrpura ropa, / empuña la fuerte lanza, / la divina cruz adora, / el mundo pon a tus pies, / saca de la vaina roja / aquel estoque sangriento / que con celo de Dios corta, / cubra la santa diadema / tu cabeza poderosa» (vv. 2306-23175). *Mostrar cortesía o fraternidad*: «Vuestras Majestades den / las manos a Alfreda» (947-948); «Déme los pies [...] / [...] Dadme los vuestros, señor» (vv. 959-960); «Dadme vuestros pies, señora» (v. 974); «Dadme luz, bella Matilde» (979); «Dale la mano» (v. 1953); «Dame la mano» (v. 1960); «Matilde, no se la des, / ni el Duque mano te dé» (vv. 1962-1963); «Déme tu real Majestad / esas manos poderosas, / [...] / déme los brazos dichosos / [...] / déme los pies, cuyas plantas, / como a otro Alejandro, solas, / han de oprimir las cervices / desta máquina redonda» (vv. 2214-2225); «Vuelve otra vez a mi pecho, / viva hechura, imagen propia / del alma que vive en él, / de quien depende mi honra. Sirvan de hiedra tus brazos: / ciñe con ellos agora / este muro a quien el tiempo / dismantela, humilla y postra. / Rasga el pecho, entra en el alma, / que un pelícano me torna / el amor, y darte quiero / sustento, ser, vida y forma» (vv. 2330-2341). *Ocultar el rostro*: «¡Cubre el rostro! ¡El Duque muera!» (vv. 1505). *Guardar silencio*: «Cierra la boca» (v. 1955). *Atacar, ajusticiar o detener a alguien*: «Refrénela, Rey, tu mano, / que otra vez está furiosa» (vv. 2922-2923); «Ponedle el lazo y cerrad los poros / y el órgano vital por do respira / la vida más infame que ha tenido / un tártaro gentil, bárbaro escita, / fiero brahmano, extraño troglodita» (vv. 3058-

3062). *Montar a caballo*: «Tú, padre, [...] / sube aquí, que es mi consuelo / llevallo, acompañaallo» (vv. 2969-2980); «Suba Cristo y subid vos. / Será mi caballo Atlante / pues que cielo sois los dos, / y yo, pasando adelante, / seré lacayo de Dios» (vv. 2989-2993).

- *Deícticas* u órdenes de señalar algo o a alguien: «Anímate, y pon los ojos / en este sucinto mapa» (vv. 3189-3190). Después trataremos de la presencia de otros elementos de utilería de personaje y de escena.
- *Descriptivas* o informativas, que ni ordenan ni señalan, sino que anuncian un gesto o movimiento concreto del actor al recitar el parlamento o describen el de otro personaje o la situación de la escena. Así, entre las que implican gestualidad («Triste te veo», v. 601; «Muy melancólicos estás», v. 1115; «¿Pues lloras?», v. 574; «Todas las veces que a París allego, / divisando las torres suntuosas / de estos palacios en que habitas, lloro / con lágrimas piadosas de contento / y el corazón alegre, enternecido, / las alas bate en el paterno nido», vv. 908-913; «[Todos lloran], todos callan, / todos juntos se entristecen / por la muerte de Lamberto / y nadie vengarle quiere», vv. 1826-1829), son ejemplos significativos los que realizaría Alfreda al creer que Lamberto ha sido asesinado: «¡Ay, cielos, qué confusión! / ¿Cómo no me torno loca? / ¡Rey! ¡Señor! ¡Gente! ¡Criados!» (vv. 1511-1513), «Mas, ¿cómo dar no pretendo / vida y forma a tu persona, / bramando como leona / y como la osa lamiendo?» (vv. 1537-1540): el personaje correría de un lugar a otro del escenario, hasta acercase al cadáver del Duque y reclinar su cabeza en su regazo.

Entre las que implican movimiento físico, podemos destacar: «Cuando me importa, / contra mi propia sangre espada tomo» (vv. 295-296): el personaje sacaría su espada; idéntica acción haría el rival: «También la que yo ciño rompe y corta» (v. 297); «Desde la punta hasta el dorado pomo / suelo teñirla yo» (vv. 298-299): la levantaría con intenciones agresivas; «Torceré el cordel» (v. 3460), palabras con las que el personaje simularía apretar; «¿Desciendes ya?» (v. 580); «por fuerza he de descender» (v. 583): bajaría por la escala; «Con tu espada quitaré / esta vida que has deshecho: / pierde el miedo, flaco pecho, / pero no, que tienes fe» (vv. 1545-1548): Alfreda se pondría la espada al pecho.

No obstante, la mayoría de las didascalias de este grupo son de carácter meramente descriptivo, pues informan de una acción cortés («Tus pies beso», v. 512; «Beso tus manos», v. 1595; «Y en besando pies y manos, / alegres discursos oiga / de los sucesos felices / de la jornada de Roma», vv. 2226-2229; «Humilde vuelvo a París / y, aunque soy mayor hermano, / te obedezco y rindo parias / como a Emperador sagrado», vv.

3484-3487, durante lo cual Ludovico se arrodillaría ante su hermano), de un abrazo («El alma / ha de llevar esa palma; / el pecho y brazos, también», vv. 948-950), de una mirada («Ya me ha visto. ¡Ce, ce, ce!», v. 1068), o avisan de que algo ha ocurrido o va a ocurrir («Un papel han arrojado / a mis pies», v. 1145-6; «Para quitarle el enojo / esta esperanza le arrojó», vv. 2135-2136; «Ya bajan las damas», v. 1401; «Por aquesta puerta / salen, sin duda a la huerta, / todas las damas», vv. 1406-1408). O también describen la ubicación de los personajes («¿Qué fin / te indigna con el francés, / que a Dios imita, pues ves / a sus pies un serafín?», vv. 393-396; «Están, / en medio de estos extremos, / dos espejos que tenemos / y acaso se quebrarán», vv. 373-376: las infantas Margarita y Matilde se han interpuesto –al menos Margarita de rodillas– entre los reyes; «Tú serás, si te desposas, / loco furioso, pues tienes / en las manos dos esposas» (vv. 1990-1992): Lamberto tendría cogidas de las manos a Matilde y a Alfreda; «La diestra levantó y nos tiene asidas / las nuestras», vv. 447-448: los Reyes Carlos y Ludovico estarían de rodillas ante el cadáver del Emperador asesinado, quien les cogería sus manos.

- c) *Icónicas*, que condicionan la organización material de la escena, el aspecto físico del personaje, la presencia icónica de objetos, animados o inanimados o determinados 'efectos especiales' o musicales.

1. Señalamiento de objetos o personajes.

- Son numerosos los indicadores y deícticos que señalan a cualquiera de los personajes: «tú, Ludovico felice, / tú, poderoso Rey Carlos, / [...] / y dichosísimos tíos / de este cuerpo malogrado (vv. 75-82); no tienen beldad tan grata / ni su perfección tan bella / como estas damas, y aquélla / el corazón me arrebató» (vv. 533-536), con la que Balduino manifiesta su enamoramiento de Margarita; «De allá los ojos no quita: / priva a lo menos lo más» (vv. 1057-1058), para referir que la Infanta Matilde no deja de mirar a Balduino, a pesar de estar junto a Lamberto; «Si una águila se remonta, / otra vuela el cazador, / que si la levanta igual / y la coge, no le pesa. / Sacre es amor: haga presa / en otra águila real» (vv. 1121-1126): entra dentro de lo probable que Matilde, al tiempo que señalaba en la dirección en la que se había marchado Margarita (el águila que se remonta), se señalase a sí misma (la otra que vuela el cazador); «Mas, ¿si fuese aquesta vieja / la que de noche me engaña?» (vv. 1431-1432); «El traidor infame es éste / que la muerte ha dado al Duque» (vv. 1801-1802); «¿No es éste el bien que deseo?» (v. 1888); «Considera que este ingrato / vendió su mano otra vez» (vv. 1973-1974); «Por sus locuras graciosas / de este bien no me enajenes» (vv. 1988-

1889), para aludir a Matilde; «Aquí quedó el Almirante» (v. 2058); «Aquí estoy» (v. 3087), dice Balduino bajando desde el primer corredor; «Aquí está la fugitiva» (v. 3316), o sea, Margarita. En otras dos ocasiones hay una referencia sinecdótica: «¡Ay, cielos, / los labios parecen hielos! / Ya está sin pulsos, ya es muerto. / Ay, mi Duque; ¿Quién creyera / que en tres años malogrados / estos brazos desdichados / fueran tu cama postrera? (vv. 1518-1524); Sangre de este propio pecho» (v. 185).

Tampoco faltan las que aluden a uno o varios cadáveres: «Reyes de Alemania y Francia, / este cadáver helado / es el noble Emperador» (vv. 155-157): además tiene carácter deíctico, como confirma la acotación explícita que acompaña, al descorrer la cortina central que escondería el cadáver del Emperador muerto; «Aunque mal servicio fuera / darte, si darla pudiera, / la vida de este traidor / [...] / Triunfa ya de estos despojos / que a tus muertos pies están» (vv. 482-494), cuyas cabezas, que llevaba en las manos, acaba de arrojar al suelo.

- En cuanto a los objetos señalados, unas veces son meros referentes del decorado o utilería de la escena (aunque en más de una ocasión se trata de mero decorado verbal o de algún elemento sinecdótico de lo aludido, o de una pintura al respecto) y otras utilería de los personajes, adquiriendo ya un papel meramente decorativo, ya un papel funcional importante. En cualquier caso, su principal objetivo es sugerir metonímica o sinecdóticamente el lugar donde se desarrolla la acción, el momento cronológico de la misma o introducir un elemento importante en el desarrollo dramático: un *palacio* («Todas las veces que a París allego, / divisando las torres suntuosas / de estos palacios en que habitas», vv. 908-910); una *huerta* («Las damas / bajan con ella a la fuente / de esa huerta, por si siente / gusto en su ameno», vv. 1381-1384; «Oye el caso lastimoso / que entre esos plátanos verdes / vieron ahora mis ojos, / [...] / En esta espaciosa huerta / quisiste, Rey, que se huelguen / el de Alemania y Borgoña, / infelice y tristemente», vv. 1682-1691); un *puerta* («Por aquesta puerta / salen, sin duda a la huerta, / todas las damas», vv. 1406-1408); una *fuelle* («Quédate, Alfredda hermosa, / a la margen de esta fuente, / que del cristal de tu frente / mormura como envidiosa», vv. 1445-1448); unos *árboles* («Mirad entre esos árboles sombríos, / que quizás se escondieron», vv. 3027-3028; «Villana, ten paciencia, que en el cuello / puesto este lazo quedarás pendiente / de los árboles mudos», vv. 3051-3053); unos *ramos* («Escóndete entre esos ramos / que yo acometo», vv. 2949-2950; «Entre estos ramos / escondido quedó el mancebo paje», vv. 3082-3083); las *insignias imperiales* («Y pues sucesión le falta / y el imperio queda vaco, / por que elijáis quien suceda / las seis insignias os traigo», vv. 167-170: las insignias habían sido enumeradas en una acotación

explícita anterior y formaban parte del vestuario del cadáver o lo rodeaban; «Toma, pues, las seis insignias: / viste de púrpura ropa, / empuña la fuerte lanza, / la divina cruz adora. / el mundo pon a tus pies, / saca de la vaina roja / aquel estoque sangriento / que con celo de Dios corta, / cubra la santa diadema / tu cabeza poderosa, / la segunda de la Iglesia / y la primera de Europa», vv. 2306-2317); una *cruz* («hago testigo y en tu pecho juro / por la cruz, que es la insignia del imperio / que primero se da y está en tu mano», vv. 436-438; «Juro lo mismo por la cruz divina / que tienes en tu mano», vv. 444-445); una *cuerda* («Villana, ten paciencia, que en el cuello / puesto este lazo quedarás pendiente / de los árboles mudos», vv. 3051-3053; «Llevaré la rienda asida», v. 3004); un *listón* («Que os colguéis del tocado / este listón encarnado / mañana», v. 1349-1351); un *adorno* («¿No es extraña / esta gala de la oreja?», vv. 1429-1430); una *carta* («Para quitarle el enojo / esta esperanza le arrojo», vv. 2135-2136); una *luz* («Llevaré la rienda asida / y esta hacha llevaré, / que es símbolo de la vida, / y cuerda virgen seré / con la lámpara encendida», vv. 3004-3008); un *mapa* («Anímate, y pon los ojos / en este sucinto mapa», vv. 3189-3190).

2. Fijación de vestuario y maquillaje

En cuanto al vestuario sí aparecen algunas didascalias explícitas, de manera que las implícitas aluden a complementos que, en ocasiones, constituyen referentes sinecdóticos del aspecto del personaje. En general, el tratamiento del vestuario de los distintos personajes depende de las prácticas sociales de la época. La mayoría de las veces la didascalia implícita concreta la condición militar del personaje (*espadas*: «resplandezca el sol hermoso / en los aceros grabados / y con los vivos reflejos / quite la vida al contrario», vv. 15-18; *lanza*: «Ya que mi brazo y mi lanza / a darte vida no alcanza», vv. 497-498; *armadura*: «Al ejército voy, luego te sigo: / poner quiero en los pechos arrogancia», vv. 3140-3141) o a las insignias imperiales que con tanto ardor se disputan los reyes de Francia y Alemania («y juremos / de nunca pretender la investidura / de las insignias de que está adornado», vv. 427-429: las insignias habían sido enumeradas en una acotación anterior y rodeaban el cadáver del Emperador; «hago testigo y en tu pecho juro / por la cruz, que es la insignia del imperio / que primero se da y está en tu mano», vv. 436-438).

Cuando se refieren a personajes femeninos aluden a su vestimenta en general («Que Margarita falta de palacio, / y en traje de hombre va con Balduino, / el rostro disfrazado, en un caballo, / a las ancas, y va sin duda a Flandes», vv. 2811-2814), a su camuflaje («MARGARITA. ¿Salgo cubierto? REY CARLOS. Sí», v. 2667), o a un adorno («La primera es Margarita / y

trae listón. [...] / Mas también Matilde sale / con otro de su color... / [...] / La melancólica Alfreda / saca otro listón también... / [...] / Y la que las damas toca, / que es la vieja Verecinta, / saca también otra cinta», vv. 1413-1427).

Como respecto al maquillaje no encontramos didascalias explícitas, son las marcas implícitas contenidas en los parlamentos las que concretan algunas cuestiones, aunque, en general, son bastante escasas, esto es, se deja gran libertad a los profesionales de la compañía que la representa y, con ello, a la práctica habitual en los escenarios de la época. Hay algunas referencias a la vejez de los reyes Carlos y Ludovico (*canas*: «que en el alba de esas canas / parezca aljófar sagrado», vv. 97-98, por lo que los reyes llevarían pelucas y barbas blancas; «quién de estos copos te diera / que la vejez ha nevado;», vv. 223-224; «que en el alba de esas canas / parezca aljófar sagrado», vv. 97-98; «unos las pagan en canas / y otros en el tierno bozo», vv. 203-204; «y ha de ser hazaña impropia, / si las canas que peináis / en grana fina trocáis», vv. 337-339; «en paz la quiero abrazar / para poderla engastar / en esta plata que peino», vv. 382-384); aspecto viejo en general («mira si puedes tomar / la edad que sobra a tus tíos», vv. 226-227, por lo que tendrían que ir maquillados como viejos).

No faltan tampoco las alusiones tópicas a la belleza de galanes y damas: «Francesa y rara hermosura», v. 389; «Pues mar, sol, nubes y flores, / olas, alba, risa, prado, / águila, fénix rosado, / fuentes, cristal, ruiseñores, / no tienen beldad tan grata / ni su perfección tan bella / como estas damas», vv. 529-535, para referirse a Margarita, igual que ésta: «por tu singular belleza / Francia es famosa en el suelo», vv. 1015-1016; «Talle, rostro y discreción / tiene el flamenco, a fe mía», vv. 537-537, para referirse a Balduino; «Alfreda, la Infanta, es una / que sus negros ojos hizo / vidrieras de su alma / por donde el amor se ha visto», v. 780-783.

El resto de las didascalias refieren el llanto de los personajes, por el asesinato del Emperador («y triunfarás de mis ojos / que sus lágrimas te dan», vv. 495; «Si por ser común la muerte / de todo el género humano / en la del mismo enemigo / la nuestra propia lloramos», vv. 87-90; «César soy que estoy llorando / un católico Pompeyo / que guerra me estaba dando», vv. 182-184), por el falso asesinato de Lamberto («Oye el caso lastimoso / que entre esos plátanos verdes / vieron ahora mis ojos, / hechos de lágrimas fuentes», vv. 1682-1685), por celos («Con las lágrimas que lloro / aumentaré el agua fría; / las florecillas süaves / marchitaré con mi fuego / y harán mis suspiros luego / región y esfera a las aves, / porque fuentes, aves, flores, / se han admirado de ver / tanta firmeza en mujer, / tanta desdicha en amores», vv. 1459-1468), por el engaño de que son víctimas («Cese tu llanto importuno / que, si difamas, alguno / pensará que no es locura», vv. 3301-3303).

3. Determinación de un lugar.

Todas las referencias locativas se relacionan con el desarrollo de la acción en París:

- A las puertas de palacio: «Todas las veces que a París allego, / divisando las torres suntuosas / de estos palacios en que habitas, lloro / con lágrimas piadosas de contento / y el corazón alegre, enternecido, / las alas bate en el paterno nido» (vv. 908-913).
- Sala interior de palacio: «Si se han de quedar los dos / en la sala de palacio» (993-994).
- Jardín privado de palacio: «¿Hay en Flandes, famoso Baldüino, / huertas, jardines, valles como aquestos / que tiene en París Carlos?» (vv. 1601-1603); «Quédate, Alfreda hermosa, / a la margen de esta fuente, / que del cristal de tu frente / mormura como envidiosa» (1445-1448); «En esta fuente, / que es el sitio mejor de aquesta huerta, / estaba meditando unas razones» (vv. 1569-1571); «aquí vengo a entretener / un dulce engaño que tengo» (vv. 2572-2573), en un pasaje en el que previamente ha hecho alusiones a la noche y a la luna, es decir, que se encuentra en el jardín del palacio, a cielo abierto.

4. Decorado verbal y utilería de escena.

Además de las múltiples referencias incluidas en las didascalias que concretan aspectos específicos del decorado o de la utilería de la escena, queremos incluir en este apartado otras referencias temporales, espaciales y de ambientación. Dada la sencillez de la estructura del escenario, los dramaturgos recurrían a la palabra para despertar, en la imaginación del auditorio, las circunstancias temporales, el entorno físico y ambiental que no se podía sugerir de otra manera. Por medio de los parlamentos de los personajes se sugieren —en numerosas ocasiones incluso se *ven*— referencias a un decorado inexistente como si tuviera una presencia real, de forma que los signos verbales funcionan como complemento de los visuales [DÍEZ BORQUE, 1975: 86-92; SPANG, 1991: 209-215].

Por lo que respecta a las temporales, mencionan el momento cronológico en que transcurre la escena; como ésta suele ser de carácter amoroso, supone que la acción tiene lugar durante la noche («fuera aquesta noche grata», v. 566; «y al fin, como soy mujer, / me quiero dejar vencer / en la noche muda y fría», vv. 1176-1178; «¡Noche ciega, engendradora / del sueño y sus

ilusiones, / de amantes (pobres ladrones) / madre, capa encubridora, / pues nos descubres ahora / cuarenta imágenes bellas, / mil y veinte y dos estrellas / de que el cielo es adornado», vv. 1179-1186; «Noche ciega que conoces / esta sirena y la ves / [...]; / Luna, así tu reflexión / no padezca alteración [...].», vv. 2562-2568) o al amanecer («Ya en el cielo no hay estrella / y teñido de arbol / muestra el rostro el alba bella, vv. 545-547; «Sí, adiós, porque amanece», v. 1354; «¿Su Majestad se levanta / cuando apenas sale el día?», vv. 1369-1370).

En cuanto a las didascalias espaciales, además de las mencionadas *supra* (3. Determinación de un lugar) por su carácter deíctico, podemos señalar las siguientes con alusiones locativas similares: un *campamento militar* («Abrid las puertas: salgamos», v. 14), el *jardín* privado de palacio («Las damas / bajan con ella a la fuente / de esa huerta, por si siente / gusto en su ameno», vv. 1381-1384; «Quédate, Alfreda hermosa, / a la margen de esta fuente, / que del cristal de tu frente / mormura como envidiosa. / Darás olor a las flores / que entre sus aguas conserva, / con tu esperanza a la hierba / y al lirio con tus amores. / Aquí dirán, si te agrada, / mis pasiones verdaderas / las avecillas parleras / con voz mal articulada», vv. 1445-1456; «¿Por qué, grande señor, dejas que sola / entre los cuadros de esta hermosa huerta / ande la Infanta Alfreda, melancólica? / Que ahora, si mi Dios no la tuviera, / entre las murtas que de margen sirven / al estanque mayor, como un Narciso, / Alfreda se arrojara, que está loca / o enamorada ya de su belleza», vv. 1628-1635; «Estábades divididos: / unos cogiendo claveles, / otros con redes y cañas / pescando los mudos peces; / cual andaba el laberinto / y la traza que hacer suelen / de cenizosos ajenos / y de tomillos silvestres; / cual las fuentes apremiaba / para que el agua saliese, / haciendo ramos de vidrio / y de cristal martinetes; / cual entre mirtos y flores / escuchaba atentamente / de los pardos ruseñores / los mal formados motetes», vv. 1704-1719), un *monte* («Escóndete entre esos ramos / que yo acometo», vv. 2949-2950; «Mirad entre esos árboles sombríos, / que quizás se escondieron», vv. 3027-3028; «Buscad por todo el monte aquel Teseo / que se dejó dormida esta Ariadna», vv. 3070-3071; «Entre estos ramos / escondido quedó el mancebo paje», vv. 3082-3083; «¡Gran Señor! Pues yo merezco / ver en un árbol lo que vio en un ciervo / un Estacio, otro Job, [so]y vuestro siervo», vv. 3087-3089)

Por último, una didascalia de ambientación: «Con disfraces y músicas celebran / tus vasallos, señor, la alegre nueva» (vv. 2642-2643).

5. Efectos especiales.

Incluimos entre ellos no sólo la presencia de *caballos* en el tablado [RUANO DE LA HAZA, 1993: 37-52] o, más bien, en sus proximidades («Suba Cristo y

subid vos. / Será mi caballo Atlante / pues que cielo sois los dos, / y yo, pasando adelante, / seré lacayo de Dios», vv. 2989-2993), sino también toda una serie de recursos técnicos que sirven para trasladar la acción a «otro» espacio distinto del terrenal [ARELLANO, 1995b: 161] y para reforzar la concepción ideológico-cristiana dominante: *apariencias* («¡Gran Señor! Pues yo merezco / ver en un árbol lo que vio en un ciervo / un Estacio, otro Job, [so]y vuestro siervo», vv. 3087-3089: la imagen del Cristo crucificado aparece al descorrerse una cortina del primer corredor), *tramoyas* (la súbita aparición del cadáver del Emperador asesinado: «Soy el muerto Emperador», v. 3147) o *escotillones* («¡Oh, reniego de mí mismo, / que ya me traga el abismo / sin vengarme!», vv. 3266-3268; «Si la tierra se ha tragado / a quien de Cristo se aparta, / vivir quiero con cuidado, / que no está la tierra harta / con sólo aqueste bocado», vv. 3276-3280).

- d) *Auditivas*, que condicionan la producción dentro o fuera del escenario de determinados sonidos o efectos sonoros [RECOULES, 1975: 109-145]: «Y aunque quiera, ¿de qué sirve / tocar aprisa a rebato / sabiendo que no podemos / estar los dos descuidados?» (vv. 55-58): mientras el rey pronunciaba esas palabras, volvería a sonar el tambor; «Otra vez oigo el tambor / y parece destemplado. / Ya la caja suena ronca» (vv. 67-69); «Desciende, que este rumor / de guerra me da cuidado» (vv. 2929-2930); «Voces suenan» (v. 2942); «Rómpase el parche, / suene el pífano ya, suene la trompa» (vv. 3132-3133).

Junto a las didascalias que aluden a marchas militares o acciones bélicas, incluiremos las interpolaciones de elementos líricos con escenas musicales propiamente dichas [BECKER, 1988: 171-190; DÍEZ DE REVENGA, 1989: 29-44; SAGE, 1984: 296-297]. De la misma forma que los elementos escenográficos son escasos, en *El primer Conde de Flandes* es notable la ausencia de elementos lírico-musicales, ya que sólo aparece una escena con ese carácter, por lo que la obra se inscribe en los comienzos de un proceso que, a lo largo del siglo XVII, alcanzaría un auge considerable⁹. No obstante, la única vez que se aparece lo hace en el marco en el que su presencia resulta normal: el palacio. La breve canción, en boca de Margarita, dice así:

Haciendo estaba Isabela
sobre el cuerpo de Cerbino
un llanto que bien pudiera
mover a llanto a los riscos.
Herido le vio en sus brazos,
y en lágrimas y suspiros
envueltas estas palabras,
abrazando al muerto, dijo:

«¡Oh, dulce esposo mío!
¿cómo en tanto dolor tengo juicio?» (vv. 1864-1873)

El empleo de la música apostilla y refuerza significativamente la acción a través de una canción cuya letra glosa lo que ha ocurrido en escena y en el interior del personaje, al tiempo que facilita la estrategia de otros personajes (en este caso, de Matilde) ¹⁰.

3.3.2.2. Otros recursos constructivos

Junto a los elementos anteriormente explicados, conviene destacar, aunque sea brevemente, la presencia en *El primer Conde de Flandes* de una serie de recursos dramáticos que vienen exigidos por la construcción de los personajes o de la historia. Entre ellos cabe destacar los siguientes:

- a) Algunos *soliloquios* (normalmente breves), por medio de los cuales se explican los procesos de tensión íntima de los personajes a modo de declaraciones de intenciones con respecto a una relación sentimental o a una futura actuación. Constituyen, pues, el recurso escénico más habitual para concretar la intimidad del personaje, no sólo su emotividad, sino también su concepción de la vida, si bien en esta comedia funcionan como simples elementos de enlace entre escenas. Destacan el de Lamberto reconociendo que ya no ama a Alfreda (vv. 672-694), los de Balduino tras sus entrevistas con Margarita (vv. 1359-1368, 2423-2134), el de Margarita exponiendo sus intenciones con respecto a Balduino (vv. 1159-1178) o el del Rey Ludovico tras creer que su hermano es el elegido (vv. 2346-2357). A modo de ejemplos transcribimos dos soliloquios:

MARGARITA.

Vence la dulce pasión
del sueño común ahora
a la grulla veladora
y al vigilante león,
aunque ella con atención
tenga una piedra en su nido
y él, de bravo y presumido
en los ásperos desiertos,
duerma los ojos abiertos
por no parecer dormido.
Sólo no vence al amante
el retrato de la muerte,
que el amor, como es más fuerte,
no le descuida un instante;

y a mí más, que es importante
por conservar la honra mía
vencer mi pasión de día,
y al fin, como soy mujer,
me quiero dejar vencer
en la noche muda y fría.
(vv. 1159-1178)

BALDUINO.
Huye, crüel Anajarte,
de mi amor o mi locura.
Quiera el cielo castigarte;
mas, si eres ya piedra dura,
¿en qué podrás transformarte?
¿Qué confusión es la mía?
¿Qué sombra mortal me espanta?
¿Qué voz de sirena impía
de noche me alegra y canta
para matarme de día?
¿No bastaba no quererme,
sino que has de aborrecerme?
Tu vista y voz me dan pena:
calla, pues, dulce sirena;
si eres basilisco, duerme.
Mas tu desdén y rigor
no me han de vencer, ingrata,
que es como nardo mi amor
que, mientras más se maltrata,
da más fragancia y olor.
Dafne no fue tan crüel,
que eres piedra, ella laurel.
(vv. 2113-2134)

- b) Los *apartes*, fundamentalmente para expresar los verdaderos sentimientos de un personaje, explicitar una intriga más allá de las apariencias, dar al espectador la clave de un acontecimiento o descubrirle algún secreto de la mecánica teatral. A lo largo de la comedia encontramos numerosos ejemplos, pero resultan particularmente interesantes los que aparecen en el segundo bloque de acción, de donde seleccionamos un breve fragmento a modo de ejemplo:

ALFREDA.

Triste te veo,
¿qué llevas?

LAMBERTO.

Una esperanza
de que podré sin mudanza
gozar el bien que poseo.

ALFREDA.

Luego, ¿eso te da tormento?

LAMBERTO.

[Ap.] (No es bien que desautoricen
sospechas mi pensamiento.)
Alegre voy. [Ap.] (Mal se dicen
lisonjas de cumplimiento.)
¡Adiós, señora, que es tarde!

ALFREDA.

Espera.

LAMBERTO.

El sol ha salido.
No es bien, Infanta, que aguarde.
[Ap.] (Soy, si aborrezco, atrevido,
pero si quiero, cobarde.)
Yo me voy.

ALFREDA.

¡Ay, Duque, inquieto
tu corazón siempre viene!
Oye.

LAMBERTO.

[Ap.] (Que es muerte prometo
aborrecer, si se tiene
obligación y respeto.)
(vv. 601-619)

- c) Las *relaciones* son el recurso para expresar verbalmente la acción (normalmente en romance, aunque también en octavas reales), sin ninguna presencia efectiva en

la escena. Idéntica función presenta cuando facilita información sobre el pasado de un personaje o los antecedentes de un hecho, cuando éste no se presenta en escena. Las más significativas de la comedia son las de Arnaldo refiriendo el asesinato del Emperador Ludovico (vv. 71-170), la de Lamberto narrando su llegada a la corte francesa (vv. 720-867), la de Alfreda al relatar el asesinato de Lamberto (vv. 1670-1771), las de los Príncipes Ludovico y Rodolfo sobre sus gestiones con el Papa (vv. 2214-2329, 2358-2461). Dada su extensión remitimos a nuestra edición.

- d) Algunos *fragmentos líricos* muy intensos sobre temas diversos: la imprecación a la muerte y a su carácter igualador del Rey Carlos (vv. 171-209); la reflexión sobre la fugacidad de la vida en boca del Rey Ludovico (vv. 210-234); las alabanzas a la hermosura de Margarita (vv. 517-536, 1003-1018) o a la de Alfreda (vv. 1445-1458). A modo de ejemplo, veamos el siguiente:

BALDUINO.

[Ap.] (¿Quién vio de repente el mar
manso con olas gallardas
y el sol entre nubes pardas
que en él se quiere bañar?
¿Quién vio en la risa del alba
un prado lleno de flores,
donde dulces ruiseñores
hacen al águila salva?
¿Quién vio un fénix matizado?
¿Quién vio murmurar las fuentes
entre diáfanos dientes
de vidrio y cristal helado?
Pues mar, sol, nubes y flores,
olas, alba, risa, prado,
águila, fénix rosado,
fuentes, cristal, ruiseñores,
no tienen beldad tan grata
ni su perfección tan bella
como estas damas, y aquélla
el corazón me arrebató.)

(vv. 517-536)

- e) Las *cartas*, elementos esenciales para el desarrollo de la intriga amorosa. Concretamente son dos y van dirigidas ambas a Balduino: la primera la recibe estando en una sala del palacio; la segunda, en el jardín. Ambas caen del primer

corredor, lo cual le confiere al hecho una dimensión simbólica, al proceder de un nivel (social) superior. Su contenido es el siguiente:

«Una dama de palacio
hablarte quiere despacio
esta noche en el jardín».
(vv. 1148-1150)

«Al flamenco sin segundo
por quien mi fe se gobierna,
dueño que es de un alma tierna,
ya que no de un frágil mundo.»
[...]

«Después que anoche me hablaste,
con tu ausencia me dejaste
con más amor y cuidado.
Tanto el día me es molesto
que a ser yo Josué hiciera,
no que el sol se detuviera,
sino que corriera presto.
Al fin deseo, señor,
que anochezca por que tornes
y el verde jardín adornes
de esperanzas y de amor.
Si tu dama es tu contrario,
no tengas firmeza poca,
que el agua ablanda la roca
con sólo el curso ordinario.
Adiós, mi bien y señor».
(vv. 2138-2158)

- f) Los *cuentecillos* de carácter culto o tradicional, contados por alguno de los personajes y que, a veces, no presenta vinculación factual con la acción [WILLIAMSEN, 1971: 62-67]. En esta comedia sólo aparece uno relacionado con los presagios anunciadores del asesinato del Emperador Ludovico:

Ya sabéis que en Lombardía
sucedió un portento extraño
que no supieron la causa
los astrólogos más sabios.

Viose un cometa encendido
en medio del aire vario
y llovió sangre tres días,
que a todo el mundo dio espanto.
Siempre de tales prodigios
se temen sucesos malos,
que los bienes de este mundo
nunca son pronosticados.
Hoy se cumple en el imperio
este prodigioso caso,
que pronósticos de males
pocas veces salen falsos.
(vv. 99-114)

- g) El *panegírico* del condado de Flandes en boca de Balduino:

BALDUINO.
Señor, Flandes,
aunque a doce provincias les da nombre
el Ducado de Güeldres y Brabante,
hasta ahora [no] ha poblado su distrito
de ciudades ni villas opulentas.
Y así, como la tierra es fertilísima,
todo es selvas y bosques deleitables,
con cielo tan benévolo que nunca
se hallaron venenosos animales,
y aun los toros selváticos y grandes
son mansos como bueyes; los caballos
son hermosos, de fuerza y de grandeza;
el ganado es fecundo, que tres veces
da fruto al año. Así que es tierra fértil,
amena y rica, y no tiene la Europa
otra mejor.
(vv. 1603-1618)

- h) La *profecía* de Cristo anunciando a Balduino su extraordinario futuro y el de su estirpe gracias a su devoción eucarística:

CRISTO.
Por el servicio que me hiciste ahora,

reverenciando así mi sacerdote,
a Flandes te he de dar, y de tu casa
veinte santos habrá canonizados
hasta que el Rey de España lo posea,
sin otros que después habrá infinitos
de la Casa Real de Austria y de Borgoña,
con quien será la tuya unida presto.
(vv. 3090-3097)

3.4. ASPECTOS ESCENOGRÁFICOS: LA PUESTA EN ESCENA

Aunque ignoramos cómo fue la escenificación original de esta comedia, vamos a intentar reconstruirla –sin ánimo de ser excesivamente exhaustivos– sobre la base de relacionar las didascalias explícitas e implícitas contenidas en la comedia con el paradigma documentado por Ruano de la Haza [1983: 81-102; 1984] ¹¹.

Como sabemos, el escenario de los corrales estaba formado por un tablado central, a cuyos lados se encontraban sendos tabladillos más pequeños (normalmente ocupados por gradas), a uno de los cuales, en caso necesario, descendía la decoración de *monte*. En el suelo del tablado de la representación (y en otras zonas) se abrían escotillones. Tras el escenario se erigía el edificio del vestuario, estructura de tres pisos y cinco niveles: 1) bajo el tablado de la representación, el foso, desde donde se manejaban las tramoyas, y el vestuario de actores; 2) detrás del escenario, el vestuario de mujeres y el espacio de las apariencias; 3) el primer corredor, utilizado como balcón o monte; 4) el segundo corredor; y 5) el desván de los tornos, donde se encontraba la maquinaria de donde colgaban las tramoyas.

Asimismo, hay que tener presente que los teatros comerciales del XVII carecían de telón de boca y laterales, por lo que las entradas y salidas de los personajes debían hacerse por las cortinas que cubrían total o parcialmente el foro, tanto en su nivel inferior (a ras de tablado) como en los dos corredores superiores. Consecuencia de ello, todo decorado que se quisiera mostrar debía encontrarse tras esas cortinas, en el espacio de las apariencias, por lo que éste adquiere una función de carácter icónico, al informar sobre el espacio en que se desarrolla la acción. El decorado del vestuario y de los corredores presenta además un valor sinécdoico, pues designa un todo por una de sus partes: los adornos que el público veía en el espacio de las apariencias se suponía que representaban al tablado vacío en su conjunto.

Para imaginar la escenificación original de *El primer Conde de Flandes* es necesario tener en cuenta el tablado central y, al menos, uno de los dos laterales, el espacio de las

apariencias (en el que aparecerán la utilería de escena –unas veces espacio rústico: rocas de cartón pintado, ramas; otras jardín: macetas o, también, ramas– y los bastidores con pinturas), el primer corredor (unas veces balcón, incluso ventana, otras monte, otras quizá rellano de escalinata, dependiendo de que el tablado sea jardín, calle, salón palaciego), las tramoyas y un escotillón en el tablado central.

Al inicio de la obra los espectadores de finales del XVI y principios del XVII habrían visto que la fachada del vestuario presenta todas las cortinas corridas (tal vez a excepción de las dos que se encuentran en los espacios laterales del vestuario, en los que podrían aparecer sendas puertas de bastidor cerradas)¹². Además, aunque no tenga funcionalidad alguna hasta la jornada III, se observa que una rampa escalonada -adornada con ramas o con un lienzo pintado 'de monte' y cubierta seguramente con un lienzo o cortina en el costado que daba al público hasta el momento de ser utilizada- desciende desde uno de los extremos del primer corredor a uno de los tablados laterales (de manera que o bien está arrimada al foro hasta el momento de ser necesaria, o bien, al no estorbar la línea de visión de los espectadores, pasa relativamente desapercibida para el público [VAREY, 1988: 162-172; RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 423-424]. El espacio central del vestuario -insistimos- aparece momentáneamente oculto tras una cortina.

I.1. La comedia comienza con redoble de tambores que «tocan al arma» (recurso habitual en la escena barroca para concitar la atención hacia el tablado buscando el pasmo de los espectadores, aún poco calmados por la loa [OEHRLEIN, 1989: 24]) y voces dentro que anuncian el asesinato del Emperador Ludovico, por lo que la parte trasera del vestuario se identifica con el campamento imperial; inmediatamente, a través de una de las aberturas de las cortinas que cubren los espacios laterales del vestuario (o por una de las puertas que ocultarían dichos espacios), los Príncipes Ludovico y Rodolfo salen al tablado, que funciona como interior del campamento de los Reyes de Francia y Alemania, y, tras ellos, por la otra abertura de las cortinas laterales (o por la otra puerta) los Reyes Carlos y Ludovico. Aunque las acotaciones no indican nada al respecto, es probable que el primer parlamento del Rey Carlos fuese acompañado por la presencia en el tablado de algunos otros actores de la compañía que irían ejecutando sus diferentes órdenes (abrir las dos puertas de los laterales del vestuario –o descorrer las cortinas–, que habrían permanecido cerradas hasta ese momento, formación de defensa, etc.).

Después de calmarse la agitación con los consejos del Rey Ludovico, un nuevo redoble de tambor aumenta el dramatismo y la tensión al tiempo que se descorre la cortina del espacio central del vestuario (cuyas puertas se habrían previamente abierto de par en par hacia el interior; esto, como sabemos, no es algo anormal, pues el espacio central no siempre se mostraba o entraba en uso al comienzo de un bloque de acción) para dejar ver a un cortejo fúnebre (lo que, a la vez, aumentaría la admiración del público) en el que un capitán, Arnaldo, y un grupo de soldados portan a hombros un cadáver cubierto, identificable sólo por la presencia de las insignias imperiales; lentamente avanzan hacia el tablado de la representación (la acotación del impreso indica que «den una vuelta») en un

recorrido con el que cubren el supuesto espacio que separa el campamento imperial del real, a la vez que el capitán suplica a los reyes que se apiaden por la muerte de su sobrino, momento en el que el cadáver, ya en el suelo, es descubierto («Descubren al Emperador»), provocando los lamentos y muestras de dolor de Carlos y Ludovico.

Tras varios parlamentos en los que manifiestan lo injusto de un asesinato tan cobarde, cuando conocen que no deja sucesor, cada uno de los personajes reales expone sus respectivos derechos a la sucesión imperial, de forma que paulatinamente los actores en escena van agrupándose en torno a los reyes, quienes uno frente a otro, las manos en las espadas, se amenazan mutuamente queriendo infundirse temor al declararse la guerra. En el instante en que van a atacarse, entran en escena (por cualquiera de las dos cortinas o puertas de los laterales del vestuario (probablemente no por la parte central del mismo, ya que ese espacio parece representar el exterior del campamento) las Infantas Margarita y Matilde que se arrodillan ante sus respectivos padres, conminándolos a que sea el Papa el que dirima la elección.

Los dos grupos entran en razón, se calman y aceptan juramentarse –seguramente de rodillas– ante el cadáver, que yace en el suelo: en ese instante y por primera vez, a modo de procedimiento *deus ex machina*, el Emperador muerto levanta sus manos y coge las de los reyes, sirviendo de testigo del compromiso, lo cual provocaría un enorme impacto entre el público.

Mientras se admiran por lo sucedido, por el espacio central del vestuario, Balduino entra en escena con tres cabezas («Sale Balduino con tres cabezas», ac. post. v. 451) – con seguridad de cartón, recubiertas de cuero pintado al que se pegaba una cabellera [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 532]. El caballero, con vestimenta militar ya que porta una lanza («Ya que mi brazo y mi lanza», v. 497), se dirige hasta el cadáver del Emperador a quien declara vengado arrojando a sus pies las cabezas de los traidores («Triunfa ya de estos despojos / que a tus muertos pies están», vv. 493-494). En agradecimiento y como premio a su arrojo, el Rey Ludovico lo abraza («Mis brazos y mi amistad / te doy», vv. 507-508) y Carlos lo nombra Almirante de Francia, acciones acompañadas de sucesivas muestras cortesas («Tus pies beso», v. 512). Acto seguido, deciden enterrar al Emperador, por lo que vuelve a formarse nuevamente el cortejo fúnebre («En los hombres le llevemos», v. 516) que, al ritmo de «cajas destempladas y trompetas» (ac. post. v. 516), sale de escena por el espacio central.

Balduino ha quedado en el tablado de la representación junto a Margarita y Matilde; ellas deben de estar algo distantes entre sí –quizás se hallen, respectivamente, en cada uno de los extremos del tablado– («no tienen beldad tan grata / ni su perfección tan bella / como estas damas, y aquélla / el corazón me arrebató», vv. 533-536). Uno y otras dan muestras de súbito enamoramiento, lo cual debía de ir acompañado de algún gesto convencional que indicara que el personaje se acababa de enamorar [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 527]. Balduino se aleja en seguimiento del cortejo fúnebre, cerrando tras sí –sin duda– la cortina del espacio central del vestuario, mientras que las infantas

harían lo mismo pero saliendo por cada uno de los laterales (corriendo, asimismo, las cortinas en el caso de que no hubiese puertas de bastidor). El tablado, pues, queda vacío tras su salida, lo que señala el final del primer bloque de acción.

I.2. En el segundo bloque la acción se ha desplazado al palacio real de París. Todas las cortinas de la fachada del escenario están corridas, a excepción de la central del primer corredor —o la opuesta a la rampa—, que representa el balcón del aposento de Alfreda, del cual cuelga una escala hasta el tablado de la representación, la calle. También es factible que la cortina del espacio central del vestuario estuviera descorrida y dejase ver la puerta de bastidor, como si fuese la puerta principal del palacio, y, en caso de que las diversas alusiones a la salida del sol (vv. 548, 558, 567, 581 y 611) no se limitasen a ser mero decorado verbal, el amanecer podría mostrarse por medio de un lienzo pintado y que estaría tendido lo largo del segundo corredor. Estas cortinas se cerrarían al terminar este segundo bloque de acción.

La Infanta Alfreda y el Duque Lamberto están despidiéndose tras una noche de amor. A la altura del verso 582 el duque ya se encuentra en la escala intentando descender, aunque es retenido por sucesivas preguntas de Alfreda que intenta dilatar un poco más la entrevista y averiguar a qué es debida la hosca actitud del borgoñón, quien en sucesivos apartes muestra un inexplicable desdén hacia la dama.

En determinado momento de la conversación, la cortina que cubre uno de los laterales del vestuario —el opuesto a la rampa— sería agitada («¡Hombres vienen! Y no son / mis criados», vv. 664-665), significando que en palacio ya la gente se levanta («Considera que en palacio / ya la gente se levanta», v. 668-669), ocasión que aprovecha Lamberto para acabar de descender a la calle, mientras que Alfreda retira la escala del balcón y se marcha (ac. post. v. 671). El descenso de Lamberto al tablado no tiene sólo un valor referencial, sino también simbólico, ya que supone su caída moral, precipitándose en el deshonor y la locura, cayendo en la oscuridad y confusión que él mismo va a generar en el orden social («Bien sé que en dificultades / me despeño y precipito / y que voy contra mi honor / si me arrojé y determino», vv. 892-895).

Estando en la calle el duque, tras explicar al público el dilema amoroso en que se halla, salen a escena sus criados, Enrico y Ricardo, por la abertura de la cortina que fue movida. Mientras caminan lentamente hacia la parte delantera del tablado, Lamberto, que narra su llegada a la corte parisina y su éxito con las damas, en particular con Alfreda (cuyo balcón señalaría: «Muchas noches desde entonces / a su cámara he subido / y bajé templado el fuego / de este amor, que ya está frío», vv. 856-859, por lo que no creemos que esas cortinas se cerrasen hasta el final del bloque), les pide un consejo, que no acepta como bueno para enamorados. A continuación salen de escena por alguna de las cortinas de los laterales quedando de nuevo el tablado vacío; al mismo tiempo, en caso de que hubiera habido lienzo pintado, se correrían las cortinas del segundo corredor.

I.3. En el tercer bloque de acción podemos imaginar que la organización del escenario no difiere de la del bloque anterior: todas las cortinas están corridas a excepción de la central del vestuario, donde seguimos encontrando una puerta de bastidor cerrada e, incluso, es factible que continuase descorrida la cortina del primer corredor. A pesar de ello, el tablado representa ahora el interior del palacio («Aquí tus ilustrísimos mayores / dieron con majestad espanto al mundo: / Dagoberto, Pipino y Carlomagno / pisaron estas salas», vv. 915-918). Los Reyes Carlos y Ludovico, seguidos de todo su séquito, entran a palacio por el espacio central del vestuario; acto seguido y de forma sucesiva, envían a Roma a sus respectivos hijos, los Príncipes Ludovico y Rodolfo, con despachos para el Papa. Previamente Carlos hace que su hijo Ludovico se aproxime a una de las cortinas de los laterales, cuyo hueco funcionaría como sala de gobierno o similar, en donde le entregará la misiva («Entra y daréte / unos despachos», vv. 924-925, aunque no abandona el tablado).

También es posible que la puesta en escena fuese distinta: los reyes y su séquito habrían salido a través de una de las cortinas laterales, pero el tablado representaría la calle, justo delante de las puertas del palacio; así se entenderían como descriptivas las palabras iniciales del rey Ludovico («Todas las veces que a París allego / divisando las torres suntuosas / de estos palacios en que habitas», vv. 908-910) y como exhortativas las que Carlos dirige a su hijo («Entra y daréte / unos despacho»). Esta puesta en escena sería muestra de la despreocupación de los dramaturgos barrocos por un tratamiento realista del espacio escénico. Para el público tampoco sería en absoluto problemático que la puerta de palacio, aunque no cambie de aspecto, pueda significar tanto el lado exterior como el interior. De manera que, en un principio, los personajes pueden entrar a palacio (=salir por el vestuario) e inmediatamente salir (=entrar por el mismo sitio o por otro de las laterales) encontrándose dentro del mismo, como el diálogo pone de manifiesto («Si se han de quedar los dos / en la sala de palacio», vv. 993-994), aunque no haya decorado alguno que nos ayude a identificarlo. O lo que es lo mismo: casi sin que los actores se hayan movido del tablado, la escena se ha transformado así de calle en sala del palacio.

Ya en el interior del palacio, por una de las cortinas laterales sale Alfreda a dar la bienvenida a los recién llegados: se suceden las muestras de cariño filial («Vuestras Majestades den / las manos a Alfreda», vv. 947-948) y paternal («El alma / ha de llevar esa palma; el pecho y brazos, también», vv. 948-950). Inmediatamente, por el espacio central –por donde se supone que se sale a la calle– aparece Lamberto con idéntica finalidad e inicia un descarado galanteo con Matilde en presencia de Alfreda quien, disimuladamente, le reprende por su actitud, hasta que abandona el tablado por orden de su padre que quiere hablar despacio con ella.

Los personajes que permanecen en la sala se comportan como explicamos *supra*: (§ 3.2.1. I.3.12) Balduino requiebra a Margarita, que se muestra esquiva; Lamberto, a Matilde, que no aparta su mirada del flamenco («De allá los ojos no quita: / priva a lo menos lo más», vv. 1057-1058). En esta situación, de no estar descorrida la cortina del espacio central del primer corredor desde el bloque de acción anterior o desde el principio

de este, se recorrería en este momento, representando la balaustrada de una escalinata, corredor superior o segunda planta del palacio (el personaje también podría aparecer 'al paño'). Desde ese plano y oculta tras el poste para no ser vista por su hermana y prima, Alfreda observa los movimientos de Lamberto, a quien intenta llamar la atención tosiendo y chisteando, hasta que consigue que salga de escena, marchándose por el espacio central del vestuario (Alfreda también desaparece de la balaustrada). Después se marcha Margarita por una de las cortinas de los laterales.

Mientras Balduino y Matilde permanecen solos en la sala, en principio algo distantes entre sí (él lamentándose de la actitud de Margarita: «Él no está favorecido, / pues que le siento quejar», vv. 1111-1112; ella, a continuación, insinuándole su receptividad amorosa), Margarita ha tenido tiempo para subir por la escalera interior hasta la balaustrada desde donde Alfreda había observado la escena anterior. Desde allí contempla las insinuaciones de Matilde y, tras la salida de ésta, arroja una carta a los pies de Balduino, citándolo para esa noche.

El acto debía terminar con el cierre de todas las cortinas (los dos espacios centrales del vestuario y del primer corredor), para facilitar la representación del entremés que generalmente se hacía en el entreacto.

II. 4. La segunda jornada comienza de noche y se desarrolla en el jardín privado de palacio, a tenor de lo que indicaba la carta de Margarita («Una dama de palacio / hablarte quiere despacio / esta noche en el jardín», vv. 1148-1150) y la vestimenta de Balduino, o mejor, el hecho de ir embozado en su capa («Sale Balduino de noche», ac. post. v. 1178). En consecuencia, además de lo señalado, son varios los signos visuales que conformarían el decorado de este bloque de acción: en el segundo corredor podría estar tendido un lienzo en el que aparecería pintada la luna y las estrechas («¡Noche ciega [...] / pues nos descubres ahora / cuarenta imágenes bellas, / mil y veinte y dos estrellas / de que el cielo es adornado», vv. 1179-1186); en el primer corredor, aparecen descorridas las cortinas del espacio central, simulando un balcón o una ventana —no hay referencia precisa—, desde la que Margarita habla a Balduino (las dos primeras acotaciones indican solamente: «Sale MARGARITA al balcón», ac. post. v. 1158; «Vase MARGARITA del balcón», ac. post. v. 1354): de ser balcón toda la cortina aparecería descorrida; si fuese una ventana a la que se asoma la dama, podría ser simulada o con un bastidor de forma rectangular, o con la apariencia rectangular que ofrece el hueco formado por la viga en que se apoyaba el segundo corredor, las dos hojas de la cortina más o menos abiertas —en función de la supuesta amplitud de dicha ventana— y el cabecero de la barandilla del antepecho del corredor [SHOEMAKER, 1934: 303-318; RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 374-375]. Por último, en el nivel inferior de la fachada deberían de estar descorrida la cortina de la parte central y el espacio de las apariencias adornado como jardín (unas ramas en torno a los postes que delimitan el hueco a modo de árboles, unas macetas, incluso un lienzo en el que se habría dibujado lo que describe más adelante Alfreda: vv. 1682-1719).

Por lo que respecta a la puesta en escena, los datos que aporta la conversación entre Balduino y Margarita insisten en la oscuridad: Balduino intenta conocer la identidad de su interlocutora a la que no ve («Antes soy ciego, / que por la voz saco luego / si la mujer es hermosa», vv. 1201-1203); y en la posición elevada en que se encuentra la dama con respecto al galán («amo un monte inaccesible», v. 1221; «Soy / rayo de amor engendrado, / que de su esfera arrojado / en altas fábricas doy», vv. 1240-1243; «El ser vos rayo confiesa / que pretendéis alta dama», vv. 1249-1250; «BALDUINO.- decidme quién sois de veras. MARGARITA.- Todo un mundo, aunque pequeño. BALDUINO.- Decid un cielo», vv. 1287-1289), posición que indica su nivel social superior con respecto al tablado [VAREY, 1986a: 276-277]. De ahí el significado simbólico de la metáfora 'rayo de amor engendrado' que intenta alcanzar 'altas fábricas'. Para reconocerla al día siguiente, Balduino le entrega una cinta roja que la dama ha de prenderse al tocado.

La escena finaliza al amanecer (se menciona que el sol está saliendo: «que Apolo, cual yo, merece / tener Clicie que le adora / y Dafne que le aborrece», vv. 1356-1358), con el abandono del balcón / ventana por parte de Margarita y el de Balduino por alguno de los laterales, aunque parece que se detiene previamente y señala al espacio central del vestuario, que, al no estar iluminado, parece aún noche cerrada («Fantasma, duende, figura, / ilusión y sombra oscura, / que en la negra noche nacen», vv. 1359-1361), lo cual impide ver con nitidez la pintura del lienzo («miran los lejos que hacen / oscurecer la pintura», vv. 1362-1363).

II. 5. El quinto bloque de acción transcurre en el mismo lugar y con un brevísimo intervalo temporal con respecto al anterior: a través de cada uno de los espacios laterales del vestuario salen al jardín el Rey Carlos y el Duque Lamberto. En la conversación, el rey alude a algunos elementos de la decoración del espacio de las apariencias: «Las damas / bajan con ella a la fuente / de esa huerta, por si siente / gusto en su ameno», vv. 1381-1384, aunque más que tratarse de una 'fuente' real, en todo caso debería de tratarse de uno de los elementos pintados en el lienzo [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 445-446]); en parlamentos posteriores, otros personajes (Lamberto, vv. 1445-1468; Ricardo, vv. 1628-1635, y Alfreda, vv. 1670-1771) completarán el cuadro, en el que se mencionan los siguientes elementos: zona de huerta, fuentes, estanque, flores, ramos, murtas, hierbas, olmos, álamos formando calles, hiedra, parras, claveles, ajenjos, tomillos, mirtos, laureles, mirabeles, algunos ruiseñores y otras aves ¹³.

Aprovechando que el Rey Carlos y Lamberto se marchan por el espacio de las apariencias adentrándose en el jardín a fin de esperar a que bajen las damas, Balduino se asoma (probablemente 'al paño') por uno de los laterales y se dispone a vigilar el otro lateral, supuesta puerta a través de la cual bajarán las damas al jardín («Por aquesta puerta / salen, sin duda a la huerta, / todas las damas», vv. 1406-1408).

Conforme van saliendo, Balduino comprueba que todas, incluida la dueña Verecinta, llevan una cinta roja en el tocado, similar a la que él había entregado a 'su dama' la noche

anterior. Las infantas pasearían por el tablado de la representación, seguidas por la vieja (quien en un gesto cómplice al público muestra su extrañeza por el adorno: «¿No es extraña / esta gala de la oreja?», vv. 1429-1430), y se encaminan después hacia la huerta (saliendo por el espacio central). Balduino, confuso, se marcha; Alfreda se queda un poco rezagada de sus acompañantes, quienes deberían de cruzarse con Lamberto que aprovecha que Alfreda está sola para poner en práctica su plan: simular su asesinato ¹⁴.

Alfreda y el duque se encuentran «a la margen de [una] fuente» (v. 1446), o sea, en el tablado de la representación; del interior del tablado central salen dos enmascarados (Enrico y Ricardo) y se ocultan detrás de unos árboles —probablemente los postes que sostienen el primer corredor del edificio del vestuario, que incluso podrían estar adornados como tales, o, en su defecto, podrían haberse utilizado bastidores de tela pintada. En mitad de la escena galante atacan a Lamberto asestándole una estocada en el corazón, por lo que éste cae al suelo y agoniza en las faldas de Alfreda que se ha reclinado junto al cadáver: toca sus labios 'ya fríos' («los labios parecen hielos», v. 1519), le toma el pulso («ya está sin pulsos, ya es muerto», v. 1520), ve que sangra abundantemente («y tú, con sangre tiñiendo / la hierba, estás convirtiendo / en coral las esmeraldas», vv. 1530-1532: el efecto solía conseguirse con una vejiguilla llena de sangre de algún animal que el actor reventaría en el momento adecuado) y, creyéndolo muerto, lo abraza («¿Quién creyera / que en tres años malogrados / estos brazos desdichados / fueran tu cama postrera?», vv. 1521-1524) y después deja caer su cabeza sobre las faldas («De tumba sirven mis faldas», v. 1529). El dramatismo de la escena tendría que ir acompañado de una vibrante gesticulación de la actriz («como la osa lamiendo», v. 1540, quien, además, se desharía el tocado mostrando los cabellos sueltos) y una subida notable del tono de la voz («bramando como leona», v. 1539). Probablemente ya de pie, arrebatada la espada al cadáver y está a punto de darse muerte (él, Píramo; ella, Tisbe), pero reflexiona y marcha, a través del hueco de las apariencias, en busca del rey.

Las escenas siguientes se desarrollan en el mismo jardín, con entradas y salidas constantes de los diferentes personajes, de manera que el movimiento escénico se subordina a una estrategia que pretende conferir a una acción no excesivamente espectacular una agilidad y un ritmo basados en la palabra que dota al momento escénico de una plasticidad incomparable. Insistimos, además, en la presencia del breve fragmento lírico en el que Margarita glosa la locura de Alfreda, canción que probablemente fuese acompañada con una danza entre ella y Matilde o entre ésta y Verecinta.

La jornada termina de forma similar a como lo había hecho la primera: Balduino ha quedado sólo en el jardín, lamentándose de los desdenes de Margarita, mientras que ésta, de nuevo en su balcón / ventana le arroja una segunda carta citándolo de nuevo para la noche. Ambos se retirarían cerrando las cortinas, ella las del primer corredor, él las del espacio de las apariencias. Así quedaba preparado el tablado para la representación del entremés o la realización del baile durante el entreacto.

III. 6. La jornada tercera presenta la fachada del escenario con todas las cortinas corridas: estamos, pues, dentro de palacio, en una de sus salas; en cuanto a referencias temporales, la única existente nos permite pensar que la acción se desarrolla durante la tarde, ya que Carlos advierte a Margarita que se prepare para casarse a la mañana siguiente («Prevente para mañana», v. 2201). Al tiempo que ésta se aparta un poco del centro del tablado, a través de la cortina central (que en otros bloques había representado la salida a la calle) entra en escena el Príncipe Ludovico, recién regresado de Roma, quien en una larga relación refiere a su padre el éxito de sus gestiones ante el Papa. Cuando padre e hijo están abrazándose para celebrar la elección imperial, el Rey Ludovico se asoma 'al paño' por una de las cortinas laterales (la acotación del impreso dice: «Sale LUDOVICO Rey y quédase en la puerta escuchando»). De esta forma, comprobamos nuevamente la segunda función convencional de las cortinas: el personaje que quería ocultarse de los personajes que se encontraban en el tablado y ser visto, en cambio, por el público, salía 'al paño', asomando la cabeza por la cortina (o las puertas, en los corrales que las tuvieran) [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 364]. El uso de las cortinas o del primer corredor facilita, pues, que algunos personajes, ocultos, puedan conocer lo que sucede, espiar convenientemente el desarrollo de la acción, irrumpir en escena en el momento más oportuno teatralmente hablando o propiciar escenas de mayor interés, con lo que la tensión dramática queda profundamente reforzada.

Idos los franceses por el lateral opuesto al que se encontraba Ludovico, éste sale al tablado de la representación y, aunque no ha logrado escuchar lo que decían, ha comprendido el significado de los abrazos; además, para confirmarlo, se oye 'dentro' «música y regocijo»: es el pueblo francés que ya celebra la elección. Ahora entra en escena el Príncipe Rodolfo –por el espacio central–, quien refiere lo poco fructífero de sus diligencias: su relación se ve interrumpida varias veces por música de «chirimías y cajas» y vítores a Carlos, que predisponen al alemán a aceptar los diabólicos consejos de su bastardo, quien de esta forma pretende vengarse del papa, de su propio padre, que lo acusa de ser el culpable de la situación, y de su hermano Lotario, el sucesor legítimo del trono alemán. En medio del alborozo francés, entra en escena Matilde a tiempo de escuchar los planes que contra los franceses urden su padre y hermano. Conforme salen del tablado, las manifestaciones de alegría se suceden dentro.

III. 7. El séptimo bloque de acción vuelve a situarse de nuevo en el jardín privado de palacio (la segunda carta de Margarita lo citaba allí: «Al fin deseo, señor, / que anochezca por que tornes / y el verde jardín adornes / de esperanzas y de amor», vv. 2150-2153), por lo que la decoración es similar a la que describimos *supra*: en el segundo corredor podría aparecer un lienzo en el que habrían dibujado un cielo estrellado y una luna («Noche ciega que conoces / esta sirena y la ves / cuando me traes a sus voces, / descúbreme ya quién es. / Así tus tinieblas goces, / Luna, así tu reflexión / no padezca alteración», vv. 2562-2567); en el primer corredor, las cortinas del espacio central formarían un balcón o una ventana; en cambio, creemos que el espacio central del vestuario tendría las cortinas cerradas (circunstancia que, por otro lado, nos parece la más lógica, ya que el bloque de acción siguiente se desarrollará en el monte -con el espacio central del vestuario adornado al efecto- y creemos que resultaría extraño que un mismo o similar decorado representase

sucesivamente dos espacios tan distintos, al margen de los problemas que ocasionaría introducir nuevos elementos en el decorado a la vista del público).

Balduino, de nuevo «de noche», golpea con su espada en el balcón / ventana para avisar a la dama que ha llegado. Tras una breve conversación en la que ella le pide que secuestre a Margarita para evitar que sea casada a la mañana siguiente, viendo que el galán se niega, urde un nuevo plan: marchará con el flamenco sin que él lo sepa. Por ello, le pide que saque de palacio a un paje que ha matado a otro en una riña y que «*baja al momento*» (v. 2636). Margarita, al retirarse, cierra las cortinas y, en el segundo corredor, de haber lienzo, sería retirado.

El flamenco, que ha aceptado la petición de su dama, espera confuso al paje. Sin embargo, el tablado ha pasado a representar ahora el interior de palacio ¹⁵.

A continuación entran en escena Carlos, Lamberto y un paje que porta una luz artificial encendida, referencia metonímica de que es de noche («una hacha encendida», ac. post. v. 2641; en el impreso, la entrada del rey iba acompañada de música: «suena dentro ruido de atabales y cascabeles»). Aunque no hay indicaciones claras al respecto en el texto, es posible que se corriera la cortina de uno de los laterales del vestuario, quizás el opuesto a la rampa, para dejar ver una escena interior —una sala de palacio— que justificara la presencia de la luz artificial ¹⁶. No encontramos demasiados inconvenientes a que la puesta en escena fuese así; no obstante, parece que en esta comedia se usaron luces artificiales al margen de los usos convencionales: en el siguiente bloque de acción un clérigo desciende por el monte con «una hacha encendida». De ser así, en lugar de estar en la escena interior, los personajes se encontrarían en el tablado, si bien el criado se ubicaría en la zona más sombría del mismo.

El hecho es que Carlos y Lamberto —desde su escena interior o desde el fondo del tablado— descubren a Balduino: el rey le ordena que marche a Flandes a comunicar la buena nueva. En ese momento, de nuevo 'al paño' —esta vez por el hueco junto al que desciende la rampa, o por el central—, Margarita, disfrazada de paje («vestida de hombre, con máscara», ac. post. v. 2662), ya ha bajado de su aposento y pide a Balduino que la saque de palacio. De esta forma, la función del disfraz y de la máscara no sólo cambia la personalidad de Margarita al alterar los signos externos que la definen, sino que también sirve para ocultarla al tiempo que se halla presente en escena, o sea, cambia su función en la realidad representada en escena al cambiar los signos de vestuario que la hacen reconocible [DÍEZ BORQUE, 1975: 71].

Tras marcharse Balduino y Margarita, Carlos y Lamberto saldrían de la escena interior y se aproximarían al borde del tablado central —o desde el fondo del tablado avanzarían hasta la parte delantera— («Lamberto, pues que ya solos quedamos, / retírate allá fuera, escucha aparte», vv. 2673-2674): la confidencialidad de la petición exige ese sigilo. Ahora Lamberto urde una segunda patraña con la que conseguir casarse con Matilde y, mientras

Carlos busca a Alfreda en sus aposentos, ésta aparece por una de las cortinas laterales y discute con Lamberto. Se suceden las entradas y salidas de personajes. Nuevamente la acción confiere a la puesta en escena una agilidad y un ritmo incomparables: tras reconocer Alfreda que ha recuperado la cordura, que todo era consecuencia del frenesí, Carlos rodará a los más bajos peldaños de la fortuna: su hija Margarita ha huido con Balduino y los alemanes se preparan para arrebatárle el imperio. Junto a ello, se suceden las carreras de Alfreda, que porta una espada, tras su ofensor al saber que aún no está casado. La acción del séptimo bloque se interrumpe en este momento: habrá que esperar al noveno y último que continúa en este punto.

III. 8. El octavo bloque de acción transcurre —en cierto modo— en simultaneidad temporal con las últimas escenas del anterior: la única referencia temporal que encontramos es que sigue siendo de noche («Imagino / que con la noche tenemos / perdido nuestro camino», vv. 2939-2941). Después de salir de palacio en dirección a Flandes, Balduino y Margarita se han perdido en un bosque. Por ello, el escenario muestra el espacio de las apariencias con la cortina descorrida y adornado como espacio rústico —ramas, peñas, árboles—; el hueco del primer corredor desde el que desciende diagonalmente la rampa tiene la cortina descorrida y el antepecho quitado, ya que representa «lo alto», o parte superior del monte; la rampa cobra ahora toda su función ¹⁷.

Lo primero que debemos comentar es la acotación que introduce el cuadro: «Suenan una trompeta y sale BALDUINO a caballo con MARGARITA a las ancas, con velo en el rostro» (ac. post. v. 2928). La música de trompeta anuncia a los personajes que son perseguidos por alguien («este rumor / de guerra me da cuidado», vv. 2929-2930), pero fundamentalmente anunciaría al público la entrada por el patio de los personajes descritos en la acotación montados a caballo. Es sabido que, frente a las representaciones que tenían lugar en las plazas de las ciudades o en los teatros palaciegos, en los corrales permanentes no era normal que aparecieran caballos sobre el tablado por lo complicado de la operación de subirlos hasta allí. Lo habitual es que caballo y jinete entrasen desde la calle a las proximidades del tablado por la entrada del público; una vez en el patio, los asistentes a la representación les abrirían paso, permitiendo que los actores y el caballo, magníficamente enjaezado, se acercaran al borde del tablado al que subirían los actores por una escalera o saltando desde el animal [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 493; GRANJA, 1989b: 106-107].

Para poder averiguar el origen de las voces que se oyen 'dentro' (acs. post. vv. 2941 y 2942) producidas por unos supuestos enemigos de Balduino («Siguiéndonos viene gente / [...] / Algún contrario / de los tuyos», vv. 2944-2947), Margarita se apea del caballo («Desciende, que este rumor / de guerra me da cuidado», vv. 2929) y se oculta en el espacio de las apariencias entre unas ramas (ac. post. v. 2951).

Mientras tanto, Balduino, que aún sigue montado en su caballo, ve descender por el monte a un clérigo que porta una luz artificial encendida («Va descendiendo un clérigo con

una hacha en las manos»), al que tiene que llamar la atención. En función de lo cual, es probable que Balduino se hubiera aproximado con el caballo a uno de los extremos del tablado, el opuesto a la dirección en que desciende la rampa. Una vez que el clérigo ha bajado, el flamenco le pregunta dónde se encuentran y adónde se encamina. No le responde a la primera pregunta (sí le advierte que se cuide de sus perseguidores), aunque a la segunda le dice que marcha a llevar el Santísimo Sacramento a un enfermo (en el impreso se indica que el clérigo porta un «cuadro» que lo representa). Como muestra de su religiosidad, Balduino se apea del caballo (ac. post. v. 2964) y se ofrece a llevar al sacerdote en él. El flamenco, probablemente desde el patio, lo invita a montar en el caballo («Suba Cristo y subid vos», v. 2989), le sujeta la antorcha y coge las riendas («Será mi caballo Atlante / pues que cielo sois los dos, / y yo, pasando adelante, / seré lacayo de Dios», vv. 2990-2993; «Llevaré la rienda asida / y esta hacha llevaré», vv. 3005-3006). Estando así, en lo alto del monte aparecen el Príncipe Ludovico y tres soldados, quienes afirman haber visto a Balduino desde «la cumbre de este monte», pero ahora es como si se lo hubiese tragado la tierra. Encontramos aquí, pues, un ejemplo más de invisibilidad de uno o varios personajes no acompañada de disfraz alguno, recurso bastante convencional en el teatro áureo [DÍEZ BORQUE, 1975: 72; ARELLANO, 1995b: 167]: se basa fundamentalmente en el discurso verbal y en el gesto de los actores; ambos procedimientos anulan los signos naturales (la presencia de las personas) en favor de las necesidades teatrales.

Admirados por el milagro, Balduino, andando y a modo de paje, y el clérigo, montado, recorrerían de nuevo el patio, desandando el camino que inicialmente atravesó el caballo en su entrada, de forma que la luz artificial es empleada para focalizar la zona de desplazamiento de los personajes conforme se van internando en el patio. A su vez, ya en el tablado, el príncipe ordena a los soldados que busquen entre los árboles (los postes que sostienen el primer corredor del edificio del vestuario: «Mirad entre esos árboles sombríos / que quizás se escondieron», vv. 3027-3028), donde encuentran a Margarita. Después continúan la búsqueda marchándose por el espacio de las apariencias («Buscad por todo el monte aquel Teseo / que se dejó dormida esta Ariadna», vv. 3070-3071).

Por lo alto del monte regresa Balduino (ac. post. v. 3071) —que ya ha tenido tiempo de volver a entrar al corral por alguna puerta trasera—; desciende al tablado y, desde este nivel inferior, escucha una voz 'dentro' que lo llama («Aquí mi nombre escucho y a nadie veo», v. 3085). Ante su sorpresa, en el primer corredor se descorrían las cortinas de ambos lados del espacio central ¹⁸ y aparecería, en uno de los postes que soportan el balcón, la imagen pintada de un Cristo crucificado («Sale Cristo crucificado en un árbol») [DÍEZ BORQUE, 1975: 81-82; GRANJA, 1982: 34], apariencia estática que quizás fuese acompañada de música, efectos paralingüísticos de entonación, timbre y velocidad de recitado [ANIBAL, 1925: 57-70; y 1927: 246-252; ARELLANO, 1995b: 174] ¹⁹. La misión de esta 'voz del cielo' es profetizarle un destino extraordinario: por su devoción eucarística se le dará el condado de Flandes y su descendencia emparentará con las casas reales de Austria y Borgoña.

Dado el sobrecogimiento que proporciona la visión de la pintura, esta escena tendría que ir acompañada de un gesto esencial cuando Balduino se declara 'siervo' de Cristo (v. 3089): el de arrodillarse, acompañado incluso con la postura oracional de las manos. Es fácil deducir la función de este gesto ritual de humildad y adoración en el ámbito sacro de la escena.

Tras esto, al oír los tambores de un ejército en marcha que sale al tablado probablemente por el espacio de las apariencias, se oculta tras la rampa y, después de oír los planes de los alemanes, decide regresar a París –quizás subiendo el monte- para avisar al rey Carlos.

La siguiente escena, de notable impacto emocional en el público, tiene lugar estando el Rey Ludovico, en compañía de Matilde, dispuesto a no cumplir el juramento realizado ante el cadáver del Emperador: su fantasma, en una tramoya probablemente iluminada [RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1989: 33-60], se le aparece saliendo del espacio lateral opuesto a la rampa («Aparécese en una tramoya el Emperador armado con una espada y una cruz, y pónole la espada al rey a los pechos») ²⁰. Aunque por lo que se indica más bien parece tratarse de una especie de apariencia que surge por donde hemos indicado - pues después se señala en una acotación que se «cubre»-, hubiera sido más efectiva dramáticamente hablando la utilización de un pescante con el cual el personaje descendería desde el corredor alto al tablado (como si bajase del cielo); también hubiera producido parecido efecto la utilización del escotillón para la aparición vertical del actor, si bien este recurso se empleaba más bien para hacer surgir elementos demoníacos, lo cual desaconseja esta posibilidad.

Desaparecido el fantasma del Emperador y regresado el Príncipe Rodolfo, vamos a asistir a una nueva intromisión del mundo celestial en el mundo de los hombres. A causa del temor que le ha provocado la aparición, Ludovico se niega a seguir sus planes ofensivos, por lo que su hijo le conmina insistentemente a atacar a Carlos y al Papa. Cansado de su terquedad, Ludovico lo maldice, momento en el que en el tablado central se abre un escotillón del que emanan humos infernales y Rodolfo desaparece prodigiosamente por él, cayendo en el infierno («Métese por un escotillón, echando fuego»). Es evidente que la desaparición maravillosa de Rodolfo constituye uno de los recursos más efectistas de la tramoya de los corrales por su espectacularidad, ofreciendo a los espectadores un fascinante espectáculo acompañado de música o ruidos estridentes [DÍEZ BORQUE, 1975: 85].

Asustados por lo contemplado, Ludovico y Matilde se marchan por el espacio central, al tiempo que son cerradas las cortina que habían permanecido descorridas, avisando al público de que un nuevo cambio espacio-temporal va a producirse.

III. 9. El último bloque de acción enlaza temática, temporal y espacialmente con el

séptimo. La acción vuelve a desarrollarse en una sala del palacio real de París o, más exactamente, en una antesala de los aposentos privados de la casa, por lo que todas las cortinas de la fachada del escenario estarían corridas. Alfreda sigue obsesionada por matar a Lamberto, razón por la que su padre ordena que la encierren en un aposento («Entradla en ese aposento», v. 3304) ²¹. El espacio central del vestuario podría haber estado adornado con una cama o un estrado, objetos apropiados para representar un aposento. Tras introducirla allí, los actores que la vigilan cerrarían las cortinas de manera que el tablado vacío dejaría de ser esa habitación para convertirse en la antesala de las habitaciones de la infanta o, más bien, un salón del palacio. Sería algo inadmisibile que los personajes presentes entrasen en el aposento privado de la infanta, pero perfectamente aceptable que llegaran a una sala contigua a ellos.

A partir de ese momento vuelven a sucederse las entradas y salidas de personajes: el Príncipe Ludovico regresa con Margarita y Carlos la sentencia a muerte («Dadle un garrote furioso, / córtela el cuello un cordel», vv. 3324-3325); asustado por su severidad, Ricardo confiesa que el estado de Alfreda ha sido provocado por las invenciones de Lamberto; éste entra en escena y es acusado por Carlos de ser el causante de su deshonor (probablemente, el duque es derribado por el rey o se arrodilla ante su ímpetu, ya que en su siguiente intervención, viendo que Alfreda se dirige hacia él, dice: «No levanto / que es loca», vv. 3400-3401); Alfreda, que ha logrado burlar a sus guardianes, vigila 'al paño' los movimientos de Carlos y Lamberto, entra al tablado y, muy calmada, pide permiso a su padre para hablar con el borgoñón; aparece Balduino avisando del ataque alemán y es prendido; el Príncipe Ludovico saca a Margarita y se preparan para ajusticiarlos («Pónenle una liga al cuello a Balduino y Ricardo le venda los ojos a Margarita»), quizás amarrados a los postes centrales que sostienen el primer corredor.

La llegada del Rey Ludovico suspende las ejecuciones: entra al tablado y, de rodillas («Humilde vuelvo a París», v. 3484), tras aceptar la elección papal, implora el perdón de los condenados: Carlos, magnánimo, abraza a su hermano («Abrázanse los Reyes»), indulta a Balduino y Margarita, y establece los conciertos matrimoniales (los actores irían emparejándose conforme se indican los enlaces) entre muestras de cortesía y agradecimiento general.

NOTAS AL CAPÍTULO 3

¹ Explica José María Ruano de la Haza [CALDERÓN DE LA BARCA: 1988: 17] que los dramaturgos del Siglo de Oro dividían sus obras en *jornadas* y *cuadros*. La división en escenas impuesta sobre estas obras es una invención decimonónica que sólo tiene utilidad para el actor. De hecho, la división en cuadros nunca fue incorporada a las primeras ediciones impresas de comedias del XVII y, por ello, cayó en desuso, pero su importancia para los dramaturgos barrocos queda de manifiesto en los manuscritos conservados. En nuestra copia manuscrita se produce este hecho de forma asistemática: sólo la primera alternancia entre el copista A y B tiene lugar en el cambio del primer al segundo bloque de acción; a partir de ahí, se realiza en el paso de una escena a otra, incluso a mitad de escena, pero coincidiendo normalmente con el principio de página.

² Arellano los define como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados, de cierta unidad y delimitada generalmente por cambios métricos.

³ Un *cuadro* es una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final del cuadro se indica generalmente con la acotación *Vanse* o *Vanse todos*, que anuncia que el escenario debe quedar vacío durante unos segundos y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial de la acción. El comienzo de un cuadro se señala, por lo general, con la entrada de unos personajes, un cambio estrófico y, a menudo, en la práctica escénica, por el descorrimiento de una de las cortinas del foro para revelar cambios en el decorado escénico, aunque esto no es fundamental ya que el decorado, cuando se utiliza, no se descubre necesariamente al principio del cuadro [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 291-292].

Por su parte, Oleza [1995: 101 n. 23] lo define como «aquella agrupación cerrada (frecuentemente por *vacíos* escénicos) de escenas, dotadas de *coherencia* temática, así como de unidad de espacio y tiempo. En ocasiones, estos *cuadros* poseen exigencias escenográficas propias, que no se extienden a otros momentos de la obra: son los *cuadros fuertes* tan característicos del teatro cortesano; en otras, están dotados de un juego escénico muy bien delimitado (un desfile, un baile, una corrida de toros, unas bodas, un juego de salón); en otros, finalmente, la cohesión interna viene dada únicamente por la situación (tema, espacio y tiempo), y pueden ser entendidos como *cuadros débiles*».

⁴ Una *escena* es una secuencia dramática completa, terminada con el mutis de todos los personajes (marcado por la acotación de *Vanse*) y con posible cambio de lugar y tiempo.

⁵ La *secuencia* es el grupo de escenas dotadas de sentido dramático completo, terminadas con el mutis de los personajes quedando el tablado sólo por unos instantes, y con posibles cambios de lugar y tiempo.

⁶ Las subescenas son parte integrante de esas secuencias y van marcadas por la salida y entrada de uno o más personajes, sin cambio de lugar ni discontinuidad en la acción.

⁷ La *escena* es parte integrante de la secuencia y va marcada por la entrada y salida de uno o más personajes, sin cambio de lugar ni discontinuidad en la acción.

⁸ Aunque tradicionalmente se ha denominado *escena doble* o *escena múltiple* al hecho de que unos cuantos actores divididos en dos o más grupos visiblemente distanciados y con una relativa independencia o autonomía de interpretación desarrollan su diálogo, al mismo tiempo, ante los ojos del espectador, Agustín de la Granja propone el de semiescena o *escena compleja* (p. 25).

⁹ Lo que también parece claro es que la música desempeña algunas funciones muy precisas, enraizadas en teorías filosóficas que resaltan su valor como expresión de la armonía del universo, o su ruptura, o son conscientes de su capacidad emotiva. San Agustín había hecho una distinción, que tiene plena vigencia en los dramaturgos barrocos, entre música sacra y profana. La música «verdadera» es eco de la celestial armonía y manifestación de la razón divina, mientras que la puramente sensorial se asocia con el pecado. La combinación de sonidos acordes implica media, proporción, orden frente al caos: es la voz divina, en suma [ARELLANO, 1995b: 174].

¹⁰ La importancia que la música y el canto tenían en la puesta en escena de los espectáculos cortesanos no siempre queda reflejado en los textos conservados. En ocasiones, la música, el canto y el baile formaban parte de la propia representación de la comedia, como introducción a algún cuadro o escena, o con la funcionalidad de subrayar algún momento de relevancia escenográfica [FERRER, 1995: 218-219].

¹¹ Vid. también la reconstrucción de la escenificación de *La vida es sueño*, [RUANO DE LA HAZA, 1994: 28-42].

¹² Aunque Varey [1986b: 58] opina que los teatros del XVII carecían de puertas permanentes en los espacios laterales del nivel inferior de la fachada del teatro, Ruano de la Haza [1989: 81] considera que lo más probable es que los teatros madrileños, entre otros, tuviesen cortinas y puertas en el nivel inferior.

¹³ Junto a ese decorado verbal, lo que en realidad mostraría el espacio de las apariencias sería una serie de ramas, plantas y matas [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 405; LARA GARRIDO, 1997b: 515-590]. El decorado del jardín estaba bastante generalizado, por lo que, aunque no se menciona en las acotaciones explícitas, Mira de Amescua tenía perfectamente claros los elementos que lo integraban [RUANO DE LA

HAZA-ALLEN, 1994: 408].

¹⁴ Así, junto a la idea del jardín como espacio paradisíaco y armónico, propicio para el cortejo amoroso, la música y el halago de los sentidos, síntesis de la naturaleza dominada por el arte dentro de la más estricta lógica neoplatónica, atributo femenino por tratarse de un espacio cerrado, en *El primer Conde de Flandes* el jardín pasa a convertirse en el espacio del caos, provocador de la locura de Alfreda.

¹⁵ De esta manera se cumpliría lo que Ruano de la Haza [1988: 14] denomina 'subversión de las relaciones espaciales por motivos dramáticos': sin pausa en el transcurso de la acción el tablado pasa de representar el jardín privado del palacio a ser una sala interior; el cambio se produce mientras los personajes recitan sus parlamentos sin interrupciones temporales.

¹⁶ Como sabemos, a causa del horario de la representación, no era normal que se utilizase iluminación artificial fuera del espacio de las apariencias o de los huecos laterales, donde no solía haber demasiada iluminación natural [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 488; VAREY, 1986a: 290-295].

¹⁷ Como queda demostrado suficientemente [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 419-426], el 'monte' era un recurso escénico habitual que utilizaba una rampa escalonada. El monte permitía a los actores subir o descender del primer corredor al tablado, en un proceso de sustitución metonímica que utiliza un decorado cuyo parecido con el lugar al que sustituye es de contigüidad (uno puede ascender y descender un monte y la rampa escalonada en los teatros).

¹⁸ Las apariencias no tenían por qué aparecer en el espacio central del nivel inferior de la fachada. De hecho, podían ser reveladas al público en cualquiera de los nueve espacios en que estaba dividida esta fachada [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 455]. Los corredores se empleaban también para apariencias individuales, en la mayor parte de los casos porque, por una razón u otra, habían de mostrarse elevadas o porque los espacios del 'vestuario' estaban todos ya ocupados (aquí por el monte). Apariencias en lo alto incluyen figuras religiosas, pintadas o en forma de *tableau vivants* [*ib.*, 459].

¹⁹ Las apariencias que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas que cubrían los nueve espacios de la fachada del teatro, se diferenciaban de los decorados principalmente por el hecho de que, mientras éstos tenían como objetivo principal crear sinecdóticamente la ilusión de un determinado espacio —aposento, jardín, tienda de campaña, espacio rústico—, las apariencias desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público, y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción, aunque en otras ocasiones sirviera para determinarlo. Si el decorado teatral del Siglo de Oro conformaba más o menos con

un principio de verosimilitud realista, la apariencia rompe los límites de lo natural para existir en un plano diferente de la realidad escénica [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 449]. En nuestro caso concreto, la aparición del Cristo crucificado supone la irrupción del mundo celestial en la experiencia terrena, en una continuidad análoga a la implicada por otros recursos escénicos.

²⁰ Las tramoyas eran apariencias montadas sobre una máquina teatral —especie de catafalco en forma de pirámide invertida manejada en su vértice inferior con cuerdas que le daban una gran movilidad—. El propósito general de las tramoyas, como el de las apariencias, era despertar la admiración del público, presentándole invenciones que rompían los límites de la verosimilitud dramática, generalmente observada por los decorados sinecdóticos [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 468]. Las tramoyas solían ir acompañadas muchas veces de música, al tiempo que los mozos de escena corrían las cortinas o ponían en marcha el mecanismo [VAREY, 1986a: 283-284].

²¹ Aunque la inexistencia de referencias a elementos de decorado hace pensar que ninguno de los espacios del vestuario estarían adornados a modo de escena interior, era frecuente que en circunstancias similares el hueco central presentase una decoración apropiada. Estos decorados consisten normalmente en sencillos accesorios escénicos, tales como sillas, bufetes y luces, los cuales, sin embargo, no son transportados al tablado por los actores sino que son revelados al público como parte del decorado interior [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 383]. El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del foro bastaba para comunicar inmediatamente al público que el cuadro que iba a presenciar era una habitación interior. Estos objetos funcionaban, pues, como el telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un lugar específico (dormitorio, sala interior, salón de trono). La acción de un cuadro con escena interior podía iniciarse en el reducido espacio donde se mostraban estos objetos, pero pronto se movía, desbordándose, al tablado vacío, que de esta manera se transformaba para los espectadores en el lugar que indicaban los objetos al fondo [RUANO DE LA HAZA-ALLEN, 1994: 384].

CAPÍTULO 4

SUBGÉNERO DRAMÁTICO

Capítulo 4

SUBGÉNERO DRAMÁTICO

4.1. CARACTERIZACIÓN DEL SUBGÉNERO HISTÓRICO-POLÍTICO

4.1.1. Los géneros del teatro áureo y *El primer Conde de Flandes*

Como sabemos, la extraordinaria riqueza de la producción dramática del Siglo de Oro ha posibilitado que los estudiosos elaboren, para clasificar las comedias, una auténtica selva de géneros y subgéneros [VITSE, 1995: 278-280]. A ello ha contribuido, sin duda, la diversidad de temas, motivos y fuentes que, durante la representación, aseguraban la variedad y garantizaban la diversión del público pese a la utilización reiterada de las mismas técnicas dramáticas y el mismo sistema de valores condicionante de situaciones y desenlaces [DÍEZ BORQUE, 1988: 90].

Los intentos de clasificar esta abundante producción se remontan a la misma época áurea, desde Torres Naharro hasta Bances Candamo, pasando por Lope de Vega, Suárez de Figueroa, Pellicer de Tovar, Juan Caramuel o Juan de Zabaleta entre otros. Si bien desde el primer tercio del siglo XVI se aprecia una preocupación explícita por la realización de taxonomías que ordenen –aunque asistemáticamente– los diversos subgéneros dramáticos, dando lugar a una terminología que, con matices, ha llegado hasta nuestros días, será a partir del siglo XIX cuando se haga especial hincapié pedagógico en esta cuestión. No obstante, en palabras de Jauralde Pou [1986b: 116-117], este problema, íntimamente unido al de las polémicas sobre la licitud del teatro, no ha alcanzado excesiva unanimidad por parte de la crítica, que se ha limitado a aceptar la clasificación, fundamentalmente temática, de Menéndez Pelayo en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (1919-1927), quien distinguía entre piezas cortas (autos sacramentales, autos del nacimiento y coloquios, loas y entremeses) y comedias, subdividiendo éstas en religiosas (asuntos del Antiguo Testamento, del Nuevo Testamento, de vidas de santos y leyendas y tradiciones devotas), mitológicas, de la historia clásica, de historia extranjera, crónicas y

leyendas dramáticas de España, comedias pastoriles, caballerescas, de argumentos extraídos de novelas, de enredo y de costumbres (urbanas, picarescas, rurales y palatinas) ¹.

En los últimos años viene insistiéndose en la ineficacia de dichas clasificaciones a consecuencia de la mezcla de criterios en que se basan (temáticos, estructurales, motivos y fuentes), la interrelación existente entre las diferentes formas dramáticas y la *dificultad / imposibilidad* de establecer un criterio unívoco como referencia tipológica [VELLÓN LAHOZ, 1988: 511]. Por ello, para algunos críticos –Oleza, Vitse, Arellano, Parr, Toro, entre los más significados– resulta evidente que esas taxonomías no sólo no son definitivas, sino que necesitan una sistematización más adecuada, si bien admiten que la diversidad de su objeto de estudio hace difícil encontrar un único criterio clasificador; ahora bien, éste, más que atender a la materia de las acciones representadas, debe tener en cuenta las diferentes convenciones a que obedece la pieza dramática, la naturaleza del efecto producido sobre el público así como la actitud y la valoración del receptor, esto es, el horizonte de las expectativas del auditorio [VITSE, 1988: 316; ARELLANO, 1995b: 129 y 133].

En este sentido, Oleza [1981: 154-157; 1994: 241-242] distingue dos macrogéneros básicos diferenciados no sólo por el tipo de espectáculo que ponen en marcha, sino también por el nivel sociocultural del público al que convocan: de un lado, las *comedias* (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas); del otro, los *dramas* (de tema caballeresco o histórico-legendario) ². Éstos últimos se articulan «en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico», como espectáculos de gran aparato centrados en «conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes». En cambio, a la *comedia* se le confía una finalidad esencialmente lúdica, basada en el enredo. Mientras que el drama transmite el dogma oficial, la comedia se instala en la ambigüedad y en el amoralismo. Ambas formas dramáticas se manifiestan por medio de una gran variedad de géneros: comedias pastoriles, mitológicas, palatinas, urbanas de capa y espada, dramas de honra, dramas de hechos famosos, etc., perfectamente identificables por el espectador barroco. A su vez, dentro de cada género es posible distinguir subgéneros, constituidos por «aquel conjunto de obras que explora un mismo conflicto central, en un mismo nivel social de personajes, aunque sea desde los condicionamientos de distintos y aun contrapuestos géneros dramáticos» [1994: 242], como, por ejemplo, los dramas de la honra del villano digno o labrador honrado, las comedias de bandoleros, las comedias genealógicas, los dramas del tiranicidio, las comedias picarescas, etc.

No obstante, también advierte de que con el término *drama* pretende compendiar las diferencias existentes entre tragedia y tragicomedia, como el «gesto de modernización con que la *comedia nueva* quiso abrirse camino en la historia cultural de Occidente» [OLEZA, 1994: 239]. En el drama, pues, se integran «las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas, cosa que sucedería en el caso de extender el término tragicomedia sobre tragedias y tragicomedias» [*ib.* 240].

Por su parte, a partir de la combinación de elementos tonales, morfológicos y espacio-temporales, Vitse [1983: 520; 1988: 306-341] establece como primer criterio clasificador la oposición –que ya estableciera López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*– entre *tragedia* (caracterizada por su perspectiva onírica, la existencia de riesgo trágico y alejamiento de las coordenadas espacio-temporales) y *comedia*. Esta oposición se fundamenta en que en la tragedia se produce una transferencia patémica al receptor, de manera que éste comparte la angustia del personaje, mientras que la comedia se basa en una actitud de distanciamiento que el público adopta en virtud de su perspectiva lúdica frente a lo que ocurre en el escenario. A partir de este primer criterio clasificador, la comedia admite otros niveles diferenciadores que permiten distinguir entre comedia seria (palatina, heroica), cómica (palatina, de capa y espada, de figurón), burlesca y teatro menor. Lo que resulta evidente para Vitse es que la diferencia entre tragedia y comedia no es de naturaleza sino de grado: el paso de una obra cómica a otra trágica no supone un salto cualitativo al cambiar de perspectiva, sino un deslizamiento progresivo al cambiar la intensidad emocional.

Arellano [1995b: 138-139], en una línea muy similar a la anterior, distingue entre *obras dramáticas serias* (tragedias, comedias serias –heroicas, hagiográficas, tragicomedias–, autos y loas sacramentales) y *cómicas* (de capa y espada, de figurón, palatinas, burlescas, entremeses y piezas breves de carácter cómico).

De las tres clasificaciones expuestas se deduce el doble proceso que en esta cuestión se produjo a lo largo de los siglos XVI y XVII y que Álvarez Sellers [1996: 7-19] ha sintetizado de la siguiente forma:

- a) A pesar de que durante el siglo XVI los teóricos estuvieron obsesionados por establecer diferenciaciones entre los distintos géneros, se observa una remodelación paulatina del concepto español de tragedia, según la cual tanto entre los teóricos como entre los dramaturgos empieza a desarrollarse la necesidad de generar la idea de *mezcla de géneros*.
- b) La *convergencia hacia el concepto de tragicomedia*, procedente de la reflexión de que no se puede diferenciar tragedia de comedia como algo separado de una visión de la vida. Se empieza a hablar de tragedia y comedia como géneros integrantes de un todo global y común, la «Comedia española», al que pertenece también un modelo nuevo mencionado en los escritos teóricos para aceptarlo o para negarlo: la tragicomedia. Pero los tres géneros tienen una misma base: la mezcla (según lo establecido en el *Arte nuevo* en cuanto a la imitación de la naturaleza).

En el siglo XVII no existen, pues, géneros puros y sí, en cambio, una activa interacción que lleva a incluir elementos tradicionalmente considerados como propios de uno en los demás géneros. Y esta despreocupación por discernir entre tragedia y comedia, se

manifiesta también a nivel práctico, de ahí la abundancia de obras tituladas «comedias» independientemente de su contenido. De esta forma, aunque los términos que designan las formas dramáticas son diferentes, en esencia los conceptos básicos son los mismos.

Buena prueba de ello la encontramos en *El primer Conde de Flandes*.

Para intentar determinar a qué género (o macrogénero) concreto pertenece, debemos remitir a la breve síntesis de su articulación temática (§ 3.1), que confirma su carácter híbrido, serio / no serio. En este sentido, su hibridismo genérico entra de lleno en lo habitual en la producción dramática áurea, en la cual tragedia y comedia no suelen encontrarse en estado puro, sino que admiten una permeabilidad absoluta ³. Así, si interrelacionamos la caracterización que Parr [1989: 151-160] hace de tragedia y comedia con la doble acción de nuestra obra, entenderemos mejor lo que queremos afirmar:

- a) En la acción central de *El primer Conde de Flandes* se desarrollan algunas de las convenciones propias de la tragedia. Siguiendo a Óscar Mandel en su *A Definition of Tragedy*, Parr considera que lo más característico de la tragedia sería lo siguiente: «A protagonist who commands our earnest good will is impelled in a world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering» [citado en p. 152]. Lo fundamental de la definición es, pues, la necesidad de un sufrimiento inevitable que se ha de experimentar por parte de los protagonistas – en nuestro caso el Rey Carlos y Balduino – sin exigir su muerte, y cuyo medio natural suele ser el mundo heroico. La respuesta afectiva del público no radica, por tanto, en la catarsis, sino en la necesidad de aprobación del personaje, basada en su *virtus*, o sea, en su constancia, autodominio, fidelidad a sí mismo y nobleza innata. Tanto el Rey Carlos como el propio Balduino son un dechado de virtudes que sufren gravemente sólo por ser quienes son y por ser fieles a una identidad establecida por el modelo social al que pertenecen.

Junto a las características señaladas, no faltan otras que los preceptistas dramáticos españoles de los siglos XVI-XVII (Martí, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*; Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida de latín*; López Pinciano, *Filosofía antigua poética*) consideran como diferenciales de la tragedia: el decoro de los personajes (actúan en ella personajes graves y elevados), el desarrollo de la fábula (aparecen hechos de carácter luctuoso), la historicidad de la fábula (basada en hechos verídicos), el tipo de acción psicológica (presencia de afectos patéticos: temor y conmiseración), la actitud moral (muestra acciones de las que huir y a las que aborrecer), y el estilo (la elocución es predominantemente elevada) [BLECUA, 1981: 8-9].

- b) En cambio, la acción secundaria es más propia de comedia, en este caso palatina, ya que en ella el personaje central suele ser una mujer –la Infanta

Margarita—, siendo su medio ambiente el mundo de la corte o el hogar paterno. La comedia, pues, se centra en la mujer, en su mundo y en sus intentos de casarse honradamente, siendo el principio operante de la trama el de la exculpación de yerros por amor ⁴.

Así, pues, *El primer Conde de Flandes*, siguiendo las perspectivas de Vitse o Arellano, puede clasificarse como *comedia seria* (en concreto, comedia palatina) u *obra dramática seria*; no obstante, preferimos hacerlo como *drama* —término que utilizaremos habitualmente a partir de aquí para referirnos a nuestra obra—, en tanto que término que engloba lo que históricamente se denominó *tragicomedia* ⁵. Pues, mediante los amores de Balduino y Margarita, Lamberto y Alfreda, la presunta tragedia se amolda a las estructuras dominantes en la dramaturgia de su época: seguirá siendo trágica, pero ya es 'comedia'.

Oleza [1994: 239-240] sostiene que la tragicomedia «es un compuesto de comedia y de tragedia, potencialmente a partes iguales [...]». Torres Naharro elaboró una fórmula de comedia que [...] necesitaba del riesgo trágico para arrojar una sombra momentánea sobre un mundo esencialmente de comedia: en *Seraphina*, en *Ymeneo*, en *Calamita* o en *Aguilana*, la muerte llega a amenazar el destino de los protagonistas, pero en todas ellas el riesgo trágico se convoca para poder disolverlo y el gesto triunfante de la comedia se afirma precisamente en su neutralización de la tragedia. La comedia española fue esencialmente comedia con sombras de tragedia durante todo el Renacimiento, para recuperar con Tárrega y Lope el gesto de Rojas, la tragedia con alegrías de comedia. La tragicomedia de Lope no es un híbrido equipolente, no juega a la vez y por igual en el campo de la comedia y en el de la tragedia. La comedia renacentista tuvo por antagonista a la tragedia pura, sobre todo a finales de siglo. La tragicomedia barroca encuentra su antagonista, sin embargo, en la comedia pura. Es así como las expectativas del espectador se distribuyen desigualmente en uno y otro siglo: entre tragedia y comedia en el XVI, entre tragicomedia y comedia, en el XVII. Quiere ello decir que la tragicomedia ocupa buena parte del espacio y de las funciones que la preceptiva destinaba a la tragedia, pero una mínima parte de las reservadas para la comedia. La tragicomedia desplazó la necesidad de la tragedia gracias a asumir en buena medida su función respecto al público, gracias a su decidida asimilación de una morfología de aparato y de una estrategia ejemplarizadora, pero por ello mismo no desplazó la necesidad de la comedia. La tragicomedia pasó a ejercer, en definitiva, la modalidad moderna de la tragedia».

Este predominio de la tragicomedia en España durante el período áureo radica, según Toro [1985a: 4-8], en la historia y evolución del género dramático y en el particular concepto de la 'imitación de la naturaleza' de los dramaturgos españoles. Sabemos que Lope mezcló los personajes, los temas, los estilos, creó la polimetría, aceptó la unidad de acción, pero no discutió lo sustancial de la secuencia trágica y su finalidad ni de la risa y su intención, de forma que dejó sin explicar las características de 'lo mixto' («Lo trágico y lo cómico mezclado»). Para justificar su concepción dramática, hay que tener presente que en el centro de su pensamiento aparece el término 'historia'. Imitar la historia es para Lope

imitar la verdad y, con ella, la naturaleza, la *verosimilitud* (por oposición a la 'ficción'). Sobre esta base, la concepción de la tragicomedia española se fundamenta en la combinación de elementos incompatibles de la tragedia y comedia, tanto formales como sustanciales: la oposición, en la trama principal, de la destrucción / restauración de un sistema sociopolítico (tragedia), y, en la secundaria, la destrucción / restauración de la felicidad privada (comedia) ⁶.

Para reforzar los postulados anteriores, hay un elemento muy importante a tener en cuenta para confirmar el carácter tragicómico de nuestra obra y para determinar la posición de este primer Mira de Amescua con respecto al modelo de Lope: de la misma forma que sí se produce la alternancia de elementos trágicos con líricos y/o eróticos, no hay ninguna figura de donaire, ni siquiera ocasional. Coincide la fórmula de Mira con la de los preceptistas neoaristotélicos, quienes definían las tragicomedias como aquellas piezas «que no tienen lo ridículo que a una pura comedia conviene, y que faltan burlas muchas y palabras de donayre mucho en essas acciones por guardar el decoro a los dioses, reyes y personas principales, a los quales es desconveniente la plática que engendra risa» (López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, v. III, ep. IX, p. 22, citado por MONTANER FRUTOS, 1989: 74).

4.1.2. Caracterización genérica de los dramas histórico-políticos

Al margen de la clasificación tipológica enunciada (*drama* desde una perspectiva amplia; *tragicomedia* desde otra más estricta), resulta evidente que la propia materia que desarrolla esta obra nos permite una aproximación más precisa, incriminándola dentro del género de los dramas «histórico-legendarios» [CASTAÑEDA, 1977: 65-84] o, mejor, «histórico-políticos» o «heroicos». Aceptar esta denominación supone admitir que la obra se estructura de acuerdo con una serie de convenciones dramáticas, ideológicas y estéticas específicas ⁷, no sólo en el tratamiento político que se da a los hechos históricos y, por tanto, en el uso que se hace de la fuente de la que se parte, sino que también está directamente relacionada con los principios que al respecto desarrollan las preceptivas retóricas de la época.

Ya entre los dramaturgos y preceptistas del siglo XVII existía la conciencia de este tipo de 'comedia' particular, de tema rigurosamente verídico, ambientación precisa, con personajes regios y basada fundamentalmente en fuentes históricas auténticas, que lo definían como subgénero dramático. Quizá fuesen Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617), Pellicer de Tovar en *Idea de la comedia de Castilla* (1635) y Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1689-1694) quienes, en un importante esfuerzo tendente a establecer una clasificación coherente de las comedias –si bien recogen la primitiva y básica distinción, aunque revisada, de Torres Naharro entre comedias *a noticia* / *a fantasía*–, por vez primera hablen, respectivamente, de las *históricas*, *heroicas* e *historiales* como aquéllas basadas en materiales históricos, definiendo su argumento como «suceso verdadero de una batalla, vn sitio, vn casamiento,

vn torneo, vn vandido que muere ajusticiado, vna competencia, etcétera» [BANCES CANDAMO, 1970: 35-36].

Su existencia, pues, se ha admitido desde entonces y el marbete de 'comedia de historia nacional o extranjera' ha sido común en la mayoría de las clasificaciones de comedias auriseculares. Pero la bibliografía específica sobre el tema es escasa, y la mayor parte de la existente no pretende abordar el tema de la caracterización de sus convenciones dramáticas ⁸, sino que se mueve exclusivamente en torno a estudios parciales de Cervantes ⁹, Juan de la Cueva ¹⁰, Lope de Vega ¹¹, Tirso de Molina ¹², Calderón ¹³ y Bances Candamo ¹⁴, entre otros. Más recientemente, ha aparecido algún estudio sobre Mira de Amescua [PROFETI, 1996: 65-91].

Para abordar esta cuestión, intentaremos, primero, explicar el concepto y la función que la 'historia' tenía en el siglo XVII (y su relación con la comedia y la política) y, a partir de ahí, sistematizaremos los rasgos convencionales de los dramas histórico-políticos.

4.1.2.1. El concepto y la función de la 'historia'

En el siglo XVII el vocablo *historia* se emplea para oponerla a *ficción*. De ahí deriva que su alcance semántico sea más extenso que el actual: así, en la medida en que la voz 'historia', en su acepción griega, significaba 'conocimiento resultante de una investigación', se consideran históricos los sucesos de los dioses mitológicos y la seudohistoria de las tradiciones. Para algunos teóricos de la época, la verdad ('la historia') es, por ello, intrínsecamente superior a la ficción ('la poesía'), al igual que para otros ésta es más universal. Para la preceptiva neoaristotélica, de igual forma que el material que dramatiza la obra es 'historia', la forma adoptada para verterlo se considera 'poesía', siendo la diferencia entre ambas el carácter mimético de la segunda.

Desde esta perspectiva, y para justificar lo que explicaremos *infra*, conviene que nos detengamos un momento en las relaciones que mantiene la *historia* con la *comedia* y la *política*.

Por lo que respecta a la relación que existe entre *historia* y *comedia*, debemos tener en cuenta que si la comedia era definida desde Cicerón como «imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis», también él había definido la historia como «testis temporum, vitae memoria, magistra, nuntia veritatis». Esta proximidad de funciones permitió a la comedia apropiarse no sólo de los materiales susceptibles de narración (el *delectare*), sino también de los fines mismos de la historia (el *docere*), pues el empleo de sucesos históricos poseía una efectividad en la que insisten los neoaristotélicos y los partidarios de la 'comedia nueva' [MONTANER FRUTOS, 1989: 81-93].

Por otro lado, hay que tener presente la profunda relación que los tratadistas de la

época establecen entre *historia* y *política*, apoyada en, al menos, dos aspectos:

a) *Carácter ejemplarizante de la historia*

Es bien conocido que la mayor parte de los tratados históricos de este período, se escribe como respuesta a la posibilidad de que en la vida de los gobernantes se den situaciones cuya solución se alcance a partir de la aplicación de las virtudes del príncipe cristiano. Se fundamentan, por lo tanto, en un proceso gradual apoyado en tres etapas bien diferenciadas: primero, la imitación de la virtud por medio de la admiración de grandes héroes; segundo, la demostración de que es posible ser un príncipe virtuoso en la medida en que otros ya lo han sido con anterioridad; y tercero, el deseo de suscitar el afán de igualar la fama que esos personajes del pasado han conquistado en la historia por su recta actuación.

Por su parte, la mayoría de los tratadistas españoles admite que la política se fundamenta en una serie de reglas que rige los acontecimientos políticos y que son asimilables gracias a las lecciones que la historia enseña, esto es, que el conocimiento histórico es fuente de enseñanzas políticas y morales, maestro y complemento esencial para el gobernante. Estos postulados sobre la historia y su relación con la política siguen muy de cerca las ideas expuestas por los historiadores clásicos y por los humanistas italianos: de hecho, fue Polibio quien comprendió lo útil que era para los gobernantes el conocimiento de las soluciones que sus antecesores habían adoptado para resolver los mismos problemas que a ellos se les planteaban [MONTERO DÍAZ, 1941: 3-39; FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, 1986: 143-160].

Ya desde mediados del XVI, Furió Ceriol (*El concejo y consejeros del príncipe*, Amberes, viuda de Martín Nucio, 1599) había insistido en el carácter ejemplarizante de la historia, como instrumento para comprender con facilidad el sentido de los hechos, por encima incluso de la experiencia práctica, ya que capacita al gobernante para adquirir y conservar el poder político y método óptimo para juzgar la conducta humana.

El padre Rivadeneyra (*Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados. Contra lo que Nicolás de Maquiavelo y los políticos de estos tiempos enseñan*, Madrid, Pedro Madrigal, 1595) y Luis Cabrera de Córdoba (*De historia para entenderla y escribirla*, 1611) consideran que la historia es la mejor maestra de la prudencia política, tan necesaria en el arte de gobernar y, por tanto, esencial para la utilidad pública.

Por su parte, Mariana (*De rege et regis institutione*, Toledo, 1599) también insiste en que la historia es valiosísima no sólo como instrumento para inculcar enseñanzas morales en el gobernante y para aportar soluciones prácticas a los

problemas concretos, sino también como compendio de saberes que desarrollan la personalidad política del hombre de estado y lo preparan para enfrentarse a las responsabilidades de su cargo ¹⁵.

Idéntica intención es la que creemos que se desarrolla en *El primer Conde de Flandes*, como explicaremos más adelante (§ 6.2.1).

b) *Carácter providencialista y propagandístico de la historia*

No obstante lo anterior, otros historiadores barrocos oficialistas siguen interpretando la historia desde una perspectiva providencialista en tanto que realización y cumplimiento del plan divino de salvación, esto es, como proceso teleológico y cíclico ¹⁶, actitud que hunde sus raíces en la concepción organicista medieval de la historia según la cual existe una intervención directa de Dios en el destino no sólo del hombre como ser individual, sino también en el de la ciudad, el estado y el mundo, por lo que las obras históricas se vuelven a veces instrumentos para la exaltación del monarca o del príncipe en tanto que representante de la divinidad.

Este carácter providencialista y propagandístico se muestra en algunos tratadistas españoles y europeos de la época en quienes subyace la convicción profunda de la universalidad de la historia de la monarquía española, y similar planteamiento se aprecia en *El primer Conde de Flandes*, como también estudiaremos (§ 6.2.1).

4.1.2.2. Rasgos genéricos

Según lo dicho hasta aquí, la noción de 'drama histórico-político' como subgénero, al menos desde una perspectiva amplia, resulta indiscutible. Desde esa aceptación partimos para establecer, sin afán de agotarlas, sus convenciones genéricas distintivas, lo cual supondrá la elaboración de un modelo en el que concurren no sólo aspectos temáticos, sino también retóricos y formales. Entre los procedimientos dominantes destacamos los siguientes.

4.1.2.2.1. Marco espacio-temporal

Un drama histórico es una pieza que representa (llegando incluso a glorificar o desmitificar) un hecho no ficticio, preferentemente de un pasado remoto (incluso impreciso, aunque no falten ejemplos que dramatizan hechos más cercanos en el tiempo), que se desarrolla en un territorio concreto y real, normalmente alejado geográficamente (si bien no faltan obras que se desarrollan en lugares próximos, sobre todo si la pieza es de naturaleza

conmemorativa, ceremonial o propagandística). Como toda obra histórica, el drama no oculta su vinculación con los hechos reales (adaptados a la verosimilitud artística y al decoro poético), de forma que el esquema dramático queda relegado a veces al discurrir cronológico de los acontecimientos, de manera que a veces la acción de la comedia adquiere la apariencia de una crónica dramatizada.

El primer Conde de Flandes pone en escena el enfrentamiento surgido entre los nietos de Carlomagno, Ludovico el Germánico y Carlos el Calvo, por conseguir la dignidad imperial. La acción, que transcurre fundamentalmente en París y sus proximidades, reconstruye un estadio político pasado (segunda mitad del siglo IX) proyectando como prolongación su imagen en el presente de los espectadores (s. XVII).

Ahora bien, la doble dimensión enunciada hace posible que:

- 1) como cualquier historiador, el dramaturgo no utiliza un tiempo que exista en estado natural, sino que construye un tiempo que él proyecta como un puente entre lo universal y lo individual; de este modo elabora una figuración temporal, un tercer tiempo (el tiempo histórico) apto para proporcionarle unos instrumentos de pensamiento que le ayuden a organizar la materia sobre la cual debe reflexionar [RESSOT, 1994: 40], de forma que historiar una realidad pasada es reconstruirla, dotándola de una coherencia y de un sentido que en sí misma no tenía;
- 2) las relaciones existentes entre el espacio dramático (sociedad medieval dramatizada) y el espacio histórico del dramaturgo y de los espectadores (sociedad en la que viven Mira de Amescua y su público) hay que buscarlas no tanto en elementos individuales, cuanto en la analogía de las estructuras globales de ambos sistemas sociales [ARELLANO, 1995a: 115].

4.1.2.2.2. Intencionalidad política

Estos dramas intentan ser, ante todo, una «imagen de la verdad» histórica, entendida no como fin en sí misma cuanto como medio para configurar su mensaje político. Por ello, la simple presencia de personajes históricos en la pieza, o la ubicación de la acción en una determinada época, o la simple alusión a un suceso (relatado en las crónicas o en los romances), no implica que la obra sea histórica. De hecho, para que un drama sea entendido como de «carácter histórico» debe presentar una específica intencionalidad política (explorando las relaciones de poder –su mal uso por parte de la figura del valido o del noble irresponsable y avasallador-, las ambiciones y el dominio

de los héroes sobre las situaciones en que se hallan y sobre sus propias pasiones [ARELLANO, 1995a: 350-351]) y probablemente aludir a sucesos contemporáneos a su composición, a la vez que tiene como centro un conflicto de la historia.

En consecuencia, este tipo de teatro debió de surgir como soporte ideológico del proceso de crisis de la monarquía católica en tanto que operación de reescritura y/o recreación de la historia, reorganizando los sucesos conocidos a fin de ensalzar las glorias nacionales o de mantener a costa de ficciones o de falsificaciones la imagen de una España imperial poderosa, eliminando lo contradictorio y elaborando nuevos mitos acordes con los nuevos tiempos, desde la óptica de la ideología cortesana o palaciega. La finalidad última de este teatro debió de ser la creación literaria de un pasado apto para explicar y justificar el presente del XVII desde una perspectiva propagandística y exaltadora. De ahí que los dramas histórico-políticos barrocos difundan un ideal de vida aristocratizante e interpretan la institución monárquica en un sentido teocéntrico, por lo que pueden ser analizados como vehículo de transmisión de la ideología aristocratizante, sustentada en los tradicionales conceptos de valor, honor y virtud [FERRER VALLS, 1993: 44-45; ZUGASTI, 1998: 156].

Por lo tanto, si la proximidad espacio-temporal de lo representado en cualquier drama histórico-político transforma la obra posiblemente en mera dramatización ceremonial, el alejamiento espacial y temporal facilita la plasmación de su auténtica intencionalidad política, sin que ello suponga que se pretende provocar en los espectadores un posicionamiento crítico frente a las contradicciones del sistema o que se persigue la transformación del proceso histórico en marcha; más bien al contrario: lo que pretende es la legitimación de una situación dada.

Así, *El primer Conde de Flandes* supone la glorificación de la monarquía de los Austria, para lo cual se remonta a sus orígenes genealógicos y exalta las figuras de Carlos y Balduino, modelos de comportamiento para sus vasallos y salvadores de sus pueblos, porque sus actitudes responden a la verdadera religión frente a otros monarcas protestantes que llevan a su pueblo a la herejía (caso del Rey Ludovico).

4.1.2.2.3. Reproducción ficticia

El suceso histórico dramatizado es aceptado por los espectadores como episodio real y verídico, aunque el dramaturgo tiene plena libertad para modificar lo que hemos denominado «imagen de la verdad» representada en escena, en función de su particular intención política, moral o filosófica y de

sus presupuestos ideológicos, pues más que interesarle la reproducción de los hechos con fidelidad objetiva se preocupa de los efectos políticos que se esperan de la plasmación de los mismos y a fin de resaltar su carácter ejemplarizante [WILSON, E.M-MOIR, D., 1974²: 100].

De este modo, las falsedades históricas y la mezcla genérica que encontramos en *El primer Conde de Flandes* se ajustan a las convenciones del teatro áureo, que no responde a la reconstrucción histórica verdadera, sino a la reproducción poética verosímil, perfectamente legitimada por las teorías estéticas y las concepciones dramáticas vigentes en la época.

De hecho, para el dramaturgo del Siglo de Oro, la verdad histórica no reside en la crónica que relata un determinado período del pasado, sino que se encuentra en la representación misma: el teatro crea la verdad que produce («La Poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo» decía López Pinciano). Por ello, dentro de la ficción que presenta, los hechos que se dramatizan ocurrieron realmente —«históricamente»—: la certeza histórica que poseen dentro de la ficción equivale a su verdad poética en la medida en que el espectador los considera, desde fuera, como una parte de dicha ficción.

Ello implica, por ejemplo, que el estudio de las fuentes de cualquier drama histórico-político no debe limitarse a la fijación de su mayor o menor fidelidad a la historia, a la confrontación de la «fábula» con la «verdad objetiva»: es imprescindible, a la vez, analizar su coherencia ideológica y su novedosa significación para el público al que se dirige, pues la absorción de esos «hechos históricos» por una problemática ideológica distinta adquiere como resultado una utilización, sentido y efecto diferentes de los originarios.

Desde otro punto de vista, esta convención se relaciona con uno de los principios básicos de la preceptiva clásica: la literatura tiene que imitar la naturaleza, y esta imitación debe ser verdadera. Ya Aristóteles había señalado la existencia de dos verdades: la verdad universal de la poesía y la verdad particular de la historia, entre las cuales existe una relación de superioridad a favor de la primera, a la que sólo le es suficiente no romper las leyes de la verosimilitud [PORQUERAS-MAYO, 1982: 421]. Historia y poesía se distinguen, pues, más que por la materia tratada, por el modo de tratarla: la historia se ocupa de los acontecimientos acaecidos en su significación particular; la poesía, en cambio, en su significado filosófico. El dramaturgo puede, por tanto, tomar sus temas de la historia, a condición de que los oriente hacia el sentido universal de los hechos históricos particulares, extrayendo de lo particular su significado universal y esencial. Así las cosas, la comedia se define como una imitación, es decir, como una *re-producción ficticia* y no como una mera copia, ya que de ese modo

consigue dejar más nítido el mensaje ideológico, delimitando con más claridad las actuaciones, motivos y responsabilidades de los personajes y ofreciendo un desenlace más efectivo al desarrollo dramático. En palabras de Arellano [1995a: 351], la Poesía tiene la prerrogativa de usar a la Historia como cimiento moldeable con total libertad por el ingenio ¹⁷.

4.1.2.2.4. Carácter ejemplarizante

La función de este subgénero dramático, como cualquier otra lectura histórica en la época barroca, se explica por su valor moral, ejemplarizante, capaz de enseñar al auditorio. No olvidemos que el enfrentamiento entre la *historia* (lo verdadero, lo particular) y la *poesía* (lo verosímil, lo universal) se salda con la idea de que ésta tiende al paradigma, al modelo digno de imitación o de rechazo, al ejemplo. Por ello, si para Luis Cabrera de Córdoba en su *De Historia, para entenderla y escribirla* (1611), la Historia es «narración de verdades ... para enseñar a bien vivir», para Bances Candamo la comedia es «la historia visible del pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia» [CASE, 1975: 203-204] ¹⁸.

Pero el valor del drama histórico-político va aún más allá que la propia historia: el drama es el medio por el que la verdad objetiva del pasado vuelve a evidenciarse en los corrales gracias a la imaginación creadora. Como Lope de Vega afirmaba en la dedicatoria a su comedia *La campana de Aragón*, «la fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia, hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio» ¹⁹.

Estos dramas, pues, no son históricos en tanto que indagación en un determinado período del pasado, sino en tanto que re-creación de los hechos centrales de una crisis política concreta de la que se extrae un específico valor ejemplar. En el drama histórico-político el conflicto siempre se resuelve al final, retornando los sucesos a un curso más justo y al triunfo de la Providencia: los efectos desastrosos de la actitud política atacada por la obra la convierten en ejemplar a partir de la identificación que se produce entre los espectadores y el sistema de valores propuesto por el autor.

4.1.2.2.5. Analogías pasado-presente

El dramaturgo establece analogías entre el hecho histórico que se representa en el escenario (referente lejano) y el momento histórico del espectador (referente inmediato), consiguiendo interesarlo en los procesos de la historia. Esto se consigue no sólo con el anacronismo consciente, que tiene una de sus máximas expresiones en la trama sentimental de la comedia, sino también mediante la aparición de profecías a las que se atribuye la función de puente actualizador del hecho dramatizado.

En estos dramas, el referente histórico no sirve de pretexto a una construcción dramática encaminada a recuperar el pasado, sino que el pasado se convierte en el trasunto del presente y de sus circunstancias; lo central en estos dramas es destacar, con ejemplaridad ideal, mediante los hechos que la historia proporciona, la dimensión heroica del pasado nacional, en tanto que justificación de la realidad presente. Precisamente ese intento de reinterpretación histórica sirve fundamentalmente para conseguir el distanciamiento necesario para atemperar una reflexión sobre el propio momento histórico, con lo que los acontecimientos pretéritos dramatizados se convierten en una especie de parábola que explica el presente. Es decir, la pieza es una proyección del presente (de sus planteamientos ideológicos) sobre el pasado, que le sirve de marco ejemplar, de forma que la realidad histórica ('verdadera') de los espectadores es la realidad representada y proyectada sobre el escenario, por lo que el presente se ofrece como resultado del pasado. El *ahora* se mira en el *entonces*, donde busca el modelo ordenador del acontecer histórico.

En *El primer Conde de Flandes* la profecía aparece en boca del propio Jesucristo quien vaticina que los descendientes del condado de Flandes (la Casa de Austria) serán la más importantes del orbe. Se produce, con ello, una mitificación político-religiosa y una exaltación sacralizadora de la Casa de Austria, defensora de la fe católica y destinada como recompensa a dominar a las demás naciones a modo de misión sagrada. Y ello planteado desde la unidad y continuidad de una dinastía cuyas raíces se hunden en la misma devoción religiosa. La grandeza del presente, por tanto, se justifica en el pasado, por lo que la obra cumple una clara función providencialista y propagandística. La relación que se establece entre la ficción política que se representa y la realidad histórica que se vive, la plantea como hecho universal, pues ya desde el pasado más remoto las profecías anunciaban la grandeza de la monarquía española, al tiempo que los antecesores de la monarquía española ya mostraban sus valores (religiosidad, lealtad, piedad y su función de defensores de la Iglesia).

Diversos críticos, sin embargo, han sostenido que los autores del Siglo de Oro carecen de una visión problemática del pasado, por lo que consideran que no sólo ignoran el sentido de la diferencia entre pasado y presente, sino que además modifican las evidencias objetivas con las que un historiador contemporáneo habría construido la explicación de ese pasado.

En concreto, Alexander A. Parker en su conocida *Aproximación al drama español del Siglo de Oro* [1976: 327-357], como anteriormente Karl Vossler en *Lope de Vega y su tiempo* (1932), afirma que «el tema de cualquier obra es el análisis de la naturaleza humana y de la conducta, que es universal en su aplicación, e independiente del espacio y del tiempo». Y añade: «Un tema histórico, para los dramaturgos españoles, era exactamente igual que otro contemporáneo: un medio para expresar una verdad universal, no para pintar un cuadro histórico»²². Ambos críticos, por tanto, mantienen que la verosimilitud histórica está supeditada a verdades humanas universales.

No obstante, frente a esta perspectiva universalista, a tenor de la evidente opción política asumida por el dramaturgo, creemos que el drama histórico-político, como principio estructurador, invita a legitimar o juzgar el presente a partir de la analogía que evidencia con la historia pasada, a la que reinterpreta: lo que «fue» pudo «no ser», pero ocurrió por una serie de razones o sinrazones que la obra expone; de la misma forma, lo que «ahora es» podría no ser o ser de otro modo.

En *El primer Conde de Flandes* los acontecimientos se podrían haber desarrollado de dos formas diferentes: si Ludovico hubiera persistido en su actitud, la guerra hubiera sido inevitable, como inevitable habría sido su derrota, pues la voluntad de Dios está de parte de Carlos; pero, dado que el libre albedrío rige las acciones humanas, Ludovico se impone a la mala intención de su diabólico consejero y reconoce que la «verdad» está de parte de su hermano. Por analogía con esa historia pasada, el caos nacional del presente tiene solución: sólo hay que actuar de acuerdo con las «razones religiosas».

4.1.2.2.6. Refuerzo de una intriga sentimental

Con escasas excepciones y como en cualquier subgénero dramático, los datos de la historia reciben en su estructuración el eficaz refuerzo de una intriga sentimental²¹, lo cual dispensa al autor de plantear con toda su crudeza la problemática política, con la particularidad de que dicha acción sentimental incidirá de forma directa en la acción principal. Es decir, en los dramas histórico-políticos encontramos dos acciones, una 'históricamente' ocurrida y otra ficticia; la primera encomendada a personajes auténticos, y la

segunda a personajes creados.

En *El primer Conde de Flandes*, los acontecimientos históricos parecen diluirse en la ficción palatina, utilizada en realidad como complemento temático al servicio de la acción central; sin embargo, esta circunstancia es ante todo una apariencia, pues la historia amorosa entre Balduino y Margarita también es histórica, al margen de las modificaciones que Mira de Amescua efectuó en función de su particular intención dramática. La obra, pues, mezcla las razones personales (el enamoramiento de las diferentes parejas) con las políticas (los matrimonios concertados por los reyes que, en parte, quiebran los deseos de algunos personajes). Así, si el enamoramiento surgido entre Balduino y Margarita es a la vez consecuencia y solución de los hechos históricos, en la medida en que sus vidas y su amor se ven afectados por el devenir histórico y, simultáneamente, ponen fin al conflicto, la relación entre Alfreda y Lamberto establece un contrapunto moral a esa otra acción. Las dos tramas, que implican una quiebra del orden establecido, tienen su confluencia en la escena final que supone una exaltación y defensa de la Monarquía cristiana como impulsora y encarnación de la unidad de la Cristiandad.

En definitiva, la trama histórica soluciona el enredo sentimental, reordenando una intriga que se encuentra en situación límite, o lo que es lo mismo, los elementos históricos y los ficticios acaban (con)fundiéndose, lo cual no quiere decir que no existan límites precisos entre la ficción de la historia y el carácter histórico de la ficción.

4.1.2.2.7. Los personajes

Los personajes han de ser, en parte, históricos, al igual que los hechos representados, si bien, más que adquirir una valor individualizador, cumplen precisas funciones literarias o ideológicas, como después veremos. Pertenecen a la alta o muy alta nobleza (reyes, príncipes, grandes señores) y a las categorías subalternas (criados, secretarios, villanos).

Aunque los motivos de su actuación pueden ser muy distintos, siempre encontraremos a un personaje-héroe que actúa movido por principios ideológicos de exigencia indiscutible. El héroe está destinado al triunfo y toda una serie de colaboraciones, sobrenaturales o no, le ayudarán a conseguirlo. Así, por ejemplo, para enaltecer la figura de Felipe III, Mira de Amescua se remonta en esta obra a Balduino, primer Conde de Flandes, predecesor de la grandeza de la Casa de Austria, mediante la mitificación de lealtad, religiosidad y fe, que se proyectan sobre sus herederos.

4.1.2.2.8. Las unidades de tiempo y lugar

Es un tópico que el teatro áureo prescindiera de las unidades de tiempo y lugar, si bien, como sabemos, en la de tiempo los preceptistas admiten cierta flexibilidad (Pinciano y Suárez de Figueroa, tres días; Cascales hasta diez), pues lo importante no es que la acción dure veinticuatro horas o tres días, sino la función de la unidad de tiempo, que obedece a la verosimilitud [ARELLANO, 1988a: 30-36]. *El primer Conde de Flandes*, como dijimos, mantiene una tendencia hacia la unidad de tiempo, aunque no creemos que así se genere inverosimilitud, como podría esperarse de la construcción laberíntica de la trama y de la acumulación de enredos.

Sin embargo, no podemos decir lo mismo de la unidad de lugar, aunque la diversidad de espacios que parecen en la obra no provoca inverosimilitud.

4.1.2.2.9. Decoro y justicia poética

Ya decíamos más arriba que la verosimilitud es uno de los constituyentes esenciales de los dramas histórico-políticos. El propio Aristóteles, y en general las preceptivas antiguas y humanistas, habían sostenido que para lograrla era preciso mantener el decoro, es decir, la adecuación de las conductas y discursos de los personajes a las convenciones (preceptos) que su calidad social y dramática exigen. En líneas generales, podemos aceptar que este principio se cumple en nuestra obra.

Al mismo tiempo, la justicia poética es otro de los principios que actúa simultáneamente y que se hace efectivo, en concreto, sobre el personaje de Rodolfo, instigador del perjurio de su padre. Esta concepción del drama responde a la idea de que la 'historia' debe hacerse 'poética': de la misma forma que la 'culpa' de Rodolfo no puede quedar impune, la 'virtud' de Balduino no puede quedar sin recompensa.

4.1.2.2.10. Técnica teatral

Por último, el drama histórico-político se caracteriza por ser un espectáculo de gran aparatosidad dadas sus notables exigencias escenográficas. Como los preceptistas de la época sostienen, este tipo de teatro se caracteriza, tal como vimos (§ 3.4) por una puesta en escena sofisticada («tramoyas y apariencias», «de cuerpo», «de fábrica») ²².

4.2. EL TEMA HISTÓRICO-POLÍTICO EN EL TEATRO ÁUREO

En este apartado no es nuestra intención realizar un análisis exhaustivo del teatro de tema histórico-político en el período áureo, sino, simplemente, dejar patente su importancia en esta época a partir de la enumeración de los autores y títulos más significativos del subgénero ²³.

4.2.1. Los dramas histórico-políticos en el Siglo de Oro

La finalidad propagandística y de exaltación genealógica que puede rastrearse en los antecedentes remotos del drama barroco hay que buscarla en determinados festejos medievales de carácter oficial que se van consolidando a la vez que los primeros embriones de los estados modernos en toda Europa [FERRER VALS, 1993: 39-44].

Precisamente algunas de las formas dramáticas más antiguas de nuestra historia teatral, los fastos profanos, están ligadas a circunstancias de carácter político, en concreto a determinadas conmemoraciones en las que se recrean ante los ojos de la colectividad una circunstancia política, con o sin mezcla de elementos alegóricos (como el entremés que en 1399 conmemoraba la coronación de Martín el Humano, o el que en 1414 en Zaragoza conmemoró la coronación de Fernando de Antequera).

Estas piezas primitivas fueron evolucionando hacia formas dramáticas cuya complejidad no residía precisamente en la acción, sino en la elaboración material del espectáculo, en el panegírico, en la música y el canto (como las breves representaciones que tuvieron lugar en Zaragoza, en 1533, con motivo del recibimiento de la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, y que fueron compuestas por Hernando de Basurto). O de las representaciones de hazañas bélicas que fueron invadiendo los fastos medievales como uno de los temas predilectos y que dieron lugar a representaciones más elaboradas dramáticamente.

Toda esta tradición de fastos ligados a conmemoraciones políticas concretas influyó sobre la estructura de las piezas de circunstancias del siglo XVI y sobre la comedia barroca de tema histórico-político. El mayor número de obras de esta temática (con función ejemplarizante y legitimadora del concepto de monarquía vigente en la época) se concentra en la alta Edad Media y el primer Renacimiento, especialmente en torno al reinado de los Reyes Católicos, si bien se reproduce de nuevo durante el reinado de Felipe III, como justificación propagandística ante la aparición de los privados y la decadencia nacional [ARELLANO, 1995a: 180].

Como concreción de los rasgos genéricos explicados *supra* (§ 4.1.2.2.) y al margen de los antecedentes indicados, uno de nuestros primeros dramaturgos áureos que se preocupó por la temática histórico-política fue Juan de la Cueva, al que se le reconoce un

papel decisivo en la introducción de temas y personajes de la historia, preferentemente contemporánea, o de las leyendas nacionales en obras como *La libertad de Roma por Mucio Cevola*, *La muerte de Virginia y Appio Claudio*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, *La muerte del Rey don Sancho y reto de Zamora*, *Los infantes de Lara*. También Cervantes cultivó el género con *El cerco de Numancia*, y entre los valencianos, Tárrega con *El cerco de Rodas*.

No obstante, será Lope de Vega uno de sus máximos cultivadores. Su empleo de materiales históricos le permite la redacción de innumerables dramas que surgen de datos, anécdotas y sucesos de la historia española (*El bastardo Mudarra y siete Infantes de Lara*, *Las almenas de Toro*, *La campana de Aragón*, *Los comendadores de Córdoba*, *Los jueces de Castilla*, *El primer rey de Castilla*, *El Conde Fernán González*, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, *El remedio en la desdicha*, *El mejor mozo de España*, *El último godo*, *El infanzón de Illescas*) o extranjera, desde la antigüedad clásica a los tiempos recientes, desde Roma (*Roma abrasada*, *El esclavo de Roma*) y Ciro el Grande (*Contra valor no hay desdicha*) a la historia de la conquista de América (*El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, *Arauco domado*) y los tiempos de Felipe II y Felipe III (*Don Juan de Austria en Flandes*, *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*), pasando por la problemática imperial (*La imperial de Otón*). Incluso, una serie de sus dramas, de fuerte inspiración histórica, se ocupa de examinar cuestiones estrictamente políticas, como el abuso de poder por parte de un noble o del mismo rey (*Peribáñez y el Comenador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, *La estrella de Sevilla*).

Dentro de los dramaturgos del ciclo de Lope, y precindiendo de Mira de Amescua al que aludiremos *infra*, Guillén de Castro cultivó este género con títulos como *Las mocedades del Cid*, *El Conde Alarcos*, *El conde de Irlas*, *Las hazañas del Cid* y en una serie de comedias elaboró la temática del tiranicidio: *El amor constante*, *El perfecto caballero*; Ruiz de Alarcón escribió *Los pechos privilegiados*, *Ganar amigos*, *La crueldad por el honor*, *El tejedor de Segovia*; en el teatro de Vélez de Guevara predominan los asuntos históricos e histórico-legendarios, como *Reinar después de morir*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El diablo está en Cantillana*, *A lo que obliga el ser rey* o *La niña de Gómez Arias*; Jiménez de Enciso escribió *El príncipe don Carlos*, *La mayor hazaña de Carlos V*; Felipe Godínez compuso *Aun de noche alumbra el sol*; Rodrigo de Herrera, *El voto de Santiago*, *El primer templo de España*, *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz*; Pérez de Montalbán, *Comedia famosa del gran Séneca de España*, *Felipe II*, *El señor don Juan de Austria*, *La monja Alférez*, *El mariscal de Virón*; Luis Belmonte Bermúdez, *El príncipe perseguido*, *El príncipe villano*, *El conde Fuentes en Lisboa*, *El gran Jorge Castriota y príncipe Escanderberg*, *Las siete estrellas de Francia*.

Tirso de Molina es otro de los grandes cultivadores del género por la especial proyección de asuntos de trascendencia política y social sobre universos temáticos diversos, con los que se exploran las relaciones de poder, las ambiciones y el dominio de los héroes sobre las situaciones en que se encuentran y sobre sus mismas pasiones:

muestra de ello son *La prudencia en la mujer*, *Las quinas de Portugal*, *El rey don Pedro en Madrid* y la destacada trilogía de los Pizarro, *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*.

Por último, Calderón de la Barca compuso algunos dramas y comedias de asunto histórico de valor excepcional: *La cisma de Ingalaterra*, *El Tuzaní de la Alpujarra*, *El sitio de Bredá*, *La aurora en Copacabana*, *El príncipe constante*, *Amar después de la muerte*. Y dentro de los autores de su ciclo, destacan por su aportación al género Moreto (*El valiente justiciero*, *Los jueces de Castilla*), Rojas Zorrilla (*El desafío de Carlos V*, *El catalán Serrallonga*), Cubillo de Aragón (*El conde de Saldaña*, *El rayo de Andalucía* y *Genízaro de España*, *La tragedia del duque de Berganza*) y Matos Fragoso (*Santa Isabel reina de Hungría*, *La toma de Valencia por el Cid*, *No está en matar el vencer*).

4.2.2. El teatro histórico-político de Mira de Amescua ²⁴

En el caso de Mira de Amescua buena parte de su producción se coloca en el campo del drama histórico-político y de la comedia heroica, formando parte de ella la bíblica o la de santos, y los argumentos históricos, tanto extranjeros como de historia nacional [PROFETI, 1996: 70].

Castañeda [1977: 29-32] clasifica temáticamente la producción del accitano distinguiendo veinte piezas de carácter histórico, de las cuales doce desarrollan un tema o leyenda nacional [CASTAÑEDA, 1977: 36-64] (*Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, *Marqués de Cañete*; *El caballero sin nombre*; *El conde Alarcos*; *La desgraciada Raquel*; *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*; *La hija de Carlos Quinto*; *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*; *Obligar contra su sangre*; *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*; *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*; *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*; *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*) y otras ocho de historia o leyenda extranjera [CASTAÑEDA, 1977: 65-84] (*Los carboneros de Francia*; *La confusión de Hungría*; *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*; *Las lises de Francia*; *Lo que toca al valor, y el Príncipe de Orange*; *Nardo Antonio, bandolero*; *El primer Conde de Flandes*; *La rueda de la Fortuna*).

Uno de los núcleos temáticos más importantes del teatro de Mira es el de la Fortuna y su volubilidad, ejemplificándose esta idea central de índole moralizante en bastantes comedias construidas sobre el tema de la privanza y sus caídas [CASTAÑEDA, 1977: 24]. Sin embargo, Villanueva [1991: 367] va más lejos y sostiene que la mutabilidad de la fortuna es la célula originaria de toda su producción seria, con una doble línea temática: la mutabilidad de la fortuna de tejas para abajo (en obras como *Las lises de Francia*, *La rueda de la Fortuna*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La próspera/adversa fortuna de don Álvaro de Luna/ don Bernardo de Cabrera*, *Los carboneros de Francia*, *Lo que es no casarse a gusto*, *La desgraciada Raquel*, *La confusión de Hungría*, *Las desgracias del rey don Alfonso*) y de tejas para arriba (*El esclavo del demonio...*). Estas obras, por tanto,

exploran las estructuras del poder, el modelo de rey o la situación del privado, consecuencia de un momento de crisis generalizada (particularmente importante en el ámbito político) en la que la figura del valido es profundamente analizada por los tratadistas y teóricos de la política [ARELLANO, 1995a: 263-264]. En conclusión, es de destacar el carácter didáctico-doctrinal de estas obras, no restringido a conceptos y valores de moral católica, sino a su carácter ejemplificador y adoctrinante.

NOTAS AL CAPÍTULO 4

¹ Otras clasificaciones de carácter temático las encontramos en Lázaro Carreter [1966] y Keller [1953: 17-23]; con idénticos o similares problemas, aportan otras taxonomías distintas Aubrun [1968], Newels [1974], Wardropper [1978], y, desde una perspectiva morfológica, las de Weber de Kurlat [1976: 101-138, y 1977: 867-871]. Ruano de la Haza [1994a: 271 y 273], partiendo de la oposición básica entre tragedia y comedia –no como términos ontológicos sino funcionales–, afirma que, para distinguirlas, habrá que analizar, no el final, sino lo que conduce a ese final, por lo que «es el público el que decide finalmente a qué género pertenece una determinada pieza teatral», esto es, habrá que tener en cuenta su teatralidad, la reacción concreta que provoca en un determinado público. Por su parte, Vitse [1988: 307], iniciador de una clasificación de carácter cronológico-evolutivo, reconoce que, a lo largo de la historia del teatro áureo, es posible deslindar numerosas tentativas taxonómicas que no debemos ignorar o menospreciar, pero de las cuales resulta conveniente constatar sus insuficiencias, provocadas fundamentalmente por la diversidad de puntos de vista que utilizan.

² Según Oleza [1981: 154-156], «al drama le es confiada, en la división del trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico. De ahí que sea todo él una construcción descendente: si de un lado asume las tradiciones escénicas de gran aparato del fasto cortesano y de la teatralidad sacra y elabora toda una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas, de cristianas fuerzas sobrenaturales, capaz de sustituir a las mitologías clásicas, del otro esa voluntad de esplendor escénico y de forja de nuevos mitos no cristaliza en una gigantomaquia hermética, erigida ante el público de los corrales para su admiración reverencial y litúrgica, sino que se deja impregnar de toda una amplia teoría de mecanismos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista: el didactismo, el cuadro de costumbres, la incrustación del gracioso y del plano bajo-cómico, la reducción a esquema del comportamiento de los personajes, el gacetillerismo, la reutilización del romancero y del folklore, el acercamiento de circunstancias y temas a la sensibilidad del espectador (hispanización de conflictos, recursos a las crónicas, encarnación de los héroes 'nacionales' más populares [...] en contraste con la comedia y su tendencia al alejamiento y las geografías nebulosas), el arte del anacronismo, las leyendas devotas [...] El drama es, en resumen, un espectáculo de gran aparato pero inequívocamente populista».

³ Cfr. Morby [1943: 185-209]; Newels [1974]; Ruggerio [1972: 277-96]; Bradbury [1981b: 103-111]. A similar conclusión llega Toro [1984: 17-53], para quien lo novedoso del *Arte nuevo* de Lope no es precisamente su desarrollo teórico, sino que Lope es el primero en España en aceptar lo trágico y lo cómico mezclados, aunque no emplee el término *tragicomedia* [p. 29]. Por su parte, Jauralde Pou [1995: 360] justifica la mixtura como concesión a un público urbano que consideraba la comedia como centro de una fiesta urbana.

⁴ Siguiendo a Parr, *El primer Conde de Flandes* insinúa la superioridad del mundo varonil, tipificado por sacrificio e ideales nobles, sobre el mundo femenino de astucias y aprovechamiento. A grandes rasgos, la parte trágica hace sufrir al más merecedor, mientras que la parte cómica premia a la más astuta.

⁵ Dentro de la preceptiva clásica, la confluencia de lo trágico y lo cómico, el planteamiento dramático de tragedia unido al final feliz de comedia, era denominado por Cascales como *tragedia doble* [SANCHEZ ESCRIBANO-PORQUERAS MAYO, 1972²: 197], «ya que el cuerpo de toda la fábula es trágico y para en felicidad». Por su parte, López Pinciano clasificaría la obra como *tragedia morata doble* (*Filosofía antigua poética*, v. III, ep. IX, p. 26), en la que el personaje de malas costumbres (Rodolfo) pasa de la felicidad a la infelicidad, y el de buenas costumbres (Balduino), a la inversa: «las que dizen dobles, adonde ay acciones de dos, la vna principal, y la otra menos principal, en las quales el vno es ve[n]cido y muerto y el otro queda, no sólo viuo, mas ve[n]cedor» (SANCHEZ ESCRIBANO-PORQUERAS MAYO, 1972²: 82-83). Similares ideas encontramos en González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua* [SANCHEZ ESCRIBANO-PORQUERAS MAYO, 1972²: 253-263].

⁶ Planteada nuestra postura respecto a la tipología genérica de nuestra obra, convendrá afirmar que cumple los criterios distintivos específicos de la tragicomedia española de los siglos XVI y XVII fijados por Toro [1984: 49-53, y 1985a: 14-15]:

A) Criterios principales:

1. Competencia (por la disputa imperial, por el amor de Margarita, por la restitución del honor de Alfreda) con fin infeliz / no-feliz / feliz.
2. Particularidad (con parcial universalidad);
3. Cambio de estado: profunda miseria vs. miseria mesurada, satisfacción vs. insatisfacción para algunos personajes y para otros no;
4. Desesperación / dolor parcial o confusión / inquietud para algunos personajes y para otros no;
5. Irrestituibilidad o pérdida irreparable vs. Restituibilidad o pérdida parcial. Destrucción vs. Restauración para algunos personajes y para otros no.

B) Criterios secundarios:

1. Finalidad de la tragicomedia: *éleos* / *phóbos*, risa, ironía → *admiratio* / *perturbatio* → Iluminación;
2. Final con y/o sin muerte para algunos personajes y para otros no, según o contra el principio de *justicia poética*;
3. Participación del Rey, instituciones socio-jurídicas y personalidades privadas;

4. Temas: acciones notables históricas y/o privadas;
5. Lenguaje: *stilus gravis* y *mediocris*, puntualmente *humilis*;
6. Personajes de diversas alcurnias con predominancia o igualdad de grupos;
7. Unidades dramáticas variables;
8. Número de actos variables, tres por lo general.

⁷ Arellano [1988a: 27-49; 1991: 177-192] insiste en la imposibilidad de interpretar y valorar atinadamente temas y motivos de cualquier comedia fuera del marco genérico en el que se inserta, ya que la pertenencia a un determinado subgénero marca el tratamiento específico que el dramaturgo da a su creación e impone unas determinadas convenciones a las que ha de someterse. Aunque ya se cuentan con importantes aportaciones relativas a la caracterización de algunos subgéneros dramáticos áureos [OLEZA, 1995a: 202], hay que reconocer que carecemos de estudios similares en todos los subgéneros y, en particular, estudios de conjunto que superen el «estado primitivo de la investigación sobre el particular» [VITSE, 1983: 526].

⁸ Los estudios más significativos sobre el tema son: Lindenberger [1975]; Ruiz Ramón [1978: 215-242]; Ferrer Valls [1993: 39-93], y, sobre todo, Spang (ed.) [1998: 34-48]. Igual que en esta, en las notas siguientes sólo indicamos algunos de los estudios más significativos.

⁹ Cfr. Avalor-Arce [1962: 55-75].

¹⁰ Cfr. Wardropper [1955: 149-156]; Burton [1990: 5-13].

¹¹ Aunque hay quien ha manifestado su decepción ante la negación de «la dimensión histórica» de Lope (Parker, Vossler) y la práctica inexistencia de estudios sobre la materia (Gilman [1981: 19-26]), podemos destacar los siguientes: Gille [1975: 327-340], Rosaldo [1978: 9-32], Carter [1980: 193-213], Hendriks [1980: 376-380], Gilman [1981: 19-26], Kirby [1981a: 329-337], Lauer [1988: 17-37], Sieber [1994: 133-145].

¹² Cfr. Dellepiane [1952-53: 49-168], McCrary [1979: 145-167], Zugasti [1993], Arellano [1994a: 59-84].

¹³ Cfr. Kirby [1981b: 123-135], Arellano [1994b: 42-49].

¹⁴ Cfr. Quintero [1986: 37-53], Sánchez Belén [1987: 73-93], Arellano [1988b: 169-192], García Castaño [1993: 145-155], Suárez [1993: 5-53].

¹⁵ Idéntica función le asignan Fox Morcillo (*De Historiae Institutione Dialogus*, Amberes, Plantin, 1557), Juan Costa (*De conscribenda rerum historia libri duo*, Zaragoza, Imp. Lorenzo Robles, 1591) y Justo Lipsio (*Los seis libros de las políticas o doctrina civil de*

Justo Lipsio, que sirven para el gobierno del reino o principado, Madrid, Juan Flamenco, 1604), para quien, aparte de ser «luz de la verdad y maestra de la vida», en la historia «se pueden ver los preceptos y enseñanzas de los ejemplos de donde sacar para sí mismo y la república lo que fuere de imitar, y huir de lo que fuere feo para comenzar, torpe y vergonzoso para proseguir y acabar, siendo por tal respecto muy útil esta parte civil» (citado por FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, 1986: 145).

¹⁶ En este período se produce una singular aproximación lógica entre el conocimiento de la naturaleza y el conocimiento de la Historia. Si la concepción teleológica de la naturaleza había llevado al pensamiento medieval a un determinismo cerrado (el *natura semper eodem modo operatur* de Santo Tomás y la escolástica posterior), esta regularidad, al aplicarse a la historia, permite entenderla como un acontecer sujeto a normas y, por ello, accesible al entendimiento y, en consecuencia, razón suficiente para que se mantenga que del desarrollo de la historia podrá deducirse lo que ha de venir [MARAVALL, 1984: 193-216]. Uno de los más destacados representantes de este carácter providencialista de la historia es Jacques-Bénigne Bossuet, como se puede comprobar en su *Discurso sobre la historia universal* (1681) [FONTANA, 1982: 49].

¹⁷ La relación existente entre historia y ficción poética es una cuestión que venía interesando a los teóricos de la literatura desde los críticos griegos tardíos (Plutarco, Dión, Crisóstomo) y, particularmente, Luciano, cuyo tratado en latín *Cómo ha de escribirse la Historia* debió de ser conocido ampliamente en el período áureo. Una revisión somera del tema nos aporta las siguientes peculiaridades:

A) Planteamiento aristotélico:

Para ARISTÓTELES [1974], la literatura queda caracterizada como imitación (*mímesis*) de una acción humana por medio del lenguaje: es la posibilidad de duplicar la realidad creando por re-producción un mundo ficcional que el escritor estructura.

La ficción mimética de la literatura diversifica las posibilidades de experimentación mediante la elaboración de modelos hipotéticos con los que el hombre enriquece su experiencia imaginativa, al probar sus planteamientos éticos y pasionales en situaciones hipotéticas de conflictividad extrema.

Al concepto de *verosimilitud* se subordina el de *mímesis* y a ésta la relación entre ‘verdad histórica’ y ‘verdad poética’. El historiador y el poeta no se diferencian, según Aristóteles, por decir las cosas en prosa o en verso: la diferencia está en que uno dice «lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» [*ib.*: 1451^a]. De ahí que la poesía sea más filosófica que la historia: pues la poesía dice lo general y la historia, lo particular.

La imitación, por tanto, no es concebida como algo fotográfico sino verosímil. Si el principio de verdad regula la historia, restringiendo enormemente las posibilidades de la imaginación humana, sólo mediante la invención, regida por la verosimilitud, el poeta enriquece la experiencia modificando los hechos históricos en función de una necesidad racional. El conflicto historia-poesía se resuelve por la necesidad de simular las cosas tal como deberían ser para producir algo artificial.

Sobre las ideas de Aristóteles, cfr., entre otros, S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Nueva York, 1951, 4ª edición; M. Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca-Loncres, Cornell University Press, 1984; José Domínguez Caparrós, *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 1978; Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna/2*, Murcia, Universidad, 1980; eiusdem, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989; J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford University Press, 1980; Pujante Sánchez, José David, *Mímesis y siglo XX*, Murcia, Universidad, 1992, especialmente pp. 19-42.

B) Preceptiva barroca:

Todos los teóricos, incluso los neoaristotélicos Pinciano y Cascales, predicaban esta peculiaridad dramática [DARST, 1986: 31-32; PORQUERAS MAYO, 1982: 421-428]:

a. López Pinciano.

En su *Philosophía antigua poética* (1596), López Pinciano mantiene los planteamientos aristotélicos sobre la relación poesía-historia: mientras que la historia narra asuntos particulares tal como verdaderamente acontecieron (por lo que carece de la libertad de invención), la poesía tiene la posibilidad de presentar asuntos universales tal como pudieron o debieron haber ocurrido, siguiendo sólo los dictados de la verosimilitud. El Pinciano sostuvo «la prestancia de la Poética sobre la Historia en esso consiste: que el poeta escriue lo que inuenta y el historiador se lo halla guisado. Assí que la Poética haze la cosa y la cría de nuevo en el mundo, y por tanto, le dieron nombre griego que en castellano quiere dezir *hazedora*, como poeta, *hazedor*, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos; mas la historia no nos da la cosa, sino sólo el lenguaje y disposición de él» [II.11].

b. Cascales.

Similares postulados, pese a su pretendido enfrentamiento con el Pinciano, encontramos en las *Tablas poéticas* de Cascales (1617), quien, siguiendo a Robortello, elabora esta idea mucho más, manteniendo la sempiterna distinción entre la historia, que narra asuntos particulares como pasaron de verdad, y el drama, que presenta asuntos universales como podían o debían pasar. En sus propias palabras:

Castalio: «[...] Así que unas veces el Poeta constituye su accion verdadera, y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la Historia: otras veces finge la Fabula, y entonces los nombres serán también fingidos. Solo se ha de notar, que quando la accion es historica, si no pasó la cosa como debiera pasar segun el arte, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como mas convenga a la buena imitacion. Acerca de esto dice Robortelo doctisimamente, como siempre: *Quatenus igitur fingit in rebus, verisque actionibus, vel ipsas augens, vel exornans ex verisimili, ex hoc satis patet esse Poetam*. «En quanto el Poeta, dice, finge cosas de historia y verdaderas acciones, o aumentandolas, o exornandolas segun el verisimil, con razon se puede llamar Poeta". De donde concluimos, que si la accion historica paso de la manera que debiera pasar segun el verisimil, que es accion digna del nombre de Poesía: y que si a esa accion le faltaron cosas necesarias para la perfeccion poetica, que las puede y debe el Poeta suplir con el arte. Por donde se engañó el Pinciano: porque si aquella accion, que sucedió en la India, tiene todas la partes que la que finge el Poeta segun el verisimil, consta que no es Historiador en la imitacion de ella, sino verdadero Poeta. ¿Y no se sabe que el Historiador y el Poeta son diferentisimos en escribir una misma cosa, porque el uno la escribe narrando, y el otro imitando; y que la narracion y imitacion siguen diversos caminos; y que el Historiador mira objeto particular, y el Poeta universal? El Philosopho, sin quien en esta materia no podemos decir nada, dice: *Quo fit, ut sapientius atque praestantius Poesis historia sit: si quidem illa circa ipsum universale plurimum versatur; haec verò singulare sectatur; exempli gratia*. El historiador escribe las hazañas de Hercules con el valor y esfuerzo que el las hizo, y no pasa de ahí; porque si pasase, faltaria a su oficio: el Poeta, cantando las hazañas de Hercules, pinta en el el extremo de valentia, y todos los efectos, afectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando, no a Hercules, sino a la excelencia de un hombre valeroso. ¿Veis cómo la accion historica puede venir a ser Poetica? (...) Solamente advertid, que el Poeta unas veces lo finge todo, y otras saca la acción principal de la historia, y los Episodios los pone de su casa» (citamos a partir de la edición de Antonio García Berrio contenida en su *Introducción a la poética clasicista: Castales*, Barcelona, Planeta, 1975, p.115).

c. Tirso de Molina.

En 1621, en los *Cigarrales de Toledo* (ed. Madrid, Espasa Calpe, 1939) comenta: «Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que contra la verdad de los anales portugueses había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro (siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor), en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas, que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!» (p. 143).

d. Bances Candamo.

«Es la historia visible de el Pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza y la emmienda imitándola, assí la Poessía llega después de la historia, i imitándola la emmienda. Imita la Pintura lo más airoso de la naturaleza, porque jamás está tan bizarro vn Cauallo natural como pintado, que el pincel, imitando todo lo que puede ser, junta en aquel solo que pinta lo que naturaleza dio bueno a todos los demás que produce y, no criando ella cosa sin algun defecto, o los colores se le emmiendan o se le huien. Nunca tiene el ropage en el cuerpo viuo aquel aire que le ahueca en el pintado, porque dura allí sólo la acción airoso en que se copió. Imita la Commedia a la historia, copiando sólo las acciones airosas de ella, y ocultando las feas. Finalmente, la historia nos expone los sucesos de la vida como son, la comedia nos los exorna como deuian ser, añadiendole a la verdad de la esperiencia mucha mas perfeccion para la enseñanza. Reduce a la clausula de dos horas los acaecimientos de muchos años, poniendolos tan naturales que parece que no pudieron suceder de otro modo, y expresandolos tan viuos que se cree que entonces estan sucediendo» [BANCES CANDAMO, 1970: 82].

e. Cervantes.

No faltaron autores que criticaron este tipo de comedias desde la perspectiva de la preceptiva antilopesca. Cervantes, en el capítulo 48 de la Primera Parte del *Quijote*, más que atacar la ficción dramática, lo que rechaza es la mezcla de elementos históricos en ella y la falta de verosimilitud: «Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables?» (ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975⁵, pp. 523-524).

¹⁸ Como ha demostrado Darst [1986: 17-36], la finalidad ejemplar y moralizante era lo que, desde López Pinciano, los teóricos aristotélicos pedían al teatro, mientras que los autores de la comedia nueva dieron mayor importancia a la mimesis.

Para los teóricos del XVII, la historia no es un pensamiento, sino un instrumento que ayuda a la educación del político al constituir el bagaje intelectual indispensable a todo hombre de estado (su «ciencia»), pues le permite ganar tiempo y comprender en un día lo que de otra forma costaría toda la vida aprender. Esto es, la historia es superior a la experiencia práctica al tiempo que es la mejor maestra de la prudencia política. Justo Lipsio en *Los seis libros de las políticas o doctrina civil de Justo Lipsio, que sirven para el*

gobierno del reino o principado (Madrid, Imprenta Real, 1604), dice de la historia que «lo que hay en ella principalmente saludable y provechoso es que, clara y abiertamente, se pueden ver los preceptos y enseñanzas de los ejemplos de donde sacar para sí mismo y la república lo que fuere de imitar, y huir de lo que fuere feo para comenzar, torpe y vergonzoso para proseguir y acabar, siendo por tal respecto muy útil esta parte civil. Y no sin causa dijo Polibio ser la historia una verdadera disciplina y un ejercicio para adiestrarse en el manejo de los negocios civiles» (p.18)

¹⁹ Idéntica actitud docente se halla en autores de mayores conocimientos teológicos, como el propio Mira de Amescua, para quien los fines de la comedia son la defensa de la fe y costumbres cristianas y «enseñar virtudes morales y políticas», tal como quedó recogido en su aprobación de la *Parte XX de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Viuda de A.Martín- A. Pérez, 1625, f. q2 + 2v n.n.) [VILLANUEVA, 1996: 622].

²⁰ Planteamiento similar en Weber de Kurlat [1977: 867-871].

²¹ José Pellicer de Tovar en su *Idea de la Comedia de Castilla* [en SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.- PORQUERAS MAYO, A., 1972²: 278], dice: «El precepto decimosexto es que debe el poeta en la comedia heroica, que es la de batallas o acciones grandes, labrar el contexto sustancial de lo macizo y sólido de la invención, y luego, para la sazón del pueblo, adornalla de episodios líricos y trágicos». Por su parte, Diego Marín [1958], sirviéndose de la oposición presencia / ausencia de intriga secundaria, llega a la conclusión de que las comedias que se caracterizan por su historicidad son las que tienen intriga secundaria, frente a las ficticias.

²² Suárez de Figueroa en *El pasajero* afirma: «Dos caminos tendréis por donde endereçar los passos cómicos en materia de trazas: al uno llaman Comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo, que (sin las de Reyes de Ungría o Príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de Santos, intervienen varias tramoyas o apariencias» (citado en PROFETI, 1996: 69). Y Bances Candamo [1970: 33] en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* afirma: «Las de Fábrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar en el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuio artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros».

²³ Para profundizar al respecto, remitimos a la bibliografía referida en las notas de la 8 a la 14.

²⁴ Dado que nuestra intención en este apartado es simplemente enumerar las obras

amescuanas clasificadas temáticamente como de carácter histórico-político, remitimos, como referencias bibliográficas básicas, a los últimos estudios relativos al teatro del accitano: en concreto, [1991] ARELLANO, I. - GRANJA, A., (eds.) y [1996] GRANJA, A. - MARTÍNEZ BERBEL, J.A. (eds.).

CAPÍTULO 5

**FUENTE HISTÓRICA
DE LA COMEDIA**

Capítulo 5

FUENTE HISTÓRICA DE LA COMEDIA

Analizada la intencionalidad política y el carácter ficticio de los hechos históricos reproducidos en *El primer Conde de Flandes* (§ 4.1.2.2.2 y 3), convendrá determinar qué crónica o versión oficial de sucesos sirvió a Mira de Amescua como fuente de documentación para la acción principal de esta obra, a fin de determinar qué modificaciones introdujo el dramaturgo en su línea argumental y la posible razón de ello.

5.1. LAS CRÓNICAS SOBRE EMPERADORES Y PAPAS

Si bien a lo largo de la Edad Media había existido una importante tradición literaria en torno a la idea de Roma y de los emperadores, que se prolongó hasta el siglo XVI, son, sin embargo, escasas las crónicas que, en castellano, historiaron las vidas de los monarcas romanos y la de los emperadores.

Dentro de nuestro panorama histórico-literario podemos destacar, al menos, cuatro títulos que, con mayor o menor resonancia, versan sobre este tema:

- a) *Mar de historias*¹ de Fernán Pérez de Guzmán (1376-1460) aparecida entre 1450 y 1455. La obra es, por decisión del editor, Cristóbal de Santisteban, y no del autor, una extensa compilación que consta de tres secciones: una primera dedicada a los emperadores y príncipes gentiles y católicos y caracterizada tanto por su escaso rigor histórico como por el predominio de elementos fantásticos; una segunda relativa a santos y sabios, y una tercera conocida como *Generaciones y semblanzas*, colección de treinta y cuatro breves biografías de importantes personajes de las cortes de Enrique III y Juan II. Sólo esta tercera sección es original; las otras dos son, en su mayor parte, extracto del *Mare historiarum* del

dominico Giovanni della Colonna (s. XIV) y de otras fuentes, entre las que destacan las obras latinas *Planeta* (1218) de Diego García de Campos, canciller de Fernando III, y *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena (1384-1456).

- b) *Una década de Césares* ² de fray Antonio de Guevara (1480?-1545), aparecida en 1539, cuya intención no era otra que rescatar la antigüedad como valor ejemplificador para la modernidad humanística.
- c) *La Crónica del origen que procedieron los emperadores occidentales desde Carlo el Magno hasta Carlos el Máximo, nuestro señor* ³ de Lorenzo de Padilla, Arcediano de Ronda (1485-1540).
- d) La obra histórica del humanista sevillano Pedro Mexía (1497-1551) ⁴. Además de una *Historia del emperador Carlos V* (manuscrita e inconclusa) ⁵, publicó la *Historia imperial y cesárea* (Sevilla, Imprenta de Juan León, 1545) ⁶, en cuyo prólogo «Al lector» Mexía declara «ser el primero que en nuestra lengua ha tomado este trabajo de escribir todos los Césares». Efectivamente, la obra es una compilación de biografías, cronológicamente ordenadas, de «todos» los emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano I, abuelo de Carlos V. Al hilo de cada biografía, se narran los principales hechos históricos acaecidos en ese período, además de la cronología y las actuaciones de los papas y la mención de los personajes ilustres de los distintos reinados. Por último, tras cada emperador o grupo de ellos aporta una lista detallada de los autores que le han proporcionado información sobre la época, debiendo destacarse no sólo que la lista de fuentes es completísima, ya que en ella se encuentran autores latinos, españoles, italianos y franceses, sino también que el tratamiento de las mismas es admirable, por su composición y forma de utilizarlas.

La *Historia imperial y cesárea* fue entendida por Mexía como ejercicio preparatorio y pórtico excepcional para su *Historia del emperador Carlos V*. De esta manera, la primera de las obras presentaría la sucesión completa de emperadores, desde la fundación misma de tal dignidad con Julio César hasta el penúltimo miembro de la cadena, Maximiliano I, mientras que la segunda se destinaría exclusivamente a historiar el reinado del último emperador, Carlos V, y a justificar su fórmula absolutista de gobierno.

Algo más abundantes, en cambio, son los textos que narran la historia de la Iglesia y de los Papas y se extienden a los acontecimientos políticos de cada época, entre los que podemos destacar los dos siguientes ⁷:

- e) El libro primero de la *Historia Pontifical y Cathólica* (Zaragoza, Domingo Portonaris y Ursino, 1583) de Gonzalo de Illescas (historiador palentino muerto c. 1633), en «la cual se contiene la primera edad de la Iglesia Cristiana, con las vidas de los

Pontífices romanos, dentro de Cristo, nuestro Señor, hasta Silvestro primero». En la misma línea, cabe señalar la continuación de la *Historia Pontifical y Católica* por Luis de Bavia, capellán de la Real Capilla de Granada.

- f) La Tercera parte (libro 18, capítulo 26) de la *Monarquía eclesiástica o Historia universal del mundo* (1594) del historiador Juan de Pineda, que refiere el rapto de Judit, hija de Carlos el Calvo, por parte de Balduino, y su posterior matrimonio.

De las seis obras mencionadas y tras su análisis, resulta fácil asegurar que Mira de Amescua no utilizó ninguna de las tres primeras ni la última:

- 1) en el primer caso, por omitir los episodios históricos dramatizados en *El primer Conde de Flandes*, aunque le dedica un capítulo a Carlomagno;
- 2) en el segundo, pese al notable prestigio e influencia posterior de Guevara, por circunscribirse a la época clásica romana, dedicando especial atención a los emperadores españoles Trajano y Adriano;
- 3) en el tercero, que sin duda narra los hechos que nos interesan, por su restringida difusión, ya que no hay constancia de que fuese impresa, por lo que, en el mejor de los casos, debió de circular manuscrita;
- 4) la última obra mencionada sólo refiere el rapto de la hija de Carlos el Calvo, Judit, por parte de Balduino, su posterior matrimonio, la reconciliación familiar y la concesión del condado de Flandes al matrimonio, pero ni en su desarrollo ni en su enfoque presenta similitudes con el drama de Mira.

En cambio, las otras dos sí relatan los acontecimientos dramatizados por Mira: Mexía dedica un capítulo al reinado del Emperador Carlos el Calvo (folios 376 y 377) e Illescas narra los hechos en el capítulo correspondiente al papado de Juan VIII (folios 193 vuelto b y 194 recto a) en términos bastante similares a los de Pedro Mexía, a modo de refundición de la *Historia imperial y cesárea*. Como ambas obras alcanzaron en su época un extraordinario éxito de lectores –en concreto, de la *Historia* del sevillano, desde su aparición en 1545 hasta mediados del siglo XVII, se publicaron treinta y una ediciones, once en español y veinte en los puntos más distantes de Europa (traduciéndose al latín, italiano, alemán, holandés, francés e inglés)–, este éxito editorial avala que Mexía ejerciese una influencia extraordinaria en el Siglo de Oro: en numerosas ocasiones se ha señalado la impronta del humanista sevillano sobre Cervantes, Mateo Alemán, Lope de Vega ⁸, Montaigne y Shakespeare.

Y, por nuestra parte, a partir del cotejo textual que hemos realizado de la *Historia* de Mexía y *El primer Conde de Flandes* (sin excluir como fuente parcial la *Historia Pontifical y Católica*, deudora de la obra del sevillano), destacamos también su ascendencia sobre Mira de Amescua.

5.2. EL TRATAMIENTO MIRAMESCUANO DE LA FUENTE

La considerable aportación de información histórica contenida en *El primer Conde de Flandes* podría hacernos pensar en el tipo de público al que iba dirigida la obra: tal como dijimos *supra* (§ 0. 3) es probable que esta obra se escribiera inicialmente para las representaciones palaciegas y fastos cortesanos que con motivo de la boda de Felipe III tuvieron lugar en distintas localidades españolas, pero, a continuación, debió de tener una dilatada trayectoria en los corrales populares, dentro de los planteamientos de la época de considerar la Historia como escuela de príncipes.

Desde esa óptica, Mira de Amescua no debió pretender hacer historia para que no se olvidase lo acontecido: lo que quiso fue, por una parte, enseñar a actuar con la experiencia de lo ocurrido; por otra, seleccionando elementos históricos y legendarios y unificándolos hasta fundir la esfera de la política (historia, ideología) con la religiosa y sacramental, sacralizar el poder encomendado a la Casa de Austria por su dedicación a la fe católica y su devoción eucarística, convertidas en una actitud arquetípica de toda la dinastía (de Balduino a Felipe III).

De hecho, la materia histórica del drama se presenta sometida a toda una serie de manipulaciones que explican que nuestro autor escribió el texto partiendo de unos criterios muy precisos, ya que, más que la dramatización de un capítulo de la crónica de Mexía, *El primer Conde de Flandes* es una auténtica reflexión sobre la historia, en la línea iniciada por los teóricos de la política y los dramaturgos de la época de Felipe III de adaptar la herencia del pasado a los tiempos modernos. Pese a la grave crisis socioeconómica de la época, nuestro dramaturgo no se limita a escenificar un ejemplo de los ilustres emperadores o reyes de los que descende Felipe III, para que resplandezcan sobre él las virtudes de sus predecesores, sino que aspira a presentar a la monarquía española como el último y más perfecto eslabón en la larga cadena de la evolución política de la humanidad.

En ese sentido, la actitud de Mira de Amescua enlaza directamente con los planteamientos de Mexía, para quien la *Historia imperial y cesárea* no es otra cosa que la legitimación del absolutismo entendido bajo la forma imperialista ⁹. Y ello no sólo por defender los derechos de la Casa de Austria al Imperio Romano Germánico, sino porque remonta esa fórmula política al mundo clásico con su consiguiente implicación atemporal y ejemplar, y presenta una cadena continua de emperadores cuyo último eslabón es precisamente el rey español.

Aunque en § 4.1.3.2. anticipábamos que la fuente histórica jamás da el sentido exacto de una comedia, sobre todo porque en el desarrollo dramático tiene lugar una serie de cambios que vienen impuestos, entre otras razones, por las imposiciones que el género dramático exige, es evidente que la función de la *Historia* de Mexía responde a similares preocupaciones que condujeron a Mira de Amescua a escribir su obra: junto a la finalidad

principalmente panegirista y de exaltación genealógica de la práctica histórica del humanística sevillano, el drama de Mira tiene, además, un fin ejemplarizante y providencialista.

5.2.1. El hecho histórico en la *Historia de Mexía*

Para justificar adecuadamente la intención política de nuestro drama, vamos a transcribir el texto principal de la crónica de Mexía en el que nos basamos para establecer la relación entre ambas obras:

«Comienza la vida del Emperador Carlos, segundo deste nombre, llamado el Calvo, y de Basilio, que imperó en Constantinopla: contiénesse en un breve capítulo cómo fue su imperio.

[fol. 376a] La muerte del Emperador Ludovico fue luego sabida y publicada por todas partes, como suelen ser las de los reyes grandes y príncipes como él, y más presto que otros lo supieron el Rey Carlos, llamado el Calvo de Francia, y Ludovico, rey de Alemania, tíos suyos, hermanos de su padre, que todos eran hijos del Emperador Ludovico Pío, primero deste nombre, y aunque viejos y cansados de reinar, que hacía más de treinta años que eran reyes, cada uno dellos pretendió ser emperador. El Carlos, por ser rey de Francia, le parecía tenía mejor título al imperio, porque allí fue pasado en persona de Carlos Magno, su abuelo; y Ludovico, por ser hermano mayor suyo, pensaba lo mismo. Pero el Carlos tuvo más diligencia, y mejor apa-/ [fol. 376b]-rejo por la cercanía de Francia con Italia, y también ayudó su natural condición, porque era muy ambicioso y arrogante. De manera que, con más presteza de la que nadie pensara, juntó muchas gentes y, pasando los Alpes, entró por Italia la vía de Roma, enviando a su hijo Ludovico por otra parte, que ocupase lo que en Francia Ludovico Emperador había tomado por muerte de su hermano, que era Austrasia, llamada ya Lotaringia. Llegando Carlos a Roma, donde ya por mensajeros y cartas y, aun según algunos dicen, con dineros y dádivas, había solicitado y ganado las voluntades de los romanos y del Sumo Pontífice, que era Juan, como ya dije, Octavo o Noveno, luego fue coronado por él y habido y obedecido por Emperador.

Y entre tanto Ludovico, su hermano, no cesaba en / [fol. 377a] Alemania de juntar sus gentes para venir contra él, con ánimo de lo despojar del imperio y aun de la vida si pudiera. Pero Carlos, dado el mejor asiento que pudo en las cosas de Italia, se volvió en Francia, muy indignado contra su hermano, contra el cual juntó el mayor ejército que pudo y, comenzando a caminar el uno contra el otro, al Ludovico atajóle la muerte que le sobrevino en la ciudad de Francafort, dejando primero sus reinos repartidos y divididos entre tres hijos, hombres y muy valerosos, que tenía, llamados Ludovico y Carolo Magno y Carlos.

[...].

La partición se hizo desta manera, de consentimiento de los tres hermanos: que a Ludovico le dieron a Sajonia y Toringia y Frisia y las provincias contenidas entre ellas, y que fuese llamado Rey de Ostrofrancia, que es decir de Francia Oriental; a Carolo Magno le cupo Bavaria, Austria, Carintias, Esclavonia, Bohemia, Moravia, y que fuese llamado rey de Bavaria; a Carlos le cupo Suevia y Franconia y todo el resto de Alemania y algunas ciudades de Lotaringia, que las habían sido de Lotario, su tío, y fuese llamado rey de Alemania, como su padre.

Sabido esto por su tío el emperador y rey de Francia, Carlos el Calvo, teniendo en menos a los hijos que al padre, aunque era más ambicioso y soberbio que esforzado, entró en Alemania con cincuenta mil hombres y llegó hasta la ciudad de Colonia, cerca de donde Ludovico, su sobrino, el nuevo rey de la Ostrofrancia, lo esperaba con lo más del ejército que su padre había juntado, y con favor y ayuda de sus hermanos Carlos Magno y Carlos, que en sus tierras estaban ocupados, y con favor de los duques y príncipes otros de Alemania, y tentando primero y procurando la paz y no la queriendo otorgar el emperador, vino con él a la batalla, la cual por ambas partes se riñó y porfió muy mucho. Pero viendo tanta determinación y fuerza en sus contrarios, el emperador huyó de la batalla y la victoria quedó por Ludovico, su sobrino, y fue hecho en la nobleza de Francia grande estrago en la batalla y alcance. Y así volvió el emperador a su reino menguado, y reposó algún tiempo, no queriendo sus sobrinos por entonces apretarle más.

Sucedíole tras esto que un gobernador o guarda de las tierras que hoy son el Condado de Flandes, que tan poblada y frecuentada tierra es agora, y entonces era lo más della bosques y selvas, y muy pequeñas aldeas, llamado Bal-/ [fol. 377b]-douino, se enamoró de una hija del emperador, y con su ausencia y ocupación en la guerra ya dicha, tuvo manera como la sacó de su palacio y se escondió con ella en aquellas tierras y florestas. Contra el cual, queriendo proceder el Emperador con todo rigor, por ruegos de muchas personas religiosas y de Estado, tomó por mejor consejo casarlo con la hija y, haciéndolo así, le dio aquella tierra con título de conde, y el Baldouino salió tan valeroso y de tanta industria que cultivó y pobló aquella tierra de tal manera que en pocos años había en ella grandes pueblos y campos fructíferos. Y teniendo el mismo cuidado después Arnulfo, su hijo, y sus sucesores, vino a ser de las mejores provincias del mundo (¡Tanto puede la industria y diligencia humana!). Y este fue el principio de aquel estado.

[...]

Sabido por Ludovico y Carlos y Carolo Magno, que en Alemania reinaban de la manera que está mostrado, que su tío el emperador estaba en Italia, convocaron sus gentes y determinaron de venir contra él en ejecución de la enemistad y odio pasado. Lo cual siendo entendido por el emperador, partió luego de Roma con sus gentes, para les resistir en el camino por fuerza de armas. Pero plugo a Dios por sus juicios secretos de lo quitar deste trabajo, y fue que, llegando a la ciudad de Mantua con su ejército, de viejo ya y de cansado le sobrevino una enfermedad de la cual no se temía que muriera. Pero afirman todos que un judío, grande médico, llamado Sedechias, que lo curaba, le dio cierta ponzoña de que luego murió, y quedaron las cosas en la confusión que tengo contado [...]»¹⁰.

5.2.2. Coincidencias y diferencias entre la crónica y el drama

A continuación vamos a listar tanto las coincidencias como las diferencias existentes entre los dos textos y que muestran los cambios introducidos por Mira de Amescua:

	<i>Historia imperial y cesárea</i>	<i>El primer Conde de Flandes</i>
1	Referencia a los sucesos de Lombardía.	Igual en el drama
2	Carácter del Emperador Ludovico.	Igual en el drama
3	El Emperador Ludovico, pese al intento de asesinato, sale ileso.	Ludovico muere asesinado a manos de unos conjurados que se habían ganado su confianza.
4	Pese a que se produjeron enfrentamientos y rivalidades, Ludovico murió a causa de una enfermedad y no a las luchas que sostuvo con sus tíos.	La muerte se produce durante una tregua entre el bando imperial y el de los Reyes Carlos y Ludovico.
5	El Emperador Ludovico muere sin descendencia.	Igual en el drama.
6	Carlos el Calvo y Luis el Germánico pretenden para sí la dignidad imperial.	Igual en el drama.
7	Excurso sobre las razones del cambio del imperio de Oriente a Occidente.	Igual en el drama.
8	Las pretensiones de Carlos el Calvo se apoyan en la vinculación del imperio a Francia, de la que es rey.	Igual en el drama.
9	Las pretensiones del rey Ludovico se basan en la mayoría de edad.	Igual en el drama.

10	El Rey Carlos es presentado como ambicioso y arrogante.	Carlos es presentado como un rey prudente y piadoso.
11	La designación imperial se decide por la fuerza de las armas y del dinero.	Los dos reyes, tras su primer deseo de dirimir la cuestión por la fuerza de las armas, aceptan el consejo de someterse a la decisión del papa.
12	No aparece en la crónica.	Incorporación a la acción del Príncipe Rodolfo, bastardo del Rey Ludovico.
13	El Rey Carlos y su hijo Ludovico invaden Italia y se apoderan de Lotaringia.	No aparece en el drama.
14	Carlos entra en Roma y la toma por la fuerza de las armas y del dinero. El Rey Ludovico no participa en esta trama.	Carlos y Ludovico envían a Roma a sus hijos: comportamiento piadoso del francés; actitud desleal y prepotente del alemán.
15	Carlos es investido emperador por el papa.	Igual en el drama.
16	Ludovico prepara un ejército para arrebatar a Carlos la dignidad imperial, por los métodos empleados para obtenerla.	Igual en el drama, pero a raíz de los pérfidos consejos de Rodolfo.
17	Carlos dispone su ejército para el combate.	Carlos, primero, se niega a aceptar la idea del ataque; después, prepara su ejército.
18	Ludovico muere antes de entrar en combate.	Ludovico, atemorizado por la visión del emperador muerto, rinde vasallaje a su hermano.
19	Luchas entre el emperador y los hijos de Ludovico.	No aparece en el drama.
20	Rapto de Judit, hija de Carlos, engañada por Balduino.	Margarita, engaña a Balduino, al que acompaña a Flandes, disfrazada de paje.
21	Aconsejado por importantes personalidades, Carlos perdona a Balduino y lo nombra conde de Flandes.	Carlos, magnánimo, a petición de Ludovico, perdona a Balduino, acepta que se case con su hija y lo nombra condes de Flandes.
22	Elogio del conde y de la tierra de Flandes.	Igual en el drama.

5.2.3. Cotejo de los dos textos

Por último, vamos a comprobar situación a situación las versiones tanto de Mexía como de Mira de Amescua:

1. MEXÍA

«[fol. 374] En el principio de su imperio deste Ludovico *acaeció un portento muy grande*: y fue que en la ciudad de Bresa, *en Lombardía, llovió tres días sangre* tan fina como de un toro u otro animal que matasen» ¹¹.

MIRA DE AMESCUA

«*Ya sabéis que en Lombardía sucedió un portento extraño* que no supieron la causa los astrólogos más sabios. Viose un cometa encendido En medio del aire vario *y llovió sangre tres días*, que a todo el mundo dio espanto». (vv. 99-106)

2. MEXÍA

«[fol. 374] Fue lo primero este Emperador *buen cristiano, temeroso y honrador de Dios y de su Iglesia y ministros, piadoso y manso, muy sencillo y claro de condición, y muy verdadero*».

MIRA DE AMESCUA

«Ludovico, *emperador que confirmó Nicolao, piadoso como su abuelo, (que el serlo le cuesta caro)*» (vv. 115-118)

3. MEXÍA

«[fol. 375] No obstante las buenas maneras deste Príncipe, el Duque de Benavente, llamado Adulgiso, se alzó con Capua y algunas ciudades, negán dole la obediencia y tomando la voz del Emperador de Constantinopla, porque aquella parte de Italia había quedado y sido en los tiempos pasados por los Emperadores de Constantinopla [...]. Contra este Duque, Ludovico hizo ejército y por su persona fue a allanar y castigar aquella rebelión. Pero el Adul giso, no hallándose poderoso para resis tir, envió a disculparse con el Emperador Ludovico, diciendo no se haber hecho de su voluntad y que luego vernía a su servicio. Y de hecho lo hizo así, y Ludovico lo admitió y perdonó, y fue sobre los lugares rebeldes y fácilmente se apoderó de[l]los, salvo la ciudad de Capua que se puso en defensa, y la cercó, y acabó pidiendo clemencia y perdón; se entregaron y los perdonó, y fue recibido y obedecido en ella. Y de ahí

MIRA DE AMESCUA

Hoy se cumple en el imperio este prodigioso caso, que pronósticos de males pocas veces salen falsos. Ludovico, Emperador que confirmó Nicolao, piadoso como su abuelo, que el serlo le cuesta caro, [recibió en su amor y gracia un traidor, un rebelado, cuyo nombre es Adafirso: denle los cielos mal pago!] Perdonar al enemigo es hecho de buen cristiano, pero fiar dél la vida es de loco temerario. Confióse Ludovico de este su enemigo tanto que en una tienda dormían.

REY CARLOS.
Necio rey!

REY LUDOVICO.

fue a la ciudad de Benavente, donde Adulgiso lo hospedó y recibió, en lo público y exterior, como a señor a quien amaba, y por su inducimiento y consejo, que ya parecía que salió de leal voluntad, despidió su ejército y quedó con pocos más que los oficiales de su casa. Y pasados algunos días, el Adulgiso, [...], acometió a hacer lo que deseaba y, juntando ciertos hombres armados, súbitamente entró en el aposento do el Emperador estaba a matarlo, lo cual hiciera, si no que, siendo sentido, Ludovico y los pocos que con él estaban se defendieron varonilmente, y pudo salir de Benavente y irse a Roma, de do, con parecer del Sumo Pontífice, envió tal ejército que el traidor hubo de desamparar la tierra y irse huyendo en Cerdeña, y así quedó Ludovico Emperador pacífico en Roma»¹².

Amigo ingrato!

ARNALDO.

Que recatado viviese
sus nobles le aconsejamos,
que quien no toma consejo
[pronto] llega al desengaño.
Esta desdichada noche,
él y algunos conjurados,
Brutos del cristiano César,
en su cama lo mataron.
Sin dificultad huyeron,
porque eran con sus engaños
el gobierno de su gente
y el orden de su palacio.
Del doméstico ladrón
no hay tesoro bien guardado,
ni vida de rey segura
entre traidores vasallos».
(vv.111-146)

5. MEXÍA

«[fol. 375] Pasados algunos años, murió Lotario, Rey de Lotingia, hermano del Emperador, y Carlos, Rey de Francia, su tío, se quiso apoderar de Lotingia y de las otras tierras que tenía. El Emperador se opuso contra él y se dio tan buen cobro que tomó la posesión de todas ellas, como bienes de su padre, y hubo entre ellos guerra y grandes debates que duraron cinco años. Y poco tiempo después desto *le sobrevino tal enfermedad* (estando en Milán el virtuoso Emperador Ludovico) *que murió della*, el cual -según mi opinión- y a lo que yo puedo colegir destas historias, *él no dejó hijos varones*».

MIRA DE AMESCUA

«*Y pues sucesión le falta
y el imperio queda vaco,*
por que elijáis quien suceda
las seis insignias os traigo».
(vv.167-170)

7. MEXÍA

«[fol. 356b] Passando esto, desde a otros ocho días, habiéndolo mucho el Papa primero pensado y acordado, y considera[n]do que *el imperio estaba vaco porque lo tenía usurpado una mujer*, [...], y viendo el poco valor de los Emperadores de Grecia y aun la poca piedad y religión acerca de las cosas de la fe, en lo de las imágenes y en otras cosas que estaban apartados de la Santa Madre Iglesia, y cuánta necesidad había de quien tuviese en paz las provincias de Italia que tan fáciles eran de alterar, y queriendo gratificar los beneficios que la Iglesia había recibido de Carlos Magno y de la casa de Francia, determinó, con maduro consejo, de hacer Emperador a Carlos Magno y pasar a Occidente la cabeza del imperio. Lo cual, [../ [fol. 357a]..], no comunicó con el mismo Rey, porque sabía de su gran corazón y templanza, que no lo quería ni deseaba».

MIRA DE AMESCUA

Rey de Alemania, bravo Ludovico,
Francia el derecho de este imperio tiene,
No por codicia para mí lo aplico,
Que a un viejo como yo no le conviene
el peso de este imperio, santo y rico,
[que] *usurpado quedó en hombros de Irene;*
La Iglesia universal, por despojarlos,
La máquina cargó en hombros de Carlos.
Viendo el Papa León la fe perdida
En los griegos monarcas del Oriente,
cual cabeza de Dios sustituida
a [otro] cuerpo fiel místicamente,
pasar quiso la silla pretendida
a los reyes cristianos de Occidente.
Pasóla a Francia, y Carlos magno ha sido
el católico dueño que ha tenido.
Hecho, pues, Carlos un cristiano Atlante
del cielo del imperio, escudo fuerte
que ampara nuestra Iglesia militante,
quince años imperó, llegó su muerte.
El imperio francés pasó adelante».
(vv. 245-265)

8. MEXÍA

«[fol. 376a] *El Carlos, por ser Rey de Francia, le parecía tenía mejor título al imperio, porque allí fue pasado en persona de Carlos Magno, su abuelo.*».

MIRA DE AMESCUA

«Hecho, pues, Carlos un cristiano Atlante
del cielo del imperio, escudo fuerte
que ampara nuestra Iglesia militante,
quince años imperó, llegó su muerte;
El imperio francés pasó adelante:
Nuestro padre le tuvo, y de esta suerte
Lotario le heredó. *Luego ignorancia*
Es decir que el Imperio no es de Francia.
Ludovico, mi padre, a quien el Pío
Llamaron con razón, pues serlo supo,
Los reinos repartió, y ha sido el mío este
reino francés que ahora ocupo.
Murió el emperador, yo soy su tío,
y si en la división Francia me cupo,
siendo anejo el Imperio a aquesta tierra,
yo soy Emperador con paz o guerra.
(vv. 261-276)

9. MEXÍA

«[fol. 376a] y Ludovico, por ser hermano

MIRA DE AMESCUA

Si por ser Carlomagno, nuestro abuelo,

mayor suyo, pensaba lo mismo».

el primero señor que tuvo Roma
(en la transmigración, hecha con celo,
del Papa, que la voz del cielo toma),
su derecho pretendes, teme al cielo
que el corazón soberbio inclina y doma.
*Tu hermano mayor soy. La mayoría
Desde Adán tiene fuerza, y esta es mía».*
(vv. 277-284)

11. MEXÍA

«[fol. 376a] Pero el Carlos tuvo más diligencia, y mejor apa-/ [fol. 376b]-rejo por la cercanía de Francia con Italia, y también ayudó su natural condición, porque era muy ambicioso y arrogante. De manera que, con más presteza de la que nadie pensara, juntó muchas gentes y, pasando los Alpes, entró por Italia la vía de Roma, enviando a su hijo Ludovico por otra parte, que ocupase lo que en Francia Ludovico Emperador había tomado por muerte de su hermano, que era Austrasia, llamada ya Lotaringia. Llegando Carlos a Roma, donde ya por mensajeros y cartas y, aun según algunos dicen, con dineros y dádivas, había solicitado y ganado las voluntades de los romanos y del Sumo Pontífice, que era Juan, como ya dije, Octavo o Noveno, luego fue coronado por él y habido y obedecido por Emperador».

MIRA DE AMESCUA

«Si es el rey breve mapa
de Dios, déjalo en su mano,
porque dudas de cristiano
las ha de absolver el Papa.
A la Iglesia pertenece
la elección. Advierte que
se empieza a peder la fe
si al Papa no se obedece.
(vv. 361-368)

[...]

A la Iglesia, Papa y Roma
pertenece la elección;
La cristiana aprobación
de sus santas manos toma
si te lo diere, y si no,
Dios lo dará a cuyo es.
(vv. 409-414)

[...]

A Roma y al Pontífice escribamos:
Confirme la elección que pretendemos.
y en juramento unidas nuestras manos,
al cielo se prometa guardar siempre
la elección del Pontífice Romano,
sin pretender con guerra o paz hacerse
emperador el otro no elegido.

REY LUDOVICO.

Sobre el pecho real de Ludovico
nuestras manos pongamos, y juremos
de nunca pretender la investidura
de las insignias de que está adornado,
si no fuere con orden del Pontífice».
(vv. 419-430)

13. MEXÍA

«[fol. 376a] Pero el Carlos tuvo más diligencia, y mejor apa-/ [fol. 376b]-rejo por la cercanía de Francia con Italia, y también ayudó su natural condición, porque era muy ambicioso y arrogante. De manera que, con más presteza de la que nadie pensara, juntó muchas gentes y, pasando los Alpes, entró por Italia la vía de Roma, enviando a su hijo Ludovico por otra parte, que ocupase lo que en Francia Ludovico Emperador había tomado por muerte de su hermano, que era Austrasia, llamada ya Lotaringia».

MIRA DE AMESCUA

(No aparece este aspecto en el drama)

14. MEXÍA

«[fol. 376a] Llegando Carlos a Roma, donde ya por mensajeros y cartas y, aun según algunos dicen, con dineros y dádivas, había solicitado y ganado las voluntades de los romanos y del Sumo Pontífice, que era Juan, como ya dije, Octavo o Noveno, luego fue coronado por él y habido y obedecido por Emperador».

MIRA DE AMESCUA

PRÍNCIPE LUDOVICO.

«Visité después al Papa
y humilde puse la boca
en su pie. [Luego tu carta]
dísela en su mano propia.
No la entregó al secretario;
leyóla él mismo, y en toda
mostraba alegre semblante
afición maravillosa.

[...]

(vv. 2250-2257)

PRINCIPE RODULFO.

[...]

Llegué a la famosa Roma
-que no ha consentido rey
desde el tiempo de Lucrecia,
tan casta como crüel-,
y como en aquesta causa
es el Senado jüez
y el Papa quien lo sentencia,
tus pliegos les entregué.
También, como el oro es siempre
imán que suele atraer
las voluntades de acero,
oro y plata di también
entre el pueblo y el Senado.
Pródigo anduve, porque es
uso común en las cortes

el dar para pretender.»
(vv. 2366-231)

20. MEXÍA

«[fol. 377a] Sucedióle tras esto que un gobernador o guarda de las tierras que hoy son el Condado de Flandes, que tan poblada y frecuentada tierra es agora, y entonces era lo más della bosques y selvas, y muy pequeñas aldeas, llamado Bal-/[fol. 377b]-douino, se enamoró de una hija del Emperador, y con su ausencia y ocupación en la guerra ya dicha, tuvo manera como la sacó de su palacio y se escondió con ella en aquellas tierras y florestas»¹³.

MIRA DE AMESCUA

(Ya sabemos que el tratamiento de la comedia de este aspecto de la historia es completamente distinto: es Margarita la que engaña a Balduino).

21. MEXÍA

«[fol. 377a] Contra el cual, queriendo proceder el Emperador con todo rigor, por ruegos de muchas personas religiosas y de Estado, tomó por mejor consejo casarlo con la hija y, haciéndolo así, le dio aquella tierra con título de conde».

MIRA DE AMESCUA

«El gusto de esta venida me ha de hacer piadoso y franco. Yo perdono a Balduino: con Margarita le caso; de los estados de Flandes dueño universal le hago, y con título de conde los goce infinitos años».
(vv. 3500-3507)

22. MEXÍA

«[fol. 377a] y el Baldouino salió tan valeroso y de tanta industria que cultivó y pobló aquella tierra de tal manera que en pocos años había en ella grandes pueblos y campos fructíferos. Y teniendo el mismo cuidado después Arnulfo, su hijo, y sus sucesores, vino a ser de las mejores provincias del mundo (¡Tanto puede la industria y diligencia humana!)»¹⁴.

MIRA DE AMESCUA

Señor, Flandes,
aunque a doce provincias les da nombre
el Ducado de Güeldres y Brabante,
hasta ahora no ha poblado su distrito
de ciudades ni villas opulentas.
Y así, como la tierra es fertilísima,
todo es selvas y bosques deleitables,
con cielo tan benévolo que nunca
se hallaron venenosos animales,
y aun los toros selváticos y grandes
son mansos como bueyes; los caballos
son hermosos, de fuerza y de grandeza;
el ganado es fecundo, que tres veces
da fruto al año. Así que es tierra fértil,

amena y rica, y no tiene la Europa
otra mejor».
(vv.1601-1618)

El cotejo de los dos textos deja patente la relación que existe entre ellos y demuestra que la narración histórica de Pedro Mexía es la fuente principal de la obra del accitano. Queda también explícito que Mira de Amescua no pretende una reconstrucción arqueológica del pasado: salvo en la historicidad de buena parte de los nombres de los personajes y sus correspondientes parentescos y algunos avatares (número 17), la mayoría de las referencias políticas y sociales corresponden a su tiempo; no obstante, ha espigado en la crónica una serie de noticias útiles para concretar su intención (números 5, 8 y 9), el fondo ideológico de la obra (número 15), o la situación de la comedia con un período identificable (los números 1 y 7).

Puede alegarse, no obstante, que el drama introduce modificaciones en el relato histórico de Mexía. Pero pensamos que estas alteraciones explican precisamente la intencionalidad política, panegírica y ejemplarizante, con la que Mira, ajustándose unas veces a lo fundamental y otras alterando totalmente el texto histórico, construye su drama. Consideramos que los números 10, 11, 13, 14 son los apartados en los que mejor se observa la actitud panegírica respecto a la monarquía de Mira (que analizaremos en § 6.2), mientras que los números 12 y 16 tienen como función primordial que recaigan sobre el bastardo Rodulfo y su actitud diabólica todos los aspectos negativos, al ser él el inductor del perjurio y, por tanto, el único que participa de él y en el castigo-advertencia. En íntima conexión con esto, el número 18 suaviza la culpa del Rey Ludovico al hacerle aceptar la decisión papal, desligándolo así de toda responsabilidad en los sucesos dramatizados: ha comprendido la voluntad divina y la acepta. Al mismo tiempo, los números 3 y 4 no sólo introducen uno de los temas frecuentados por los dramaturgos del Siglo de Oro: el regicidio, sino que también son las circunstancias que provocan la acción. Por último, los números 20, 21 y 22 tienen una finalidad estrictamente panegírica y providencialista, ya que es en ellos en los que se funde la esfera política (la historia) con la religiosa y sacramental, sacralizando el poder de la Casa de Austria por su fervor religioso y su devoción eucarística y todo ello desde los orígenes más remotos de esta dinastía (de Balduino a Felipe III).

A partir de los datos que hemos aportado, difícilmente podremos sostener que tanto en la organización de la obra como en la modificación de los datos históricos hay falta de información, utilización defectuosa de la fuente o crítica a los personajes dramáticos, sino que, por el contrario, su perspectiva, intensificada por las teorías vigentes, responde a un programa sistemático de defensa ideológica de la Casa de Austria.

NOTAS AL CAPÍTULO 5

¹ Sobre esta obra, cfr. Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. XIX-XVI. Sobre Pérez de Guzmán y su obra, cfr., entre otros, J. L. Romero, «Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica», *Cuadernos de Historia de España*, III, 1945, pp. 117-151; Francisco López Estrada, «La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *RFE*, XXX, 1964, pp.310-352; Carlos Clavería, «Notas sobre la caracterización de la personalidad en las *Generaciones y semblanzas*», *Anales de la Universidad de Murcia*, X, 1951-52, pp. 481-526.

² Sobre Guevara, cfr. A. Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps*, Genève, Librairie Droz, 1976; Asunción Rallo, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979; Pilar Concejo, *Antonio de Guevara: un ensayista del siglo XVI*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1985.

³ De Lorenzo de Padilla, además de su condición de religioso, sabemos que fue cronista de Carlos V, en cuyo honor escribió la crónica mencionada, concluida después de la muerte del Emperador y de la que existe un manuscrito, en dos tomos, en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cfr. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, XII, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988). En el Prólogo del primer tomo afirma que «la primera tratará del origen del imperio occidental que instituyó el Papa Adriano en la persona de Carlomano, rey de Francia, e será proseguido de todos los emperadores occidentales que le han subcedido y de la casa y linaje que fue cada uno dellos, porque ansí me fue mandado por el invítísimo Carlo el Máximo, de gloriosa memoria, visto que algunos habían colexido las Vidas de los emperadores y se dexauan oscuro y por tratar el linaje de donde procedieron los tales. <Y ansí> irá devisa en dos partes, y la primera tratará del linaje donde procedieron todos los emperadores occidentales y la segunda solamente el origen desta serenísima Casa de Austria, donde V[uestra] Merced procede y de todos los príncipes e monarcas que ha habido della, acabando y concluyendo en la vitoria que el invítísimo Carlo el Máximo hubo contra los herejes luteranos. E <quiero> que V[uestra] Merced me tenga en servicio particular colegir esta segunda parte, porque prometo a Dios y a V[uestra] Merçed como cristiano que, después de haber trabajado espacio de treinta años, los mejores de mi vida, en colegir y sacar a luz las Hitorias de España, desde los tiempos de Tubal, su primero poblador después del gran diluvio, hasta que la Catolica Majestad de Carlo el Máximo, nuestro senor, comenzó a reinar en ella, comencé de nuevo a colegir esta» (citado por G. Cirot, «Lorenzo de Padilla et la pseudo-histoire», *BHi*, XVI, 4, 1914, pp. 405-447, en particular pp. 410-414. La actualización ortográfica es responsabilidad nuestra).

⁴ Este humanista, cuya vida transcurrió por entero en Sevilla dedicado a sus ocupaciones ciudadanas e intelectuales y que había desempeñado importantes cargos públicos en su ciudad natal (caballero regidor del concejo, alcalde de la hermandad del

número de los hijosdalgo, contador de su majestad, cosmógrafo de la Casa de Contratación), en reconocimiento a su labor de historiador, fue nombrado por Carlos V cronista imperial. Su producción, dejando a un lado las obras menores, se desarrolla en dos vertientes fundamentales: la historia y el saber misceláneo de divulgación científica, con carácter doctrinal y erudito (con obras como *Coloquios*, *Diálogos* y, sobre todo, *Silva de varia lección*). Para una mayor información sobre su semblanza biográfica, formación humanística, carácter, actividades pública y producción, cfr. la Introducción, con abundante bibliografía, de Antonio Castro a su edición de Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, I, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 9-140.

⁵ Por lo que respecta a su preocupación histórica, cfr. René Costes, «Pedro Mexía, chroniste de Charles-Quint», *BHi*, XXII, 1920, pp. 1-36 y 256-258, y XXIII, 1921, pp. 95-110; y Asunción Rallo, «El sevillano Pedro Mexía, historiador de Carlos V», *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (Siglos XVI-XVII)*, II, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, pp. 307-314.

⁶ *Historia Imperial y Cesárea / en que sumariamente se contienen las vidas y hechos de los/ emperadores, desde Julio César, hasta Maximiliano Primero (...)*. Hemos consultado una de las últimas ediciones de esta obra, la publicada en Madrid por Melchor Sánchez en 1655, que incluye una continuación del padre Basilio Varen acerca de las «proezas de los últimos siete Césares austriacos, desde Carlos Quinto a Ferdinando Tercero».

⁷ Así lo constatamos en obras posteriores de tema similar: Conde A. de Beaufort (ed.), *Historia de los Papas. Desde San Pedro hasta nuestros días*, tomo II, Madrid, Imprenta de José F. Palacios, 1843, pp. 156 y ss; Mr. Receveur, *Historia de la Iglesia*, tomo VII, Madrid, Imprenta de José F. Palacios, 1843, pp. 262 y ss; Barón Henríón, *Historia general de la Iglesia*, tomo II, Madrid, Imprenta de El Católico, 1852, pp. 627 y ss.

⁸ Desde Menéndez Pelayo («Estudio preliminar» a su edición de las *Comedias de historias y leyendas extranjeras de Lope de Vega*, BAE, vol. XIII, XIV y XV, Madrid, Atlas, 1966) sabemos que Lope utilizó la *Historia* de Mexía como fuente de su comedia *La imperial de Otón*, obra con la que *El primer Conde de Flandes* guarda, además, otras significativas coincidencias: por ejemplo, en la primera escena del primer acto, también se discute sobre quién será el emperador (el alemán, el inglés o el español); en la segunda escena se produce la elección; en el segundo acto, el personaje de Margarita aparece disfrazado de paje y también es «robada» por don Juan de Toledo; después, encontramos un panegírico de la Casa de Austria.

⁹ Asunción Rallo (*art.cit.*, p. 307 y ss.) sostiene que Mexía puso el humanismo al servicio de la consolidación de la ideología absolutista en una doble vertiente: la nacionalización de la cultura clásica y la elaboración de la historia oficial al servicio de la coyuntura política de su tiempo:

- a) El «Prohemio» de su *Silva de varia lección* manifiesta claramente su intención

nacionalista. En oposición a obras semejantes de autores de otros países, Mexía elige voluntariamente expresarse en español, ratificando el significado de su producción, que no es otro que la divulgación pública y masiva de conocimientos anteriormente vedados por una cultura elitista transmitida en latín. De esta manera, el escritor se convierte en una especie de filtro entre el material cultural ya dado (el mundo clásico) y los lectores no expertos para los que interpreta dicha cultura, utilizándola de esa manera para una finalidad pública.

- b) La posición que adopta Mexía ante la historia aparece nítidamente expuesta en el prólogo «Al lector» de la *Historia imperial y cesárea* y viene caracterizada por cuatro rasgos básicos:
1. La Historia presenta un carácter propagandístico a favor de una fórmula política: es el género de mayor alcance «porque verdaderamente ninguna cosa de letras se puede escribir que comúnmente pueda aprovechar a tantos y así sea recibida y admitida por todos como es la historia». Además, «como quiera que se escriba agrada, por causa de la natural inclinación que tienen los hombres a saber cosas nuevas como son las pasadas a quien no las sabe».
 2. Exige una narración que tenga una presentación erudita, culta y entretenida, de manera que el lector no se acerca a este tipo de discurso porque se asemeje al relato ficticio, sino que gusta de él porque es como la historia.
 3. La historia es también enseñanza de la vida, ya que «hace a los hombres sabios y prudentes y avisados, porque con ejemplos y muestras de las cosas pasadas da aviso y regla para determinar los presentes y aun lo que es más y parece imposible, que entiendan y adivinen el fin y el suceso que ha de haber delante de los negocios y hechos». No sólo es provechosa y deleitable, sino necesaria, porque en ella descansa la seguridad y la confianza que podemos poner en nuestros actos. La acción moral reformadora de la historia se produce sobre aquel que la cultiva, sobre aquellos a quienes va dirigida y sobre la sociedad que éstos forman, ya que sin ella «en todo hubiera desorden y confusión».
 4. Todo el valor formativo del conocimiento histórico se reconoce al concederle el carácter de único instrumento para asegurar la continuidad en la existencia humana. De hecho, esto supone que ha de convertirse en la «verdad» («cosa es clara y conocida ser la historia lumbre y luz de la verdad», «otros la llaman fundamento de la verdad»).

¹⁰ Por su parte la crónica de Gonzalo de Illescas dice así:

«[fol. 193, vuelto, b] Poco después que Juan VIII comenzó su prelación, vino a morir el Emperador Ludovico II, habiéndolo sido veinte y un años enteros según fama. No dejó hijo ninguno que le sucediese, lo cual fue causa de gran discordia entre sus dos tíos, Carlos el Calvo, rey de Francia, y Ludovico, rey de Alemania, sobre cuál dellos sería emperador. Porque, aunque ya eran muy viejos, todavía querían adquirir nuevas tierras y dignidades. Era Carlos algo más mozo, y tan ambicioso de condición que, sin respecto del hermano mayor, puso grandísima diligencia en prevenirle. Y así pasó en Italia, con tan buen ejército que, venido a Roma, el Pa- / [fol. 194, recto, a] -pa no pudo hacer menos de darle el título y corona imperial, de consentimiento de todo el pueblo romano. Luego, en coronándose, con gran pompa y majestad, dio la vuelta para Francia. Sintió Ludovico mucho el descomedimiento de su hermano, y para vengar esta injuria, allegó la más gente que pudo; pero antes que pudiese toparse con el emperador, se acabó la vida, dejando tres hijos, Ludovico, Carolomano y Carlos, los cuales partieron entre sí las tierras de su padre, y todos juntos heredaron el odio que su padre tenía con Carlos Calvo, su tío, y vinieron con él en rompimiento hasta vencerle en una batalla, con lo cual se contentaron sin querer seguir la victoria. Y así quedó Carlos con el imperio, aunque ganó poca honra en la guerra. Entretanto que el emperador andaba envuelto con sus sobrinos en esta contienda, le llevó de casa una hija que tenía un caballero principal llamado Balduino, el cual (para huir el castigo de su padre), acordó meterse con ella en unas montañas y bosques solitarios y no conocidos que había en la provincia que agora llamamos Flandes, y tan bien se supo esconder y defenderse de la furia del emperador, que le buscaba para matarle, que nunca le pudo haber a las manos. Y al cabo, por intercesión de algunos prelados y personas religiosas, el emperador vino a perdonar a Balduino y a consentir que se casase públicamente con su hija, dándole en dote aquellas tierras donde él se había hecho fuerte, y haciéndole señor dellas con título de conde. Allí tuvo principio aquel condado de Flandes que hoy es tan rico y poblado de excelentes ciudades y villas. Y de lance en lance, por diversos acaescimientos, ha venido a meterse en la Corona de Castilla y por justo título de herencia la posee nuestro Serenísimo rey don Philipe II como lo veremos adelante.» (En la transcripción de ambos relatos hemos actualizado las grafías y, cuando parece conveniente, la puntuación en los mismos términos que en nuestra edición.)

¹¹ Gonzalo de Illescas en su *Historia Pontifical y Cathólica* relata así los hechos: «Fue aquel año insigne y muy célebre en cosas portentosas y nunca oídas que acontecieron: porque el Tíbre, sin ésta, creció otra vez en el mes de octubre, mucho más aún que la primera; en la ciudad de Bresa, en Lombardía, llovió tres días arreo sangre, tan viva y natural como si fuera de un palomino» [fol. 189, vuelto, a].

¹² Illescas refiere así los hechos: «Estando el sancto Pontífice Nicolao pacíficamente entendiendo en su gobernación, sucedió que Andalisio, duque de Benavente, se rebeló contra el Emperador Ludovico, levantando en Italia el bando y voz del Emperador Basilio (que todavía los griegos tenían en Calabria y Sicilia algunas tierras). Hizo Ludovico un buen ejército contra él, y púsole en tanta necesidad que le compelió a rendirse, y por

intercesión del Papa Nicolao (que se metió de por medio) le vino a perdonar. Diose entre ellos un medio con que todas las partes quedaron contentas, y el emperador se aseguró del duque tanto que se confió dél y se metió por su tierra y casas muy desacompañado, y teniéndole Andalisio a su contento, tractó de matarle, y fue hartó que no lo pudo poner por la obra» [fol. 191, recto, b].

¹³ En la Tercera parte de la *Monarchía Ecclesiástica o Historia Universal del Mundo*, compuesta por fray Juan de Pineda, de la orden del bienaventurado San Francisco (Barcelona, Imprenta de Jaime Cedant, 1594), se relatan los hechos de la siguiente forma: «A los nueve años del imperio del dicho Luis emperador y a los veinte y cuatro del reino de Carlos Calvo, dicen algunos que comenzó el condado de Flandes. Y dicen Antonino y Meyero que los reyes de Francia regían aquella tierra por gobernadores extranjeros, de los cuales nombran a Liderico y a Ingerlano y a Audacro, que dende el tiempo de Pipino y Carlos y Luis, reyes de Francia, la habían gobernado sin nombre de condado. Mas que como el Rey Carlos hubiese casado a su hija Judita con Edelulfo, rey de Inglaterra, año de ochocientos y cincuenta y siete (como dice Masseo) y él muerto, ella se tornase para su padre, año de ochocientos y sesenta seis, que Balduino, hijo del dicho Audacro, la salteó en la selva Arduena o de Ardeña, y con su voluntad o sin ella casó con ella. Masseo dice que ella lo quiso por no se ver casada con el rey de Navarra [...]. Por lo cual el suegro hizo con los obispos que le descomulgasen y él le deseaba destruir. Mas ruegos de buenos y las lágrimas de su hija le convencieron a perdonarle y a tener por bueno su casamiento, y les dio el señorío de Flandes, con título de condado, para ellos y para sus herederos, lo cual dice Jacobo Meyero haber sido año de ochocientos y sesenta y dos, y es imposible si Balduino casó con ella año de sesenta y seis, como queda dicho.» [folio 113 vuelto a. Actualizamos la ortografía y la puntuación]. Como se habrá observado el enfoque es tan divergente del que ofrecen Mexía, Illescas y Mira que podemos asegurar que la obra de Pineda no puede ser considerada como una de las fuentes principales de *El primer Conde de Flandes*.

¹⁴ Pese a lo que venimos sosteniendo respecto a la utilización de la *Historia imperial y cesárea* como fuente histórica principal de *El primer Conde de Flandes*, es evidente la influencia del relato de Illescas en este punto concreto: «Allí tuvo principio aquel condado de Flandes que hoy es tan rico y poblado de excelentes ciudades y villas. Y de lance en lance, por diversos acaescimientos, ha venido a meterse en la Corona de Castilla y por justo título de herencia la posee nuestro Serenísimo rey don Philipe II como lo veremos adelante» [fol. 194, recto, a].

CAPÍTULO 6

**DE LA FUENTE HISTÓRICA
A LA FICCIÓN POLÍTICA**

Capítulo 6 DE LA FUENTE HISTÓRICA A LA FICCIÓN POLÍTICA

6.1. LA FICCIÓN POLÍTICA EN *EL PRIMER CONDE DE FLANDES*

6.1.1. La doctrina política del drama: la *universitas christiana* ¹

Como idea previa debemos tener presente que en *El primer Conde de Flandes* nos encontramos no sólo con declaraciones explícitas que condensan el pensamiento de Mira, sino que además éste se ve plasmado a través de las actuaciones dramáticas de los personajes, de modo que el público recibió directamente los conceptos socio-políticos que animan el drama y también los vio expuestos dinámicamente en la representación.

Junto a los planteamientos panegiristas y providencialistas que mencionábamos *supra* (§ 4.1.2), la tesis que defiende Mira de Amescua en este drama entra de lleno en una de las disputas dominantes a lo largo de los siglos XVI y XVII en el pensamiento político español y europeo: la cuestión de la *razón de estado*, como reacción frente al pensamiento de Maquiavelo, quien defendía la autonomía de la política con respecto a la moral y la religión. Según su diferente posición respecto a esta cuestión, los pensadores políticos españoles de esta época se pueden dividir en tres escuelas [FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, 1986: 1-5]:

- a) La eticista, que comienzan sus ataques de carácter moral contra Maquiavelo en los últimos años del reinado de Felipe II, cuando el sentimiento de crisis ha empezado ya a hacerse profundo y con él el proceso introspectivo que busca determinar las causas de la crisis y su solución.
- b) La idealista, que florece durante el reinado de Felipe III exaltando hasta la utopía a la monarquía española como el más perfecto eslabón en la larga cadena de la evolución política de la humanidad.
- c) Por último, la realista, que elabora el concepto de razón de estado a través de una

interpretación pragmática, aunque cristiana, de la política.

En este sentido, nuestro dramaturgo defiende los postulados de los teóricos eticistas e idealistas, ya que ha identificado las causas de la profunda crisis por la que atraviesa España desde finales del reinado de Felipe II y ha encontrado la solución en la utopía del monarquismo universal y en el sueño de la restauración de la vieja *universitas christiana*, que se concreta en el plano histórico-ideológico en la defensa del predominio de la Casa de Austria para el gobierno universal del imperio, subordinada, por su devoción y religiosidad, a los fines superiores del papado, que ejerce una supremacía espiritual sobre los reyes para unirlos en defensa de la Iglesia, y no como una jurisdicción sobre su poder temporal ².

A tenor de lo cual se deduce que éste es uno más de los numerosos dramas que durante el Siglo de Oro explora las estructuras del poder ³, el funcionamiento y conducta de los poderosos, el modelo de rey, la situación del privado, y las relaciones entre el poder temporal y el espiritual ⁴.

Para desarrollar estas ideas Mira de Amescua se remonta a la época histórica en que se fragua la restauración del Sacro Imperio en la persona de Carlomagno ⁵, reinventando una edad de oro en la que se armonizan las virtudes aristocráticas y los deseos de la Providencia. Si para el papado este hecho había significado la posibilidad de recuperar su autoridad espiritual sobre el imperio de Oriente y el patriarca de Constantinopla, en los medios próximos al emperador los objetivos eran de carácter laico exclusivamente: para el rey franco había una separación evidente entre los dos poderes; para los clérigos pontificios, el espiritual era superior al temporal.

Las diferencias entre ambas posturas quedaron patentes en la misma coronación: en diciembre del año 800, en la basílica de San Pedro de Roma, el Papa impuso la corona imperial a Carlomagno, tras lo cual la muchedumbre lo aclamó como nuevo emperador. No se había seguido el ritual tradicional de la ceremonia. En Bizancio, donde se mantenía el protocolo romano, las aclamaciones de la gente y del ejército precedían a la coronación por el patriarca. Ello significaba que el poder imperial procedía del pueblo y de las victorias del emperador. Al coronar a Carlos antes de las aclamaciones, el Papa había afirmado que todo poder venía de Dios. La concepción laica del poder de Carlomagno era de esta forma cuestionada. Así comienzan las difíciles relaciones entre el imperio y el papado.

Durante los últimos años de su reinado, Carlomagno sólo pensó en hacer que triunfase su noción de imperio. Cuando era evidente que Luis (el Piadoso) le sucedería, hizo que los grandes lo aclamasen y él mismo depositó la corona sobre su cabeza, consiguiendo de esa manera que se impusiese su concepción de un imperio en el que Roma y los romanos nada tenían que ver.

La actuación de Luis el Piadoso supuso que, al tiempo que la Iglesia se reformaba, se sustraía de la influencia laica, convirtiéndose en una potencia ajena al poder temporal.

Luis estaba demasiado convencido de la necesidad de la defensa y de la gloria de la Iglesia como para ver algún peligro en esta reforma. Incluso abandonó la concepción laica del imperio de su padre, cuando en el año 816 renovó su coronación, siendo entonces consagrado por el Papa. Similar ceremonia tuvieron su hijo Lotario y sus sucesores. De nuevo, el título imperial estaba ligado a la concepción romana y al acto de la coronación: la idea imperial se había convertido en una prerrogativa de los papas, como consecuencia de la incapacidad de los laicos para asumirla.

Sin embargo, casi un siglo después, Otón I, tras hacerse coronar emperador, promulgó un edicto según el cual ningún papa podría ser consagrado sin haber prestado antes su juramento al emperador. De esta forma enlazaba con el programa de Carlomagno. Sus sucesores pretendieron gobernar la Iglesia en nombre de la doble tradición romana y carolingia; por ello, reyes, príncipes y señores dispusieron libremente de las funciones eclesiásticas en sus dominios, invistiendo a los candidatos de su elección. El sometimiento al poder temporal provocó en la Iglesia una terrible crisis moral de la que sólo salió tras una reforma lentamente elaborada en los medios monásticos, antes de ser impuesta, a todo el Occidente.

Desde la segunda mitad del siglo XIII, el papado vuelve a triunfar, pero, para ese momento, el desvanecimiento imperial era un hecho ampliamente compensado con el ascenso de las monarquías cristianas, hasta el punto de que el imperio se identificó cada vez más con el reino germano. De hecho, la de Carlos V fue la última tentativa de reconstruir una monarquía universal entendida como el mandato de un príncipe que reunía bajo su jurisdicción moral a toda una pluralidad de reyes. No obstante, el triunfo de la Reforma protestante hizo imposible el mantenimiento de la unidad del pueblo cristiano que se seguía simbolizando en el imperio.

A pesar de ello, muchos teóricos españoles siguieron fieles a esos argumentos e incluso encontraron eco en pensadores italianos, como Campanella ⁶ [PAGDEN, 1991: 86 y ss.]. A pesar de la profunda crisis que padecía España, continuaron creyendo en las posibilidades de una monarquía universal española, cuya meta era alcanzar la implantación del reino de Dios en la tierra. Creencia que se vio reforzada a causa de la influencia de la Contrarreforma, alentada por la hegemonía de los Habsburgo de Madrid y de Viena y que, contando con el apoyo del poder espiritual, se concretaba en el deseo de mantener en Europa un orden político que se articulaba bajo los poderes universales de papado e imperio. El punto de referencia de estos teóricos suponía una visión del mundo en la que el rey de España tenía una serie de derechos y responsabilidades: no podía perder unos ni sustraerse a otros sin con ello ofender gravemente a Dios y traicionar su sagrada causa ⁷. Felipe II y Felipe III dieron reiteradas muestras de que estaban dispuestos a cumplir con ese cometido. De ahí que juristas e historiadores sostuvieran que su principal grandeza provenía de haber conservado bajo sus dominios «la verdadera fe y dogmas de Cristo» (Vázquez de Menchaca) y veían en ello la realización de una *profecía* en virtud de la cual «todo lo que verdaderamente conservase la sincera religión y reconociese a la Santa Iglesia Romana por cabeza, y la obedeciese» (López Madera), acabaría por venir a sus manos.

El primer Conde de Flandes adquiere en este contexto pleno significado histórico-político, al hacerse eco de los planteamientos que los teóricos contrarreformistas de finales del XVI exponían, si bien con una clara apuesta por la supeditación del poder temporal al papado, de forma tal que la única posibilidad que tenía la monarquía de consolidarse como un poder de alcance verdaderamente universal exigía, como contrapartida, convertirse en el fiel y obediente brazo armado de la Iglesia: sólo aquel que la liberase de sus males sería tenido por monarca universal.

Para justificarlo, Mira de Amescua se centra en uno de los últimos episodios ocurridos entre Carlos el Calvo y Luis el Germánico, dos de los descendientes de Carlomagno. Carlos II el Calvo fue el único hijo nacido del segundo matrimonio de Luis el Piadoso, contraído con Judit de Baviera. Bajo la influencia de su esposa, en los últimos años de su vida, este rey tuvo un único pensamiento: asegurar a Carlos una amplia herencia, pese a la oposición de sus otros tres hijos varones, Lotario, Pipino y Luis el Germánico. Tras ser nombrado rey y recibir diversos territorios a raíz de alianzas y contraalianzas con sus hermanos y familiares, Carlos, a la muerte de su padre, se alió con su hermanastro Luis el Germánico y juntos atacaron al Emperador Lotario en la batalla de Fontenoy-en-Puisage (841), forzando dos años más tarde la firma del tratado de Verdún por el que se dividió el imperio en tres partes y que otorgaba a Carlos la Francia occidental; a Luis, Germania; y a Lotario, Italia. A la muerte del Emperador Luis II, hijo de Lotario, Carlos el Calvo recibió la corona imperial de manos del Papa Juan VIII, por más que Luis el Germánico la reclamara para sí.

De esta manera nuestro dramaturgo establece el horizonte moral para actuar y el límite exacto de su concepto del poder en tanto que servicio a Dios y a la comunidad ⁸: si el poder temporal (simbolizado por la dignidad imperial) está subordinado indirectamente al espiritual, ha de ser éste el que dirima la cuestión sucesoria. Para Mira, por tanto, las actuaciones de los gobernantes han de supeditarse no a la «falsa razón de estado», sino a un orden superior de valores –morales y religiosos–, a la supremacía de la doctrina católica y a la prioridad de la Iglesia y su jerarquía.

De ahí que el planteamiento histórico-ideológico de la obra tenga traslación directa a la situación de crisis por la que atraviesa la monarquía española: los monarcas de la Casa de Austria, desde el origen mismo de la dinastía, han demostrado siempre su devoción y fidelidad a Dios y han arriesgado sus reinos en la defensa de la Cristiandad, lo cual constituye la actitud adecuada (la solución) que permitirá salir de la crisis y asegurar a los españoles un futuro mejor que el presente [FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, 1986: 39].

En definitiva, en *El primer Conde de Flandes* se desarrolla la doctrina tradicional católica que los teóricos antimaquiavélicos (eticistas e idealistas) pretenden restaurar, aplicada a una construcción política nueva, la monarquía absoluta, en la que, si bien se ha sustituido al poder del imperio, se sigue identificando totalmente la razón de estado con la defensa de la fe. Y ello sustentándose en dos pilares: de un lado, el aristocratismo cristiano (la sangre) y, de otro, la defensa del orden político católico (la fe).

6.1.1.1. El aristocratismo cristiano

El punto de partida de la obra –in medias res– es la situación disarmónica en la que queda el imperio de Occidente tras el magnicidio del Emperador Ludovico (Luis II) a manos de Adafirso y sus secuaces, quienes, a pesar de las objeciones de la nobleza cortesana, se habían adueñado de la voluntad del monarca gracias a sus engaños y manejos, dirigiendo la acción gubernativa y organizando la vida palaciega. Por medio de esta referencia queda claramente expuesta sobre las tablas la actitud crítica de Mira frente a la figura del valido (sobre el que después insistiremos al referirnos al personaje del Duque Lamberto), ya que

Del doméstico ladrón
no hay tesoro bien guardado,
ni vida de rey segura
entre traidores vasallos.
(vv. 143-146)

Ante el cadáver de su sobrino, los Reyes Carlos (Carlos el Calvo) y Ludovico (Ludovico el Germánico) dan muestras de apesadumbramiento reconociendo la injusticia de esa muerte. Como ha muerto sin sucesor e intestado, cada uno de ellos expone sus respectivos derechos a la sucesión imperial: el alemán los basa en la mayoría de edad, esto es, en un concepto patrimonialista y familiar del imperio:

Tu hermano soy mayor. La mayoría
desde Adán tiene fuerza, y esta es mía.
¿Qué abárimo, calibre o masageta,
qué tártaro crüel, qué troglodita,
a su hermano mayor no se sujeta
y los paternos títulos le quita? (vv. 283-288);

el francés, en la adscripción del título a Francia, o sea, en una concepción nacionalista del mismo (en su poderío militar y económico):

Pasóla a Francia, y Carlomagno ha sido
el católico dueño que ha tenido.
Hecho, pues, Carlos un cristiano Atlante
del cielo del imperio, escudo fuerte
que ampara nuestra Iglesia militante,
quince años imperó, llegó su muerte;
el imperio francés pasó adelante:
nuestro padre le tuvo, y de esta suerte
Lotario le heredó. Luego ignorancia
es decir que el imperio no es de Francia.
Ludovico, mi padre, a quien el Pío

llamaron con razón, pues serlo supo,
 los reinos repartió, y ha sido el mío
 este reino francés que ahora ocupo.
 Murió el Emperador, yo soy su tío,
 y si en la división Francia me cupo,
 siendo anejo el imperio a aquesta tierra,
 yo soy Emperador con paz o guerra. (vv. 259-276).

Dispuestos a dirimir el conflicto por las armas, son las Infantas Matilde y Margarita las que en parlamentos sucesivos armonizan los dos pilares en que se sustenta su idea de la «unidad del cristianismo»: de un lado, exponiendo las virtudes aristocráticas del buen rey (símbolo visible del sistema monárquico-señorial) y, de otro, defendiendo el hecho de formar parte de un orden político sometido, aunque sea indirectamente, al papa (símbolo visible de la Iglesia) y sustentado por una dinastía gloriosa, eslabón perfecto en la larga cadena de la evolución política de la humanidad, que actúan como fuerzas reguladoras y pacificadoras del conjunto.

Veamos los dos discursos en cuestión:

Tocan alarma y pónense al lado de los Reyes la mitad de los unos y la mitad de los otros. Y salen las infantas MATILDE y MARGARITA y pónense de rodillas.

MARGARITA.
 ¡Qué barbaridad altiva,
 qué frenesí, qué arrogancia
 y qué contraria opinión!
 ¿Qué estrella adversa os inclina
 a enemistad, a ruina,
 a muerte y a perdición?
 ¿No os dicta la ley de Dios
 que imperar es vituperio
 si ha de costar el imperio
 una vida de las dos?
 El reino y la monarquía
 se han de dar sin resistencia,
 porque es cualquiera violencia
 principio de tiranía.
 Los límites de la tierra
 del príncipe más audaz
 han de adquirirse con paz
 [no] dilatarse con guerra;
 más valiente es quien no mata,

y más su fama reserva
quien su reino en paz conserva
que el que en guerra le dilata.
Templad, pues, el corazón,
que es locura demasiada
el remitir a la espada
la causa de la razón,
y ha de ser hazaña impropia,
si las canas que peináis
en grana fina trocáis,
mojada de sangre propia.
¡Carlos! ¡Padre! ¡Señor! ¡Rey!

MATILDE.

Si obliga a tener amor,
padre y querido señor,
la santa y paterna ley
por que el rigor se corrija,
vengo a tus pies, y es en vano
acometer a tu hermano
sin dar la muerte a tu hija.
¿Tú, que sujetas la Albania,
no te puedes sujetar?
¿De un golpe quieres cortar
toda la flor de Alemania?
Tu honra, vida y poder junto
a un mudable imperio fías,
que adquirido en muchos días
puede perderse en un punto.
Si como noble y fiel
con Carlos hiciste liga,
templa tu sangre, no diga
que te vuelves contra él.
Si es el rey un breve mapa
de Dios, déjalo en su mano,
porque dudas de cristiano
las ha de absolver el Papa.
A la Iglesia pertenece
la elección. Advierte que
se empieza a perder la fe
si al Papa no se obedece.
¡Padre! ¡Señor! (vv. 311-369)

El primer eje temático de estos parlamentos lo constituye la defensa de la figura del *buen rey*, máximo garante del orden estamental y de su sistema político, y a la concreción de algunas de sus *virtudes* ⁹. Así, pues, en este *ars gubernandi* no sólo se justifica el origen trascendente del poder real (*rex Dei gratia, rex vicarius Dei, rex imago Dei*), sino que además se explican las dos vías a partir de las cuales el propio rey se legitima a sí mismo para desempeñar el cargo, en virtud de su derecho al trono (*ab origine*) o dependiendo de su ejercicio del poder (*a regimine*).

De las palabras de la Infanta Margarita podemos extraer con precisión algunos de los comportamientos previsibles en el modelo ideal de monarca: la *legitimidad moral* (ya que el rey que para gobernar ha de matar carece de honra), la *racionalidad* como principio básico en el ejercicio del poder y la necesidad de *no utilizar ese poder arbitrariamente*, pues la soberbia, la violencia y la pasión engendran tiranía, y la ambición provoca guerras injustas, siendo el bien común, la paz y el orden jurídico del reino las metas primordiales del monarca.

En las de Matilde se argumenta la *condición sagrada del monarca* (nos presenta la imagen del rey como *breve mapa de Dios*, como imagen de Dios en la tierra, como representante de la Providencia y, por ello, obligado a ajustarse al modelo que representa; o sea, la autoridad del rey no estriba en su perfección humana, sino en la perfección de la institución que representa, pues no puede ser perfecto quien está sujeto a flaquezas humanas); asimismo, la infanta habla de la *templanza* (el dominio de las pasiones particulares: ira, codicia, intemperancia), la *religiosidad* (porque en ningún caso es lícito obrar contra la moral cristiana), la *prudencia*, la *fidelidad* y *obediencia al papa*, la aceptación de que el rey es una *autoridad mediada* por el papado.

En definitiva, en ambos parlamentos se reclama la necesidad de que los reyes sean hábiles, prudentes, ecuánimes, inasequibles a las pasiones comunes a los hombres particulares, ajenos a la arrogancia y a la cólera, ya que no puede aspirar a gobernar a otros el que a sí mismo no se gobierna ¹⁰.

En otro pasaje, siguiendo una antigua tradición alto-medieval, la Infanta Alfreda presenta al rey como raíz y sostén del orden social, definiéndolo como fuente de la justicia:

Poderoso rey de Francia,
llamado en el mundo siempre
Atlante de la justicia,
porque en los hombros la tienes,
si justiciero te llaman,
¿cómo este atributo pierdes?
Pues, por guardar la justicia
se llaman dioses los reyes,
defiéndela, porque en esto

al eterno Dios pareces;
haz que el vicio se castigue
y que la virtud se premie. (vv. 1670-1681)

La justicia es, por lo tanto, el objetivo primordial que deben defender los reyes; así, como la ley se considera encarnación de la justicia, los soberanos han de defenderla, limitando con ella su autoridad, aparentemente ilimitada. Ahora bien, como no se ve en el rey al legislador, sino a la autoridad que con su reconocimiento asegura y conserva lo ya establecido, se otorga a la comunidad una importancia decisiva: la ley depende de la comunidad, no porque exprese su deseo, sino porque representa su costumbre. La comunidad se convierte así en fuente de ley y fundamento de la autoridad del monarca. Esa es la razón por la que en esta obra el pueblo romano proclama a Carlos emperador, reconociendo en ese acto al soberano para que éste, a su vez, reconozca sus derechos. No obstante, es el papa el que refrenda dicha elección más que como árbitro, como juez y señor del orbe, admitiendo el carácter divino de la investidura y, en definitiva, atribuyendo a Dios el poder que la comunidad transfería ¹¹.

En otro orden de cosas, las Infantas enuncian incluso los principios básicos de la teoría política sobre la guerra, sus fines y licitud, y, como se habrá observado, manifiestan que una guerra realizada contra la decisión del pueblo es un acto tiránico ¹². La conservación o el aumento de los estados, por tanto, no dependerá tanto de la decisión de los monarcas cuanto de la voluntad de Dios, con lo que la legitimidad de las guerras ofensivas resulta, al menos, dudosa. La verdadera victoria, concluyen, es vencerse a sí mismo, no dejarse arrastrar por la ira o la violencia, sino mantenerse dentro de los límites de la razón (cristiana, obviamente). La misión del buen rey es mantener la paz en su territorio y acometer exclusivamente guerras justas; en cambio, los tiranos se caracterizan por suscitar guerras civiles y discordias internas para aprovecharse de la situación, teniendo sólo en cuenta su propio interés, venganza o placer (como después veremos).

Tras las palabras de Margarita y Matilde, corroboradas por los Príncipes Ludovico y Rodulfo, los Reyes aceptan la propuesta y deciden someter la elección al papa.

6.1.1.2. La defensa del orden político católico

Si volvemos al segundo de los ejes temáticos de los parlamentos de las infantas, esto es, al *sentimiento de unidad política sometida al Papa*, los principios políticos expuestos son también nítidos. Mientras que en Europa –como dijimos– se estaba formulando una nueva concepción del estado tras la ruptura de la articulación medieval entre imperio y papado (Maquiavelo, Bodino, Hobbes), algunos tratadistas españoles (Francisco de Vitoria, Domingo de Soto, Luis de Molina, Francisco Suárez, Juan de Mariana, Pedro de Rivadeneyra) no abandonan la concepción universalista cristiana según la cual se mantienen como dos poderes autónomos sin más subordinación que la derivada de la supremacía moral del poder espiritual (la Iglesia) sobre el poder temporal (la monarquía, el imperio) cuando éste se enfrenta con algo que tenga relación con la consecución del fin último del hombre ¹³.

Similar tesis didáctico-doctrinal es la que desarrolla Mira de Amescua al cristianizar el concepto y finalidad del poder político que sólo se justifica como servicio a Dios y a la comunidad y, por ello, supeditado a la tutela y a los fines espirituales de la Iglesia. En sus palabras, Matilde sostiene que, dado el fin sagrado de la dignidad imperial, como el poder temporal está subordinado al espiritual, ha de ser éste el que consagre las aspiraciones legítimas de los reyes, aunque sólo a modo de aprobación de su *autoridad*, que no de su *potestad*, de origen divino. Pero, a su vez, la decisión papal va precedida de la aclamación de uno de los candidatos por parte del pueblo, en el sentido de que su legitimación depende directamente del consentimiento popular:

Divulgóse en Roma luego
la crüel y lastimosa
muerte del gran Ludovico,
por quien toda Italia llora.
Y así, dividida en corros,
cual emperador te nombra,
cual elige al de Alemania,
cual da su voto al de Escocia.
En muros, templos y torres
mostraba el alba hermosa
rotulados varios nombres
entre palmas y coronas.
Verdad es que se inclinaba
siempre la gente famosa
a Francia, que Carlomagno
está vivo en sus memorias.
Juntóse, pues, el Senado
y allí el imperio se vota,
tomando del Santo Padre
la bendición y la forma.
Abrióse el cónclave excelso
en que la Santa Paloma
del Espíritu divino
suele inspirar lo que importa.
Y al son de música alegre
de cajas, pífanos, trompas,
campanas y chirimías,
todos tu nombre pregonan:
«¡Viva Carlos!» dicen unos,
por que los otros respondan:
«¡Viva Carlos, Rey de Francia,

la temida y la famosa,
Emperador de Occidente,
de nuestra Iglesia custodia,
Rey de romanos, columna
de la gente religiosa!». La aprobación hizo el Papa
y con santa ceremonia
ha confirmado el imperio
en tu sangre generosa. (vv. 2262-2301).

Esto supone reconocer la comunidad de intereses entre la Iglesia y el pueblo. Así, el concepto de imperio (o de monarquía) sólo adquiere sentido entendido como *misión* o voluntad de realizar los designios de Dios sobre la tierra y de cooperar al triunfo de la Cristiandad. De ahí que en *El primer Conde de Flandes* se supedite el argumento de la mayoría de edad (razón patrimonialista o hereditaria) a la vinculación a un determinado territorio (razón nacionalista), o sea, a la capacidad de asunción de la misión imperial.

Si bien ambos reyes están legitimados por su derecho al imperio (*ab origine*), el Rey Ludovico se deslegitima no sólo por su concepción patrimonialista del mismo, sino sobre todo por su ejercicio del poder (tirano *a regimine*) al intentar alcanzar el imperio por la fuerza de las armas, infringiendo las leyes divinas y las naturales, anteponiéndoles sus apetencias y su ambición personal de poder, haciéndose así merecedor del castigo divino. Mal influido por Rodolfo, que le aconseja

Sal de París al momento
y saca tu gente de él;
los ejércitos reforma,
tu potencia junta esté.
No consientas que el imperio
los Papas por gracia den:
César lo ganó por armas,
conquístalo tú también. (vv. 2446-2453)

[...]

Ésta tu humilde hechura
a quien colérico infamas,
niegas y bastardo llamas,
darte un consejo procura:
Carlos no está coronado;
las armas apriesa toma
contra ese Papa de Roma
que el imperio te ha quitado.

Viéndose oprimido y preso,
revocará la elección
y de nuestra religión
pondrá en tus hombros el peso.
Si primero te coronas,
solo Emperador serás (vv. 2522-2535),

hace de la obtención de la dignidad imperial su religión, la razón suprema de su vida. Como su fe es el afán de poder, ese mismo afán se convierte en su 'razón de estado', lo que le lleva incluso a no cumplir el juramento realizado ante el cadáver de su sobrino asesinado, acción que implica una conducta similar a la propuesta por Maquiavelo y condenada explícitamente por Rivadeneyra: «Y porque Maquiavelo enseña que debe el príncipe algunas veces quebrantar su palabra y su fe, y los políticos deste tiempo así lo hacen, como dijimos, conviene mucho que el príncipe esté muy advertido, y que mire bien primero lo que dice, promete y jura; pero después que sea muy constante y firme en cumplir lo que según Dios hubiese prometido y jurado» (libro II, c. XV).

Cegado por la ambición y la envidia, Ludovico acepta el consejo de Rodolfo:

Con un consejo que das
hoy me has dado tres coronas.
Bien dices: salgamos luego
de París, que de esta forma,
si mi gente se reforma,
Roma arderá en vivo fuego. (vv. 2536-2541)

Esta degradación del poder real, consecuencia del divorcio entre fe y razón («Cual segundo Nerón, otra vez quema / esa patria común que el orbe doma, / que, mereciendo tú su monarquía, / justicia vendrá a ser, no tiranía», vv. 3118-3121), deviene en la tiranía de la razón de estado, que no es otra cosa que la traslación sobre un proyecto político de la razón individual no iluminada por la gracia.

De haber culminado su propósito, Ludovico se habría convertido en un emperador *ilegítimo* y tiránico, pues, al pasar por encima de la elección papal, intenta imponer su voluntad a la divina, sin considerar que está conculcando los fundamentos mismos de la dignidad que ostenta ¹⁴. No obstante, acobardado por la aparición del fantasma del emperador muerto que le recuerda su juramento (símbolo de la decisión divina), recapacita:

REY LUDOVICO.
Ir contra el Papa no quiero
que es mi cabeza y juez.
En lugar quedó de Cristo:
de su Iglesia y gremio soy;

que, si le ofendo y conquisto,
contra el mismo Cristo voy
y así seré... el Antecristo.

PRÍNCIPE RODULFO.
Restaura a Roma, señor,
que es justo. Las armas toma,
porque el muerto Emperador
hizo donación de Roma
a los Papas, y en rigor
no pudo.

REY LUDOVICO.
Fue santo celo.
Roma es cabeza del suelo,
y así el Papa, sin segundo,
tendrá las llaves del mundo,
pues que tiene las del cielo. (vv. 3234-3250)

Acepta, en efecto, al papa como cabeza y juez de la Cristiandad, como vicario de Cristo y, con ello, que la elección del pueblo y la sanción papal es la decisión de Dios:

Carlos será emperador
que lo quiere Dios, y espanta
con tan extraño rigor. (vv. 3293-4)

Y será el diabólico Rodulfo el que, tras rechazar la advertencia divina, sufre el castigo (a modo de *tiranicidio*), no a manos del pueblo, sino del mismo Dios, porque quien se resiste al poder del rey o del papa, se resiste a Dios ¹⁵:

PRÍNCIPE RODULFO.
Acaba, Rey, esta guerra
y de Roma le destierra,
que tu tierra ensancharás.

REY LUDOVICO.
Con hambre de tierra estás:
hártete el Señor de tierra.
Por no respetar a Arón,
tragó la tierra Abirón,
y si tú le has de imitar,
quíerate Dios castigar
con su propia maldición.

[PRÍNCIPE RODULFO.]
¡Oh, reniego de mí mismo,
que ya me traga el abismo
sin vengarme!

Métese por un escotillón, echando fuego

REY LUDOVICO.
¡Jesús santo!
Tal castigo dará espanto
a todo tu cristianismo.
Crüel fue mi maldición.
Ya es bien, Rey, que te conviertas,
porque estos castigos son
aldabadas en las puertas
de tu duro corazón.
Si la tierra se ha tragado
a quien de Cristo se aparta,
vivir quiero con cuidado,
que no está la tierra harta
con sólo aqueste bocado.
Cese, pues, mi pretensión:
buenos mis estados son;
no me trague otro volcán,
y venga a ser yo Datán,
si fue Rodulfo Abirón.
¡Madre tierra, grave y dura,
que en tus entrañas esperas
mi vejez y edad madura,
ten piedad y ser no quieras
de alma y cuerpo sepultura! (vv. 3251-3290)

La lección final queda patente: el monarca (o el individuo) que atropella su corona (su vida) cae abatido por la justicia divina. Se confirma, en definitiva, lo que las infantas habían afirmado al principio: que la Iglesia es imprescindible para sustentar el orden social, personificándolo en la institución monárquica, completando las limitaciones de la estructura política y garantizando la paz pública.

En conclusión, de acuerdo con la mentalidad providencialista de la obra, tras la eliminación de los elementos viciados de la sociedad, la justicia divina, como garante último de la monarquía absoluta y de la doctrina católica, culminará el proceso con la

restauración apoteósica del orden establecido. El drama se cierra así con el final feliz exigido por la norma estética de la comedia nueva, final que transmite la idea de la bondad de una estructura social que resuelve satisfactoriamente sus conflictos internos.

6.1.2. Sentido histórico del drama

Resulta, cuando menos, arriesgado intentar justificar «razones históricas» en la composición de este drama y, más aún, entrever «mensajes históricos implícitos». Sin embargo, sí creemos que la intención del joven Mira de Amescua va más allá de la mera expresión de un panegírico providencialista a favor de la Casa de Austria.

Por de pronto, una serie de coincidencias –que ya enumeramos en § 0.3.1– así lo ponen de manifiesto, haciendo creíble incluso que *El primer Conde de Flandes* fuese compuesto para los festejos que, fundamentalmente desde abril de 1599, se realizaron (en Denia, Valencia, Barcelona y Zaragoza) con motivo de la dobles bodas reales entre Felipe III y Margarita de Austria, hija del Archiduque Carlos de Estiria, y entre la princesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, y el Archiduque Alberto de Austria, hijo del emperador Maximiliano II:

- a) el tono de exaltación genealógica del drama, explícitamente declarado en los versos finales:

Y *El primer Conde de Flandes*
aquí tiene fin, senado,
de quien Filipo Tercero
tiene su origen preclaro. (vv. 3536-3539);

- b) la profecía de Cristo pronosticando lo que el futuro deparará a los descendientes de Balduino –los monarcas de la Casa de Austria– merced a su devoción:

Por el servicio que me hiciste ahora,
reverenciando así mi sacerdote,
a Flandes te he de dar, y de tu casa
veinte santos habrá canonizados
hasta que el Rey de España lo posea,
sin otros que después habrá infinitos
de la Casa Real de Austria y de Borgoña,
con quien será la tuya unida presto, (vv. 3090-3097);

- c) el personaje femenino principal del drama se llama Margarita como la esposa de Felipe, y el padre de ambas se llama Carlos (aunque, por otro lado, son nombres demasiado frecuentes en el teatro áureo);

- d) la referencia elogiosa y arcádica de Flandes, adonde marchan como «soberanos» Isabel Clara Eugenia y su marido (si bien este tipo de elogios es también habitual en muchas comedias):

Señor, Flandes
aunque a doce provincias les da nombre
el Ducado de Güeldres y Brabante,
hasta ahora [no] ha poblado su distrito
de ciudades ni villas opulentas.
Y así, como la tierra es fertilísima,
todo es selvas y bosques deleitables,
con cielo tan benévolo que nunca
se hallaron venenosos animales,
y aun los toros selváticos y grandes
son mansos como bueyes; los caballos
son hermosos, de fuerza y de grandeza;
el ganado es fecundo, que tres veces
da fruto al año. Así que es tierra fértil,
amena y rica, y no tiene la Europa
otra mejor. (vv. 1603-1618);

- e) la presencia, real o aludida, de Francia-Borgoña / Alemania-España-Flandes (= Casa de Austria) que en 1598 acababan de firmar la Paz de Vervins, que traía consigo la finalización –transitoria– de los enfrentamientos entre ambos países, y cuya firma supuso los matrimonios anteriormente mencionados.

Si a estas circunstancias unimos la conclusión principal a la que llegábamos en la sección anterior y tenemos en cuenta la coyuntura europea de finales del XVI, nos atreveríamos a intentar descifrar ese mensaje implícito al que antes aludíamos.

Tras el asesinato en agosto de 1589 de Enrique III ¹⁶ [PARKER, 1984: 219-220 y 234-235], su heredero reconocido era el dirigente del partido hugonote francés, Enrique de Navarra, que en seguida se proclamó rey como Enrique IV. Felipe II consideró que un triunfo protestante en Francia comprometería la seguridad de toda su monarquía por lo que decidió aumentar su apoyo a los católicos franceses. Enrique IV, para ganar adeptos, anunció su conversión al catolicismo en 1593 y entró triunfante en París ('París bien vale una misa'). Cinco años más tarde se firmaba la paz de Vervins, motivada por la imposibilidad de continuar una guerra indefinidamente: de un lado, el rey francés necesitaba paz para consolidar su posición y revitalizar la economía gala después de casi cuarenta años de guerra civil, de la misma forma que la paz también era indispensable para España a fin de conseguir la reconciliación en los Países Bajos ¹⁷; de otro lado, consciente el papado de su fracaso y de su incapacidad para ejercer un papel relevante en la política temporal, optó entonces por impulsar su papel de pastor universal. Con la

paz de Vervins, Clemente VIII pudo presentarse como recomponedor de las provincias de la Cristiandad.

En su pretensión de adoptar una línea de más decidida presencia pastoral en los asuntos de la recompuesta Cristiandad, el papado vino de nuevo a poner sobre la mesa la cuestión del poder universal. Cuestión que simultáneamente –aunque por otras razones– se planteó también en el ámbito temporal: la complicada situación sucesoria que empezaba a barruntarse en el imperio en torno a Rodolfo II ¹⁸ suscitó todo tipo de expectativas tanto en la corte española como en la francesa, activando los sueños imperiales a los que tan proclive se mostraba el nuevo monarca francés. Por eso, se intentó atraer a Francia a la restauración del sentimiento de *universitas christiana* más que como defensa de una supremacía militar, como sentimiento de estar inserto en un orden político europeo, con el convencimiento de que sólo con ella la gran utopía político-confesional podría realizarse.

Para ello fue necesario que en España se redefiniera la concepción de la monarquía y el poder universales. Algunas décadas antes, el jurista Vázquez de Menchaca ya había confeccionado un diseño en el que las pretensiones españolas de supremacía universal se basaban en «el mayor poderío» y no en la sanción de las instancias tradicionales.

Concebido de esta forma, el imperio deja de ser una fuerza política y se convierte en un instrumento del papado, por lo que es fácil comprender que el proyecto de Mira de Amescua se inscribe dentro de una tradición providencialista que vincula la jefatura política de la cristiandad a la monarquía española (de ahí la profecía de Cristo a Balduino antes citada), ya que el papa podía utilizar cualquier estado católico como brazo armado de los objetivos de la Iglesia sin necesidad de limitarse al portador del título imperial. Bastaba con que el elegido asumiese el destino universal del imperio y se comprometiera a defender sus intereses en la tierra (en nuestra obra se dice que el emperador es «la columna de la iglesia / y el escudo de la fe», vv. 2400-2401). En síntesis, el título imperial podía mantenerse en una rama dinástica, mientras que la capacidad real de cooperar con los designios divinos podía residir, por decisión papal, en la otra. Se resuelve así el dilema planteado por sus contemporáneos entre la monarquía universal, que se reclama para España, y la dignidad imperial, que ostenta el titular de los territorios austriacos ¹⁹.

6.2. LA TRAMA SENTIMENTAL DEL DRAMA

6.2.1. Elementos del enredo amoroso de *El primer Conde de Flandes*

Pero a fin de responder al horizonte de expectativas del público, los hechos históricos se convierten, a su vez, en marco de situaciones sentimentales de gran tensión dramática, que transforman la problemática histórico-política en la expresión típica de una comedia

palatina [ARELLANO, 1988a; OLEZA,1995b: 88; OJEDA CALVO, 1996:473 y ss], orientada hacia una doble casuística, que analizaremos más extensamente en el capítulo siguiente: de un lado, la fascinación de las apariencias; de otro, el honor supeditado al amor.

Ahora bien, sería erróneo pensar que la trama sentimental es por completo ficticia. En absoluto: su núcleo principal, la relación amorosa surgida entre Balduino y Margarita y el posterior matrimonio, tiene también una fundamentación histórica conocida (§ 5.2.1), si bien se adapta a las convenciones propias del subgénero de la comedia palatina (§ 3.1) y a las del drama histórico (§ 4.1.2.2.6).

En *El primer Conde de Flandes*, como en tantas otras comedias, la intriga amorosa es omnipresente y omnipotente. Exceptuando a los Reyes (por su edad), a los criados (por su función dramática) y a otros personajes circunstanciales, todos los personajes caen en las redes del amor. No obstante, sus posiciones respecto al amor son distintas: en unos predomina el arrebató pasional (Lamberto y Alfreda); en otros, la supeditación del amor a la fidelidad política (Balduino); en Margarita el amor es su forma de autoafirmarse frente a las imposiciones de su padre; en el Príncipe Ludovico predomina el deseo de concertar un matrimonio que una apetencias e intereses; Rodolfo se excusa en el deseo contrariado para tramar su traición; Matilde, por último, representa el tránsito del ofrecimiento a la sumisión en el amor.

La problemática amorosa, perfectamente estructurada en función de la tesis política, sigue una progresión lineal con diversas ramificaciones, remansándose o acelerándose según las necesidades de la intriga, y cumple la misión de confirmar los principios expuestos en el mensaje principal de la obra, sin tener que ahondar en ellos, por medio de situaciones y tópicos sentimentales muy del gusto del público, sirviéndose para ello de varios recursos básicos:

1. Como *mecanismo generador del enredo*, el drama se organiza a partir de los habituales emparejamientos cruzados: Margarita y Matilde aman a Balduino; éste, a la infanta francesa; los príncipes Ludovico y Rodolfo, a sus respectivas primas; Alfreda, a Lamberto; Lamberto a Matilde. Este tópico enredo amoroso poliédrico funciona, en algunos de sus lados, como mero juego cortesano, sin más justificación que la de tender hilos que, con habilidad y engaños muy del gusto del público, confluirán en la apoteosis final. De hecho, a Mira de Amescua la intriga amorosa le sirve, fundamentalmente, como mecanismo para destacar los conflictos y cualidades que le interesan por encima de los demás: el de la lealtad y los valores nobiliarios (de Balduino) frente a la deslealtad y el engaño (de Lamberto); el de la astucia y la razón (de Margarita) frente a la ingenuidad y la pasión-locura (de Alfreda). Este juego palaciego, que tantos críticos desdeñan, tiene un valor dramático cuya funcionalidad no cabe poner en duda, pues en varios de los lados del poliedro amoroso se parte de una situación disarmónica, por no haber afinidad sentimental y/o social. Ante estas circunstancias, se hace imprescindible la intervención de los monarcas (de Carlos, sobre todo) para recomponer el orden

sentimental, además del socio-político (donde es fundamental la intervención de fuerzas sobrenaturales). El enredo amoroso, por consiguiente, surge para ser resuelto por los reyes, convirtiéndose de este modo en el punto de confluencia de las dos tramas de la obra. Los reyes actúan como mantenedores del sistema y castigadores de aquel que lo quebranta: al igual que condenan a muerte a Balduino y Margarita por su fuga, les perdonan la vida como expresión de su mayestático poder, a la vez que hacen posible la boda al elevar socialmente a Balduino al nombrarlo conde de Flandes. Se parte, por tanto, de una situación de transgresión nacida del deseo erótico para volver a reintegrarse en la legalidad como punto de encuentro con la temática política, cuya única finalidad no es otra que la conveniencia del mantenimiento de la unidad de las dos ramas de la familia, único modo de garantizar y alentar los ideales a los que se ha consagrado el imperio: la defensa de la iglesia y el sostenimiento de la fe.

Si el enredo de la obra supone un viaje de búsqueda individual de la felicidad por encima y a costa de las convenciones sociales (fundamentalmente las representadas por la figura del padre y el honor), al final, pese a haber rozado los límites de la tragedia, todo el orden social se reconstruye reordenado, aunque bien es cierto que en el transcurso se han soslayado no pocas normas rígidamente fijadas [OLEZA, 1990: 203-220].

2. Como *mecanismo ideológico*, Mira recurre a la poética amorosa de la tradición cortés plasmada en las diferentes escenas de cortejo y galanteo: al amor como servicio, como cárcel, como desdicha; el amor puede costar la vida y robar a los enamorados la libertad, pero, a la vez, nadie puede prohibir al amante *la libertad de amar* (vv. 2001-2002). Muy significativa al respecto es la relación de Lamberto y Alfreda, pues si, de una parte, supone la inversión de los papeles consagrados en el juego amoroso cortés (aquí es la dama la que asume la posición subordinada y dependiente con respecto a su amante, que la desprecia en secreto y la ignora en público; en otras ocasiones, echa mano a la espada y arremete contra su ofensor); de otra, mantiene la función y la posición que por determinación natural posee Lamberto en tanto que noble (riqueza, cortesía como educación social, amor, honor, etc.), siendo causante de su poco honorable conducta el amor-pasión, concebido más como enfermedad que arrebatada y arrastra al espíritu que como vínculo de fidelidad.
3. Como *elemento estructurador del juego dramático*, nuestro poeta se sirve de dos elementos:
 - a) La carta, como medio que facilita la expresión de los auténticos sentimientos del personaje, en este caso, femenino, al tiempo que funciona como el canal por el cual la dama concierta sus citas nocturnas con su enamorado, si bien es únicamente el público el que está en el secreto de la personalidad de ella ²⁰.

- b) El personaje femenino disfrazado de hombre para alcanzar su deseo amoroso y no para recuperar su honra [BRAVO VILLASANTE, 1988] ²¹.

6.2.2. Unidad temática entre la trama histórica y la sentimental

Como en tantas otras obras, en *El primer Conde de Flandes* se insiste en la necesidad de orden como concepto básico en las relaciones sociales, tanto en las públicas como en las privadas ²².

Los dos enredos amorosos –igual que la crisis política– lo han amenazado y han ocasionado la necesidad de restaurarlo, pero dentro de los márgenes que las actuaciones de las Infantas han fijado. Se parte de una situación de transgresión nacida del deseo erótico (o se transgrede en el curso de la acción) para volver a reintegrarse en la armonía social como punto de encuentro de las dos acciones de la comedia.

Hay, pues, una rigurosa correspondencia entre las dos tramas de la obra: en la problemática política, el Rey Ludovico, enajenado por su ansia de poder, incumple la palabra que dio a Carlos ante la cruz y sus deberes de príncipe cristiano; en el enredo amoroso, Lamberto, desequilibrado por su deseo erótico, incumple la ley de Dios al traicionar la palabra de matrimonio dada a Alfreda. Uno y otro son incapaces de vencerse a sí mismos; se abandonan a sus deseos y se precipitan inexorablemente en el deshonor; son dos hombres incapaces de vivir de acuerdo con las expectativas que los demás tienen puestas en ellos, ni con las normas que exigen sus responsabilidades sociales y religiosas. Su incapacidad para controlar el deseo de poseer (sea el imperio o a Matilde, respectivamente) les hace perder el equilibrio y los conduce a acciones que van en contra de su formación y creencias fundamentales. En cambio, Carlos y Balduino responden a los modelos sociales de rey y galán.

En conclusión, igual que en la esfera pública la *falsa razón de estado*, basada en la imposición del egoísmo político sobre la religión, sucumbe ante una *razón de estado cristiana*, fundada en el acuerdo entre razón y fe, en la esfera privada la *falsa razón de amor*, instaurada en la imposición de intereses particulares, sucumbe ante la *razón de amor*, que armoniza deseo (que es natural y bueno en sí mismo, y seguir los impulsos naturales es un derecho de origen divino) y honor. Por ello, dejando a un lado el matrimonio entre el Príncipe Ludovico y Matilde, sólo la boda entre Margarita y Balduino responde a ese encuentro entre amor/deseo y honor con el triunfo de la razón de amor; la boda entre Alfreda y Lamberto es consecuencia de la necesidad de restablecer la armonía en el orden moral antes que otra cosa.

En otras palabras, *El primer Conde de Flandes* defiende que los problemas políticos y amorosos se resuelven al imponerse de forma equilibrada la lógica político-religiosa del sistema contrarreformista.

NOTAS AL CAPÍTULO 6

¹ Una primera versión de algunos aspectos de este capítulo aparecerá publicada con el título «¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos de *El primer Conde de Flandes*, de Mira de Amescua», en Martínez Berbel, Juan Antonio-Castilla Pérez, Roberto (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», Granada, Universidad-Instituto de Estudios de la Mujer.

² La crisis política y religiosa del XVI había puesto fin a los supuestos medievales en las relaciones entre papado e imperio. Desde posiciones católicas se negaba que el papa tuviera poder temporal sobre fieles e infieles, y se consideraba al Estado símbolo de la nueva unidad, titular de una soberanía que ya no era universal. La unidad jerárquica medieval estaba definitivamente dividida, aunque sus planteamientos perduraron en España tanto en la política como en la literatura [JOVER ZAMORA - LÓPEZ CORDÓN CORTEZO, 1996: 490-491 y 545]. No obstante, una de las personalidades más influyentes en el pensamiento político de la época, Francisco Suárez, sostiene que el papa, además de ser el monarca de la Iglesia por institución divina, es el jefe espiritual de la familia de las naciones cristianas, con una autoridad moral sobre ellas. Esta autoridad moral se extiende a toda la humanidad en calidad de portavoz de la conciencia moral de la misma [PRIETO, 1993: 339].

³ Son numerosísimos los tratados (y los dramas) que se escriben con tal finalidad. Este conjunto de obras políticas (que goza de una importante y antigua tradición que se remonta a la Edad Media con *De regimine principum*, el más famoso de ellos de Santo Tomás) inicia su apogeo en la Italia del siglo XV, con autores como Giovanni Pontano (*De principe*), Bartolomeo Sacchi (*De principe*), Francesco Patrizi (*De regno*), Diomedes Carafa (*El oficio de un buen príncipe*). En el siglo XVI, el tratado más célebre en esta línea es *El príncipe* de Maquiavelo. Todos coinciden en un objetivo propio de la vida política: analizar las cualidades personales específicas que son necesarias para conformar las virtudes del gobernante.

En España, cabe destacar el *De rege et regis institutione* (Toledo, 1598) de Juan de Mariana, el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de ese tiempo enseñan* (Madrid, 1595) de Pedro de Rivadeneyra y la *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* (Munich, 1640) de Diego Saavedra Fajardo. En éstas se argumenta que en la educación del príncipe debía ocupar un lugar de primer orden la enseñanza de una serie de virtudes, dado que, al pretender implantarlas en la sociedad, el príncipe tenía que actuar ejemplarmente y su acción gubernativa no podía apartarse de ellas, o lo que es lo mismo: el príncipe debía anteponer su fin personal de salvación a cualquier otro fin político. En este sentido, conviene no olvidar que para Mira de Amescua la comedia ha de contener una doble finalidad, política y moral. En la *Parte XX* de comedias de Lope de Vega, publicada en 1625, encontramos las siguientes

palabras del accitano: «Este libro de comedias merece ser impreso, no sólo para enseñar virtudes morales y políticas, que es el fin de la comedia, sino para honra de España y admiración de otras naciones ...» (citado por Castro, A. – H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, p. 274).

Por su parte, el tema de la constitución del poder político hunde sus raíces en el pensamiento medieval, a partir de la estrecha conexión entre Iglesia y Estado, que dio lugar al surgimiento de las teorías imperialistas o legistas, defensoras de una monarquía universal de la cristiandad, encarnada en el Sacro Imperio y fundamentada en la continuidad del derecho romano imperial y en la consagración del emperador por el Sumo Pontífice, asumiendo jurídicamente la propagación de la fe entre sus funciones políticas. Las teorías imperialistas pretendían salvaguardar la unidad y la paz de la cristiandad medieval y tuvieron bastante pujanza durante el siglo XVI (por ejemplo, Juan de Torquemada en su *Opusculum ad honorem Romani Imperii et dominorum Romanorum*). Otras teorías políticas, defensoras de la supremacía imperial y del poder directo del Sumo Pontífice, tanto en el orden espiritual como en el orden temporal, reciben el nombre de hierocráticas o canonistas, surgidas en el seno del agustinismo medieval y sostenidas por Nicolás de Tudeschis, Silvestre Prierias, Enrique de Segusia, Agustín de Ancona y Bernardo de Claraval. A finales de la Edad Media, estas teorías habían alcanzado tal afianzamiento que se habían convertido en la doctrina común del tomismo.

Cfr. José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español, III, Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 60-87 y 97-111; Manuel Ariza Canales, *Retratos del príncipe cristiano. De Erasmo a Quevedo*, Córdoba, Universidad, 1995; Fernández-Santamaría [1986]; Maravall [1944: 227-272] y 363-411; eiusdem, «Maquiavelo y maquiavelismo en España» y «La corriente doctrinal del tacitismo político en España» en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera: El siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1984, 2ª ed., respectivamente pp. 39-72 y 73-98; José María Martínez Val, *Historia del pensamiento político, económico, social, vol. I. Desde los orígenes a Hobbes*, Barcelona, Bosch, 1975; Fernando Prieto, *Historia de las ideas y de las formas políticas. III. Edad Moderna (1. Renacimiento y Barroco)*, Madrid, Unión Editorial, 1993; Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del XVII*, Barcelona, Labor, 1976; Jean Touchard, *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos, 1979, 3ªed., pp. 197-278.

⁴ Tras el acceso de Carlos I a la titularidad imperial, se desarrolló en España una importante polémica en torno a la concepción del imperio: una teoría, de raíz medieval, lo concebía como una entidad política supranacional en la que el emperador velaba por los intereses de la cristiandad (Pedro Mexía, Miguel de Ulzurrun), lo que acabará traduciéndose en la imagen de la monarquía universal, tal como se concibió de Dante a Gattinara; la otra tesis defendía al imperio como mantenedor de la unidad espiritual de la cristiandad: la *universitas christiana* (Antonio de Guevara, Alfonso de Valdés). Si bien, al principio, fue la primera la que contó con más partidarios, la segunda arraigó más. Cfr. López Alonso, C. – A. Elorza, *El hierro y el oro. Pensamiento político en España, siglos XVI-XVIII*, Madrid, Historia 16, 1989, pp. 17-18.

⁵ Sobre el tema, cfr. AA.VV, *Europa carolingia y feudal*, Barcelona, Noguer, 1980, pp. 22-38; Boussard, J., *La civilización carolingia*, Madrid, Guadarrama, 1968; Halphen, L., *Carlomagno y el Imperio carolingio*, México, 1955; Folz, R., *L'idée d'Empire en Occident*, París, 1953; Gansshof, F.L., *The Carolingians and the Frankish Monarchy*, Londres, 1971; Ullmann, W., *The Carolingian Renaissance and the Idea of Kingship*, Londres, 1969; Balard, M. – J. Ph. Genet – M. Rouche, *De los bárbaros al Renacimiento*, Madrid, Akal, 1989; Diago Hernando, Máximo, *El Imperio en la Europa Medieval*, Madrid, Arco, 1996.

⁶ En su *Della Monarchia di Spagna* (finales del siglo XVI), Campanella había esbozado un proyecto de unificación europea bajo una monarquía universal. El establecimiento de una sociedad perfecta se apoyaba en dos supuestos: el reconocimiento de la primacía política del papa y la aceptación de la supremacía de la monarquía española, que debía limitarse a ser un brazo secular al servicio del pontífice. No estaba sólo, ni mucho menos, en este parecer. En 1602, en un momento en el que la sucesión imperial se había convertido en un problema de consecuencias imprevisibles, el granadino Jaime Valdés publicó *De dignitate regum regnorumque Hispaniae*, donde argumenta las razones por las cuales Felipe III aspiraba a que se le asignase la corona imperial. Años más tarde, en 1619, Joan de Salazar publica su *Política española* en la que probaba que el imperio mundial que se avecinaba tendría su centro natural en la monarquía española, en la Casa de Austria. Cfr. Antonio Truyo, *Dante y Campanella. Dos visiones de una sociedad mundial*, Madrid, Tecnos, 1968; Antonio Simón Tarrés, «La política exterior», en Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de España. VI. La crisis del siglo XVII*, Barcelona, Planeta, 1988; Tomasso Campanella, *La Política*, ed. de Moisés González García, Madrid, Alianza, 1991.

⁷ Cfr. John H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990, capítulos I al III, especialmente pp. 77-86.

⁸ Aunque, dadas las tensas relaciones entre papado e imperio durante el reinado de Carlos V y posteriormente con la monarquía castellana en tiempos de Felipe II, no eran demasiados los españoles dispuestos a apoyar la vieja reivindicación papal de arbitraje supremo en disputas internacionales.

⁹ Cfr., desde una perspectiva histórica, Luis Díez del Corral, *La Monarquía hispánica en el pensamiento político europeo. De Maquiavelo a Humbolt*, Madrid, Revista de Occidente, 1976; Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Desde la perspectiva literaria, vid., entre otros, Alfaro [1968: 132-139]; Arellano [1996: 43-64]; Díez Borque [1976a: 129-170]; Green [1965: 231-250]; Hermenegildo [1976: 55-86]; Montaner Frutos [1995: 397-424]; Young [1979]. En estos últimos se explica que el teatro constituyó la forma literaria más adecuada, por su difusión masiva, para la defensa política de los valores de la monarquía, exaltando los atributos y funciones del rey.

¹⁰ Otro de sus rasgos será su carácter clemente, como se muestra en el «happy end» del drama, explicitador de la reordenación del caos provocado por los acontecimientos políticos y las acciones privadas de las infantas.

¹¹ Así lo admitía sin reservas el padre Vitoria, aplicándolo al ámbito del imperio tradicional constituido como jefatura de carácter electivo [FERNÁNDEZ ALBALADEJO, 1992: 66]

¹² Los precedentes históricos sobre el tema se encuentran tanto en San Agustín como en Santo Tomás. El primero, desde su perspectiva providencialista de la historia, estableció la licitud de las guerras justas y las distinguió de las guerras injustas de conquista y expansión, porque el ideal humano era alcanzar la paz. Basándose en esta doctrina (recopilada en el decreto de Graciano), Santo Tomás ofrece una primera sistematización de la teoría tradicional en su *De bello*, en el cual se limita a plantear el problema fundamental de la licitud de la guerra y de las condiciones de la misma. Durante los siglos XIV y XV, los autores (entre otros, Bartolo de Sassoferrato, Nicolás Tudeschis y Silvestre Prierias) continuaron ocupándose del asunto de la guerra, pero sus aportaciones fueron más bien exiguas. Ya en el XVI, Maquiavelo en *El príncipe* erige la razón de Estado como la norma política suprema y, por ello, justifica cualquier guerra que tienda a crear o a aumentar el poder estatal. Si el príncipe necesita recurrir a la guerra para debilitar a su enemigo e incrementar así su poder, es legítimo el uso de las armas. En España, Francisco de Vitoria (*De iure belli*, 1539) sostiene que la ley evangélica no prohíbe la guerra en todos los casos, sino que propugna la eliminación de las causas conducentes a los conflictos bélicos, tales como el egoísmo y la ambición de los reyes, esto es, rechaza como causa justa de guerra el deseo de ensanchar el propio territorio y la gloria o el provecho particular del príncipe. Y esa es la doctrina que defiende Mira de Amescua.

¹³ Uno de los ejemplos más significativos al respecto es el que nos proporciona Francisco Suárez, quien, a petición de Paulo V, participó con el tratado *Defensio fidei catholicae contra anglicanae sectae auctores* (Coimbra, 1613) en la polémica entre el rey de Inglaterra, Jacobo I, y el cardenal italiano Roberto Belarmino sobre el poder real y sus relaciones con el poder espiritual. En la obra sostiene que el poder eclesiástico tiene sobre el civil toda la superioridad del espíritu sobre la materia: un rey cristiano no es más que un cordero frente al papa, pastor de todo el rebaño. Sin embargo, la consecuencia no es que los dos poderes se fundan, ni una autoridad directa de lo espiritual sobre lo temporal. Las dos autoridades son distintas entre sí, cada una suprema en su propio orden y subordinada a su fin. Pero, por su finalidad superior, la Iglesia puede intervenir en el Estado y ejercer sobre los cristianos un poder indirecto (*potestas indirecta*) cuya forma natural es el consejo, pero que puede tomar un cariz represivo en caso de resistencia. El papa puede de esta manera dirigir, e incluso deponer, a los reyes para la realización de los fines espirituales de la Iglesia. Lógicamente, la obra ocasionó una gran controversia, promovió publicaciones bastante críticas en Francia e Inglaterra y una viva agitación en el mundo político.

¹⁴ Bodino, en su *Republique*, lib. II, c. V, sostiene: «Hemos dicho que es tirano quien por su propio esfuerzo se erige en príncipe soberano, sin elección, ni derecho hereditario, ni suerte, ni justa guerra, ni vocación especial de Dios. A él se refieren las leyes y autores antiguos, cuando disponen se le dé muerte, e incluso que sus asesinos reciban una gran recompensa».

¹⁵ La actitud de Rodolfo es la expresión en negativo de la fórmula absolutista *ego sum qui sum*, por su plena conciencia de estar conculcando las leyes divinas:

Todos tenemos dos madres,
la propia y Naturaleza,
y no es igual la nobleza
porque no escogemos padres;
mas igual la sangre fuera
si el padre no diera el ser,
que a poderse el hombre hacer
perfectamente se hiciera.
Y pues infelice fui
que tal mi padre me dijo,
digo que no soy su hijo,
que de mí mismo nací.
Rabio de haberle escuchado
y, si el tiempo da lugar,
del Papa me he de vengar
y dél, porque me ha negado.
Bien sé que en hacerlo dejo
de dar obediencia a Dios;
la perdición de los dos
consiste en este consejo.
(vv. 2502-2520).

Además se insinúa que el linaje, por sí solo, no da la virtud y el que no la alcanza puede ser un simple noble infame; en efecto, ya no basta la nobleza para ser virtuoso [MARAVALL, 1990²: 60-65; DÍEZ BORQUE, 1976^a: 274-275].

Incluso, en otro pasaje, como culmen de su actitud *herética*, aconseja a su padre no sólo que se autoproclame emperador, sino también papa:

Tú serás papa después
si le despojas, porque es
más justo que un rey lo sea;
si el pontífice desea

la obediencia, no la des.
(variante textual v. 3255-3259 de nuestra edición).

La posición contrarreformista de Mira resulta a todas luces evidente: Rodulfo presenta al rey como cabeza no sólo del poder temporal, sino también del espiritual, como jefe del reino y de la iglesia. De hecho, para los pensadores eticistas, el protestantismo, además de ser teológicamente falso, es incapaz de inducir a los súbditos a soportar el yugo de la jerarquía política y someterse a la autoridad del príncipe, siendo, por el contrario, germen de rebeliones, lo que explicaría la actitud de Rodulfo no sólo frente a su padre sino también frente a su hermanastro.

Así, como la justicia humana es demasiado lenta, la divina ejecuta la sentencia: muere devorado por la tierra en un implacable y ejemplar castigo divino.

¹⁶ No olvidemos que este drama comienza con un regicidio que bien pudo inspirarse en el caso francés.

¹⁷ No era ajeno a este clima el que apenas cuatro días después de la firma del tratado, el 6 de mayo de 1598, Felipe II renunciase a los estados de Flandes en favor de su hija Isabel Clara Eugenia como dote matrimonial para la boda de su primo el Archiduque Alberto. La decisión del monarca, independientemente del estupor que llegó a causar entre los contemporáneos, no venía sino a ratificar un cambio de rumbo iniciado unos cuantos años antes: ese mismo enlace matrimonial ya había sido propuesto al Emperador Rodolfo II, y lo sería después a su hermano el Archiduque Ernesto. La propuesta, además de intentar recomponer las deterioradas relaciones intradinásticas, iba acompañada de un programa de pacificación, y su objetivo último no era otro que la vuelta de los territorios ahora divididos a su estado anterior. En efecto, desde 1594 se venía considerando la posibilidad de convertir a los Países Bajos en una especie de estado separado y semiindependiente, gobernado por el Archiduque Ernesto de Austria, que se casaría con Isabel Clara Eugenia. Muerto Ernesto, en mayo de 1598 el príncipe Felipe (pronto Felipe III) se vio obligado a ceder sus derechos sobre los Países Bajos a favor de Isabel Clara Eugenia (algo similar a lo que ocurre con Margarita y Balduino). En agosto de 1598 Alberto asumió el poder soberano en los Países Bajos en nombre de su prometida Isabel y en abril de 1599 se casaron en Valencia. Posteriormente, el apoyo que tanto el emperador como Jacobo de Inglaterra prestaron a esta dinámica de pacificación facilitó el camino para la tregua de 1609.

¹⁸ El problema de la sucesión imperial se estaba haciendo cada vez más urgente. En 1599, el cardenal Dietrichstein, que había llegado a Roma para tratar de la situación de la Iglesia en Moravia, declaró al duque de Sessa, embajador de España ante la Santa Sede, que Felipe III se vería obligado a tomar una grave decisión: o bien se encontraba en seguida un candidato para el trono imperial (y para el de Bohemia) entre los miembros de la rama austriaca de la familia Habsburgo, o bien el rey de España habría de aceptar la candidatura en nombre propio [CHUDоба, 1963: 306-307; BUSTAMANTE, 1979: 216-

218].

¹⁹ La cuestión sobre la sucesión imperial se mantuvo vigente en la problemática internacional hasta mediados de la segunda década de 1600, problemática agravada por las tensiones existentes con la monarquía francesa: sólo un matrimonio real entre las Casas Reales francesa y española, negociado en 1612 y celebrado en 1615, dio un pequeño alivio a la belicosa atmósfera que se respiraba entre España, Alemania y Francia. Esas tres piezas claves de la coyuntura europea de finales del XVI y principios del XVII están presentes en *El primer Conde de Flandes*: Alemania, simbolizada en Ludovico el Germánico; Francia, en Carlos el Calvo, y España, en Balduino, futuro Conde de Flandes y, por tanto, antepasado directo de Carlos V, abuelo de Felipe III. Los enfrentamientos y tensiones políticas existentes en esa Europa que se encamina a una guerra de treinta años, se materializan en el drama en las aspiraciones de Francia y Alemania al título imperial. Ambos países relacionan la herencia imperial con derechos políticos, con la «razón política de cada estado» –lo cual estaba provocando que las naciones europeas se desangrasen en interminables guerras– y no con referentes religiosos, como expone nuestro dramaturgo [JOVER ZAMORA - LÓPEZ CORDÓN CORTEZO, 1996, I: 545-555].

²⁰ En las comedias de enredo, como sabemos, juegan un papel, a veces incluso muy importante para el desarrollo de intriga de las piezas, las cartas, billetes o esquelas que se cruzan los personajes protagonistas [GARCÍA LORENZO, 1994: 102] .

²¹ En las comedias palatinas uno de sus núcleos centrales es un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica. La ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará -tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta- con el restablecimiento del orden [OLEZA, 1995b: 88].

²² Lo más odioso para la mentalidad barroca no es tanto la contradicción del orden, cuanto el caos, es decir, la ignorancia del orden [ALCALÁ-ZAMORA, 1989: 220-226]. Así, por ejemplo, en términos que tienen como horizonte al neoplatonismo, Luis Cabrera de Córdoba explica la creación del mundo: «Porque crió Dios arquitecto y perfectísimo todas las criaturas en justos peso y medida y consta la hermosura sensible de conveniencia, concordia y proporción de las partes con el todo y de ellas entre sí, haciendo inferir es hermoso el mundo y creer tienen sus cosas tan cierta y determinada magnitud que si de esta máquina se quitase una estrella o parte o se añadiese se deformaría el compuesto y belleza, porque se hizo con acuerdo en el número y peso que acordó el fabricante y en la proporción que tenía en su divina traza».

El concepto de orden, como vemos, se basa en su carácter mensurable y observable por medio de categorías como la armonía, la semejanza y la proporción. Que el orden esté compuesto por partes que ocupan un lugar en la estructura general significa que está ordenado; que esta condición sea armónica quiere decir que no puede desprenderse de

ninguno de sus elementos o añadir alguno nuevo. Así, el orden es universal, pues lo abarca todo y no puede desprenderse de nada.

Todo lo creado encuentra su lugar en la armonía del orden universal, y lo hace siguiendo una especie de escala. Desde el elemento más pesado, que es la tierra, a la casi completa perfección de los ángeles, cada uno de los componentes del mundo ocupa su puesto en la escala de la creación, hasta formar una enorme cadena de seres cuyos eslabones se ordenan entre la materia más baja y los espíritus más puros.

La posición del hombre en este orden jerárquico universal es intermedia, a mitad de camino entre los animales y los ángeles; el hombre que comparte con los unos la materia y con los otros el espíritu. Por eso, es la clave del orden. Porque éste es su lugar, al hombre se le ha dado el dominio del suelo, de todas las cosas que le son inferiores en la cadena de los seres, y a su vez tiene que sufrir la influencia del cielo. Nace de aquí el determinismo astrológico que lleva al Barroco a creer que las estrellas dictan la vida humana o que influyen sobre las acciones terrestres.

Llevado este orden a las relaciones sociales, nos encontramos con una sociedad de carácter jerárquico apoyada en la desigualdad y en el privilegio, razón de ser de la imagen del orden. En efecto, aunque en esta época es grande la seguridad en la existencia de un orden armónico, que puede verse en la virtud o en la ausencia de ella que es el vicio, el temor a que la falta de armonía provoque la quiebra de toda la estructura social implica la supresión del elemento discordante.

Al hacer coincidir la diferencia con el desorden, la sociedad barroca termina por convertir la idea de exclusión en uno de sus rasgos definitorios: cualquier acto que perturbe el orden se transforma en una transgresión contra la unidad de la sociedad ordenada. Hasta tal punto está unida la religión a la cosmovisión barroca. Por eso, muchos personajes del teatro barroco proclaman que en este mundo cada uno y cada cosa debe ser lo que es, y lo es porque encuentra su lugar en el orden superior que respeta. La sociedad real se mantiene como tal y funciona porque cada uno de sus miembros acepta su posición en la jerarquía del orden dado, lo cual supone la renuncia a todo lo individual. El único beneficiario de esta gran renuncia mental del Antiguo Régimen es la conservación de la propia sociedad amenazada por la crisis; crisis que es entendida como el desorden provocado por algún exceso contra la armónica jerarquía del mundo y sus garantes.

La coherencia de esta sociedad no es otra cosa que la supeditación del individuo al estamento, en el que se integra desde su nacimiento, de modo que los derechos y deberes no son tanto personales como colectivos.

CAPÍTULO 7

FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LOS PERSONAJES

Capítulo 7

FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LOS PERSONAJES

7.1. INTRODUCCIÓN

La moderna crítica [TODOROV, Tz.- O. DUCROT, 1974: 257-260; HAMON, 1977: 115-180; PAVIS, 1984: s.v. *personaje*; GARCÍA LORENZO, 1981 y 1985; BOBES NAVES, 1987: 191-215; UBERSFELD, 1989: 85-107] ha demostrado que la categoría de personaje es una de las más oscuras de la poética y que su reducción a la psicología es injustificada, ya que ésta no reside en el personaje, sino en el efecto producido por las relaciones que mantiene con los demás intervinientes en la obra ¹. De esta manera, más que un carácter, un personaje es una construcción de signos o de rasgos, una confluencia de funciones, un haz de relaciones que contrae con los demás personajes. Esto implica que, para su análisis, debe tenerse en cuenta no sólo lo que dice, sino sobre todo lo que hace [ARELLANO, 1995a: 115].

Desde esa óptica, los de *El primer Conde de Flandes* no son unos personajes particularmente complejos por su psicología, como en casi todas las comedias de la época: lo que adquiere primacía en el drama no es el tratamiento de los caracteres, sino la acción e, incluso, ésta se encuentra subordinada al tema, como ya explicara Parker [1976: 327-357] ². De ellos se nos dan unas breves pinceladas, un esbozo muy limitado, siendo normalmente el modelo al que representan el que completa su caracterización. Son, antes que otra cosa, personajes-tipo, esquemas funcionales e ideológicos (aunque encarnen una virtud o un vicio político o ético determinado), pues, a pesar de que en algunos aspectos la comedia áurea puede ser considerada como un documento que refleja la sociedad de la época y los valores por los que ésta se rige, responden a convenciones artísticas que les atribuyen papeles prefijados, muy homogéneos, y que se concreta en seis tipos, estudiados por Prades [1963] y Díez Borque [1976a: 211-253], y sintetizado, entre otros, por Ruiz Ramón [1981⁴: 134-141], Cañas Murillo [1991: 75-95], Lázaro Carreter [1993: 227-242] y Arellano [1995^a: 126-129] ³. Son, en definitiva, personajes que la realidad histórica y, en algunos casos, la tradición literaria aportan, pero que los

dramaturgos manipulan al servicio de su intención idealizadora y de legitimación ideológica.

Del mencionado esquema de figuras-tipo y dando vida a un muy complejo sistema de relaciones de carácter social, político y amoroso, en *El primer Conde de Flandes* es posible identificar la siguiente configuración de personajes estamentales (en la que prescindimos de algunos que tienen un papel exclusivamente narrativo, incidental o sobrenatural, y de los que después indicaremos su función):

GENÉRICOS	ESPECÍFICOS	PERSONAJE
// Señores//	/rey/	Carlos / Ludovico
//Vasallos-poder//	/príncipe/	Ludovico / Rodulfo
//Vasallos-honor//	/duque/ /almirante/ → /conde/	Lamberto / Balduino
// Vasallos-honra//	/infanta/	Margarita / Alfreda Matilde
// Servidumbre//	/criado/	Enrico y Ricardo

- a) //Señores// o poderosos (viejos) y, a la vez, padres: encarnados por los Reyes Ludovico y Carlos, plasman el valor de la autoridad y del orden establecido, al tiempo que materializan la oposición entre la ambición egoísta del primero y la prudencia del segundo acerca de la disputa estamental que determinará la relación de dependencia vasallática del no elegido emperador. Como ha señalado Arellano [1995^a: 127] refiriéndose al corpus dramático barroco, la presencia del rey en la dramaturgia áurea mantiene una evidente relación con la ideología monárquica que la sustenta; sin embargo, *El primer Conde de Flandes* muestra dos ejemplos no amoldables a un modelo único de rey, por más que ambos tengan los rasgos básicos. En cualquier caso, Carlos y Ludovico, y sobre todo el primero, ejercen su autoridad en el ámbito familiar como padres y, en el socio-político, como reyes. Su misión dramática, pues, es salvaguardar no sólo el orden moral sino también el estamental.
- b) //Vasallos-poder//: los Príncipes Ludovico y Rodulfo tienen como función mostrar sus diferentes actitudes (humildad, religiosidad, obediencia / arrogancia, prepotencia, negligencia) en las aspiraciones a la dignidad imperial de sus respectivos padres.
- c) //Vasallos-honor// o galanes: en nuestro drama, Balduino y el Duque Lamberto, los

dos que como tales actúan, responden a los rasgos físicos y psíquicos típicos del personaje (*gallardía* y *discreción*); no obstante, su carácter antagónico se concreta en la lealtad, generosidad y nobleza del primero (además de cierta frialdad emocional), frente a la infidelidad y egoísmo del segundo, que, por otro lado, responde a los rasgos propios del poderoso joven, de ahí su soberbia y violencia moral y que actúe como una fuerza destructora de la armonía superior que debe regir las relaciones del mundo con la nobleza. La pasión que lo empuja convierte sus acciones en pura afirmación de sí mismo, situándolo al margen de sus deberes políticos y mostrándolo como culpable ante el público, que sólo alcanzará solución en su arrepentimiento final, a modo de reinstauración del orden social roto [RUIZ RAMÓN, 1981⁴: 137].

Los Príncipes Ludovico y Rodolfo quedan, en cierto modo, al margen del enredo amoroso, al no actuar como galanes en sentido estricto, si bien tampoco faltan sus intervenciones en ese terreno, pero con sentimientos encontrados con relación a las damas que desean. Así, la actitud negligente de Rodolfo en su pretensión imperial es consecuencia de encontrarse separado de su adorada Margarita.

- d) //Vasallos-honra// o damas: las Infantas Margarita, Alfreda y Matilde presentan los atributos tópicos de las damas: belleza, noble linaje, dedicación amorosa, fidelidad a su enamorado, audacia y capacidad de enredo. Como ocurre con sus respectivos galanes, manifiestan comportamientos opuestos: a Margarita, que en todo momento se muestra preocupada por su honra, no le importa perderla antes que perder a Balduino; frente a ella, su hermana Alfreda, seducida bajo promesa de matrimonio, admite públicamente su deshonor para que su padre la vengue o Lamberto cumpla su palabra; por su parte, Matilde, aunque también se muestra audaz en el terreno del ofrecimiento amoroso (con relación a Balduino), al final será moneda de cambio en los conciertos amorosos que recomponen el orden socio-político.
- e) //Servidumbre//: en líneas generales, los criados de Lamberto (Enrico y Ricardo) no responden a las convenciones del momento: no desempeñan el papel de graciosos, sino el de meros auxiliares de su señor; por su parte, el personaje de la criada de las Infantas (Verecinta) tampoco se acomoda a la función tradicional del modelo, ya que su presencia es meramente episódica (tan sólo dos versos).
- f) Entre el Rey Ludovico y el Príncipe Rodolfo se produce el tradicional enfrentamiento padre/hijo, igual que entre Carlos y las Infantas; no así entre Carlos y el Príncipe Ludovico. Éste asume, por su parte, el papel de vengador / guardián del honor familiar frente a Margarita, por lo que su relación en este aspecto debe entenderse como conflictiva, aunque con respecto a Alfreda no adopta ninguna posición. No obstante, en ambos casos, Ludovico sigue las órdenes paternas: en el caso de Margarita, es Carlos el que le ordena que la siga y aprese; en el caso de Alfreda, ni el propio Carlos cree a la Infanta.

- g) A los mencionados, encargados de proporcionar vida y ritmo dramático a la acción, podemos añadir algunos otros personajes, menores por su escasa participación en la obra, que no por su importancia temática: el capitán Arnaldo que actúa de forma similar a como lo hacían los «mensajeros» del teatro clásico, narrando lo ocurrido fuera de escena; la figura del Emperador asesinado, símbolo de la interrelación entre la trama y lo sobrenatural; un clérigo, testigo de ciertos prodigios y causa última del destino histórico de Balduino, y un Cristo, anunciador del mismo.

Esta sencilla distribución nos orienta hacia las interrelaciones de las que más adelante nos ocuparemos, mostrándonos al mismo tiempo ciertos puntos de interés:

- 1) El reparto estamental ofrece una simetría casi perfecta: dos reyes, dos príncipes, dos nobles (duque y conde), tres infantas (pero una de ellas, Matilde, nunca pone en riesgo su honra, aunque sí expresa su inclinación amorosa por Balduino) y dos criados. El drama responde, pues, al rígido esquema jerárquico de la sociedad española del XVII, en la que no se reconoce la igualdad de las personas, sino la marcada separación por privilegios de los estamentos, estableciendo derechos y deberes según el nivel social al que se pertenece, con una precisa concreción de quién es superior y quién inferior, y con una rígida ordenación y separación social.
- 2) Los personajes pertenecientes a las clases //señores// y //vasallos-poder// de un lado y, de otro, //vasallos-honor// y //vasallos-honra// unen sus destinos dramáticos.

En otro orden de cosas, la casi totalidad de los personajes de este drama responde a una caracterización tipológica prefijada marcada por los semas «positivo» (protagonista) o «negativo» (antagonista). Incluso se aprecia otro de los condicionantes artísticos propios de la comedia áurea: la subordinación del resto de personajes al protagonista. En la trama principal, de carácter político, los personajes se estructuran en función de las oposiciones legitimidad / ilegitimidad, fidelidad / odio, encarnada por los enfrentamientos entre los Reyes Carlos y Ludovico, y los Príncipes Ludovico y Rodolfo. En cambio, en la trama secundaria doble (deseo / honor; lealtad / deslealtad), los ejes de la acción son la Infanta Margarita y el Duque Lamberto, respectivamente; así, los personajes se oponen de la siguiente forma: frente a Margarita, Alfreda, y frente a Lamberto, Balduino.

En esta polarización bimembre (por parejas) de los personajes del estamento nobiliario, Matilde queda sin pareja de oposición, probablemente por ser ella la que ha de acabar casándose con el futuro emperador. Ahora bien, dramáticamente, quizá sean las Infantas Alfreda y Margarita las que presentan una mayor coherencia, hondura y viveza, y no precisamente por su complejidad psicológica, sino por la simplicidad y veracidad en sus reacciones y motivaciones: la primera debido a su anomalía moral, no en vano es ella la que vive una situación dramática más conflictiva; la segunda por sus nítidos rasgos y por su indudable consistencia dramática.

7.2. LOS REYES CARLOS Y LUDOVICO

En *El primer Conde de Flandes* la función de los personajes de Carlos de Francia y Ludovico de Alemania no es la puramente mecánica de la figura del rey de la comedia áurea [RUIZ RAMÓN, 1981⁴: 137]. La figura del rey es enfocada por Mira de Amescua desde un doble punto de vista: como *institución* y como *persona*.

7.2.1. El rey como institución

A nuestro juicio, el Rey Carlos es la columna vertebral de la comedia. Su retrato se aproxima al de los modelos del príncipe perfecto que pintan los tratados políticos y educativos del XVII [ARELLANO, 1996: 44-53]. De su caracterización (ya analizada en § 6.1.1.1.) se extraen los principales rasgos del buen monarca: entregado al oficio de rey, prudente, piadoso, formidable en la guerra, enemigo de la adulación, defensor de la disciplina y el autodomínio, generoso, magnánimo, indulgente ⁴. Es, por ello, el defensor de la justicia (tantas veces reclamada por su hija Alfreda), el garante del orden social, al disipar los elementos anárquicos de la sociedad (representados no sólo por el levantamiento militar de su hermano y sobrino, sino también por la bajeza de Lamberto) y, por último, el que gobierna con autoridad absoluta sometiendo a todos a su control (como se ejemplifica en el caso de Margarita).

El Rey Carlos es la figura en la que se reúnen la autoridad y la majestad, fuente y raíz de todo poder y de todo honor, fundamento de la justicia y del orden social; desde esa óptica, su función dramática es premiar / castigar y recomponer el caos socio-político.

Todos estos atributos están basados en la necesidad que impone el deber de humillarse ante la autoridad real como representante que es de la voluntad social y el interés común. Pero la autoridad suprema del rey tiene además otra justificación, la divina. De acuerdo con estos planteamientos y el orden jerárquico que el drama muestra, en esta obra se conceden cualidades de astro rey a Carlos (y, sobre todo, a las Infantas, particularmente en los pasajes de galanteo amoroso):

Mi honra es luna que fue honrada
con la luz que en ella puso
tu sol, y ya está eclipsada,
porque el Duque se interpuso
como la tierra pesada.
Si eres sol, haz que al instante
cese aquella conjunción,
porque pasando adelante
en mí no harás reflexión
y estaré siempre menguante. (vv. 2008-2017)

Aunque se trata de un tópico del teatro áureo, en nuestro texto el recurso aparece como metaforización del lugar superior en el que se encuentra el rey por oposición a sus vasallos.

Pero, aunque el rey quede fuera del alcance de lo humano y de sus leyes, por ser él quien las promulga y las aplica, sigue estando sujeto a las leyes divinas; incluso debe observarlas con mayor rigor, pues, si bien no es responsable ante el pueblo de sus actos a causa de su elevada posición social, es responsable ante Dios, bajo cuya jurisdicción directa se encuentra [YOUNG, 1979: 73-74]. De ahí, la problemática del Rey Ludovico, quien se deslegitima para el poder al pervertir los valores y obligaciones que debían dirigir su conducta: se muestra como un personaje en el que se enfrentan conflictivamente institución y persona, pues, habiendo jurado obediencia al papa, es capaz de traicionar a su hermano y a su juramento; su función real y su ambición personal chocan introduciendo el desorden y el mal en la obra. Como cae en el perjurio, sólo cabe esperar para él un desenlace trágico; no obstante, su libre albedrío vence sus propias pasiones y reconduce la acción trágica hacia un final feliz: la solución que se adopta en nuestro drama es el arrepentimiento de Ludovico, arrepentimiento necesario para que vuelva a instaurarse el orden socio-político roto, restituyéndole no sólo su propia legitimidad personal sino también como recuperación de su deber superior en tanto que rey. Así, Ludovico regresa a París y rinde vasallaje a su hermano («te obedezco y rindo parias / como a Emperador sagrado», vv. 3486-3487), al tiempo que, a modo de *deus ex machina*, consigue trocar los ajusticiamientos impuestos por Carlos en bodas: Balduino casa con Margarita y son nombrados Condes de Flandes; Ludovico, nuevo Emperador, con Matilde; Alfreda con Lamberto. No obstante, es el suyo un arrepentimiento demasiado fulminante desde el punto de vista del *tempo* dramático, pues rectifica inmediatamente la infidelidad a su hermano y al Papa tras la visión terrible del fantasma de su sobrino asesinado, que lo amenaza.

A la vista de lo indicado, comprendemos la importancia que el teatro del XVII concede a la figura del rey en los finales. Si la mentalidad de la época pensaba que la moralidad de la comedia reside en su desenlace, el monarca garantiza esa honestidad al concretar matrimonios y dar a cada uno lo suyo.

7.2.2. El rey como persona

Pero Carlos y Ludovico no aparecen investidos exclusivamente de una operatividad puramente mecánica en tanto que poseedores de los rasgos míticos propios de la realeza (vice-dioses, administradores de justicia, garantes del bien colectivo, salvaguardas del honor de sus súbditos), pese a que su espacio jerárquico los acerca a la esfera del sol, sino que, como en buena parte de las comedias áureas y, en particular, en las palatinas, se presentan como pequeños seres cotidianos, muñecos en manos de las maquinaciones de sus consejeros (respectivamente, Lamberto y Rodulfo), y, en cierto modo, víctimas de una casualidad trágica que los arrastra, la fortuna voltaria.

Como ha señalado Arellano [1996: 51], el primordial signo moralista que Mira confiere a

sus comedias del poder es precisamente para ejemplificar los instructivos cambios de la fortuna voltaria, que, en nuestro drama, no sólo afectan a los Reyes, sino también a otros personajes, como el Emperador asesinado, Lamberto y Balduino.

Así, dos de las parlamentos en los que los motivos de la fortuna voltaria, su volubilidad y la conciencia de la fragilidad humana se muestran, están puestos en boca de los Reyes, tras conocer el asesinato de su sobrino:

REY LUDOVICO.

¡Ay, pérdida desdichada!
¡Ay, sobrino! ¡Ay, falsa mano,
que del árbol de la vida
su tierna flor has cortado.
¡Ay, fortaleza perdida,
tierna edad, floridos años,
muerte injusta, parca fiera,
sombra triste, sueño largo!
[...]

Por dar guerra a tu mayor
el Supremo Emperador
te dio muerte. Y así siento,
si fue castigo, escarmiento,
y si desgracia, dolor.
No con tu muerte me gozo,
que son pensiones humanas
para el viejo y para el mozo:
unos las pagan en canas
y otros en el tierno bozo.
La muerte pálida tema
el que está en la edad extrema
y el que vive en la edad fuerte,
porque el fuego de la muerte
lo seco y lo verde quema.

REY LUDOVICO.

Ríos se pueden llamar
los hombres mozos y viejos,
unos llegan presto al mar
y otros, que nacen más lejos,
se tardan más en llegar.
Corre el agua, y de esa suerte

pasa el hombre, flaco y fuerte;
entra el agua en el mar frío,
y así el hombre, como es río,
entra en el mar de la muerte.
¡Ah, sobrino malogrado,
árbol que en la primavera
la injusta muerte ha cortado,
quién de estos copos te diera
que la vejez ha nevado;
¡Ah, Emperador singular,
mira si puedes tomar
la edad que sobra a tus tíos,
pues que somos mansos ríos
que a espacio vamos al mar.
Mas no estemos lastimados
pues Tú, Supremo Dios, tienes
llenos tus cielos sagrados
de viejos matusalenes
y de abeles malogrados. (vv. 171-234)

Esa misma finalidad moralizante aparece en la negatividad e hipocresía del personaje de Lamberto. Si primeramente se ha manifestado en el desprecio que siente por Alfreda, vuelve a plantearse su actitud tan pronto como los Reyes regresan de la campaña bélica y son saludados por el Duque. En esa intervención, el público se percata de su bajeza moral, pues se ha aprovechado malévolamente de la confianza que Carlos había depositado en él:

Título justo le has dado,
porque yo del Duque fío
la vida y el reino mío,
y aun el honor le he fiado.
Segura estará con él
mi tierra, mi gente y casa. (vv. 963-968)

Conforme avanza la trama y con ella la complicación del enredo (locura de Alfreda, maquinaciones de Lamberto, estratagemas de Margarita), el Rey Carlos aparece cada vez más desconcertado, sin atinar a explicarse lo que sucede. La única razón que encuentra es la fatalidad: pero ésta no es sólo consecuencia de la mutabilidad de la fortuna voltaria, sino también de las maquinaciones del Duque y de los propósitos matrimoniales de la Infanta Margarita.

Incluso, el carácter humano y, por ello, falible de Carlos, se muestra en sus desacertadas decisiones con respecto a cada una de sus hijas: el público sabe que

Alfreda ha sido deshonrada por Lamberto (y con ella el propio Rey), pero Carlos no se da por enterado; en cambio, su decisión de ajusticiar a Margarita tras su fuga con Balduino es fulminante y brutal, como corresponde a alguien sin honor.

Con respecto a los enredos de Lamberto, resulta paradójica la actitud del rey francés ante las denuncias de la *frenética* Alfreda: tras no aceptar lo que ésta le declara por considerarlo efecto de la locura, le exige al Duque que, de ser cierto, repare el daño cometido, a lo que éste accederá al final, sin que para el Rey haya quedado claro lo sucedido. En cambio, para el público es patente que Carlos se engaña por imprudente, pues ha caído en un error que no ha sabido ni querido evitar. En este sentido, quizá la figura del padre-rey creada por Mira de Amescua peque de excesivamente convencional, pero su debilidad (o credulidad) es imprescindible para favorecer la intriga y, con ella, desarrollar la lección moral que pretende ofrecer.

Con respecto a Margarita, Carlos actúa como cualquier otro padre del teatro áureo: su pretensión de casarla sin tener en cuenta los deseos de ésta provoca la fuga de la Infanta y, al darla a conocer, hace pública su deshonra, por lo que, tras el apresamiento, no le queda más remedio que limpiar su honra y vengarse (de un crimen que Balduino no ha cometido), tal como exigen las leyes del honor:

Mueran los dos, que han manchado
la pureza de mi honra. (vv. 3461-3462)

No es el Rey el sustentador único de este concepto, aunque sea en quien más se exalte la razón de la honra, que lo lleva a intentar ajusticiar a su hija y a Balduino, en tanto que vigilante de la moralidad de sus vasallos. No obstante, aunque dentro de la lógica del sistema estaba justificada esa reacción, con relación a Balduino está cometiendo una injusticia, infringiendo la ley natural (que prohibía ajusticiar a un inocente) y mostrándose ingrato con quien le ha servido lealmente. Mas la justicia que representa como Rey es incompatible con la venganza que pretende ejercer como padre. De ahí que el drama acabe mostrando la superioridad de la justicia natural que, ante las limitaciones humanas, impone el orden y restaura el honor con los matrimonios de las distintas parejas.

Por su parte, el personaje del Rey Ludovico funciona no sólo en una dimensión política, sino sobre todo como una lección moralizante: es una muestra más de la evidente falibilidad e ingratitud de los reyes de este mundo, frente a la justicia de Dios. Arrastrado por su deseo de alcanzar el poder imperial y por la envidia

¡Qué bien pintaron la envidia
con una hambre rabiosa
comiéndose el corazón,
mordiéndolo sus manos propias! (vv. 2354-2357)

no duda en aceptar los consejos de Rodolfo, movidos por el odio que éste siente contra su hermanastro e, incluso, contra su propio padre, y así traiciona la palabra dada, desobedece al Papa e incurre en perjurio, al pretender usurpar el título imperial por la fuerza de las armas

Bien dices: salgamos luego
de París, que de esta forma,
si mi gente se reforma,
Roma arderá en vivo fuego. (vv. 2538-2541)

Dispuesto su ejército para la guerra, han de ser las fuerzas sobrenaturales –primero el fantasma del Emperador asesinado; después el portento de la tierra tragándose a Rodolfo– las que le hagan cambiar de opinión:

Ir contra el Papa no quiero
que es mi cabeza y juez.
En lugar quedó de Cristo:
de su Iglesia y gremio soy;
que, si le ofendo y conquisto,
contra el mismo Cristo voy
y así seré... el Antecristo. (vv. 3234-3240)

Sólo así comprende el mensaje: acepta la sanción del Papa en tanto que manifestación de la voluntad divina, contra la que no cabe ninguna réplica:

Si la tierra se ha tragado
a quien de Cristo se aparta,
vivir quiero con cuidado,
que no está la tierra harta
con sólo aqueste bocado.
Cese, pues, mi pretensión:
buenos mis estados son;
no me trague otro volcán,
y venga a ser yo Datán,
si fue Rodolfo Abirón. (vv. 3276-3285)

Su arrepentimiento es una especie de metáfora religiosa de la esperanza de la salvación universal y de la capacidad del libre albedrío humano para salvarse merced a lo ilimitado de la gracia divina. Además, su decisión es el punto de partida para la recomposición del orden establecido.

En conclusión, si bien los deberes y el compromiso de los reyes en tanto que representantes de Dios les adjudican atributos astrales, su dimensión humana les confiere muestras de falibilidad e impiden que podamos dejar de asociarlos a lo terrenal.

7.3. LOS PERSONAJES FEMENINOS: MARGARITA Y ALFREDA. MATILDE ⁵

7.3.1. Generalidades

Se ha dicho que, dentro del teatro áureo, es el de Tirso el que ofrece un mejor y más amplio repertorio de personajes femeninos, caracterizados sobre todo por su gran fortaleza. Sin embargo, en realidad, ese es el modelo de mujer de casi toda la comedia española del Siglo de Oro y, obviamente, de la de Mira de Amescua ⁶.

Buena muestra de ello lo encontramos en *El primer Conde de Flandes*, donde el accitano ha creado varios personajes femeninos, uno de los cuales, Margarita, al transgredir las normas morales fijadas para las doncellas, encierra en su conducta una inequívoca reflexión sobre la función social de la mujer, por su plena conciencia del ser femenino. La Infanta Margarita, el personaje con el que más se identificaría el público (femenino), se caracteriza por un comportamiento *rebelde*, por su audacia, fruto de un carácter independiente, por comportarse como si fuera dueña de su vida o, al menos, capaz de decidir aspectos cruciales de la misma. Otro de los personajes femeninos fundamentales es su hermana, la Infanta Alfreda, que se define por una evidente conciencia de su derecho al honor personal (entendido como opinión social) al convertirse en 'vengadora' de los agravios de que es víctima ⁷. No obstante, ninguna de las dos lleva sus propuestas tan lejos como para vivir fuera de los límites que el orden estamental establece, aunque sí para encauzar y, en parte, decidir su propio destino.

Junto a ellas, encontramos a la Infanta Matilde, investida de un papel secundario en comparación con el de sus primas, ya que su función escénica se ajusta de lleno al modelo de la sociedad señorial según el cual la mujer actúa como *pieza de intercambio* (matrimonial) en la recomposición de la estructura social tras el caos provocado bien por los acontecimientos históricos, bien por las situaciones a que abocan las transgresiones de Margarita y Alfreda.

Estas mujeres funcionan no sólo como dinamizadoras de la acción dramática en la doble intriga secundaria del drama (*el honor supeditado al amor*) dirigiendo el mundo dominado por los hombres, sino también como instrumento a través del cual Mira de Amescua expone el tema principal de la misma (el monarquismo universal de *la universitas christiana*), del que nos ocupamos en el capítulo anterior. Uno y otro aspectos se concretan en dos temas que nos interesa analizar:

- a) la rebelión contra los conciertos matrimoniales impuestos (con las implicaciones cotidianas de la fuga o el secuestro, y literarias como la mujer vestida de varón),
- b) y el tema de las relaciones extramaritales bajo promesa de matrimonio.

Es de destacar que ambos desarrollan cuestiones jurídico-religiosas en las que se hizo bastante hincapié desde el Concilio de Trento y que, por ello, estaban a la orden del día en la disputa teológica de la época (en particular, contra los reformadores): el matrimonio clandestino o las relaciones sexuales extramaritales (Alfreda-Lamberto), y el rapto por amor (Margarita-Balduino), si bien en este drama se presenta disfrazado bajo la apariencia de una fuga tras un inexistente asesinato.

Pero, además, lo más significativo, a nuestro juicio, es –como vimos– que los parlamentos en los que de una forma coherente y sistemática se expone la teoría política de la obra –de la que serán ejecutores los Reyes Carlos y Ludovico– están puestos en boca de las Infantas Margarita y Matilde (como más tarde ocurrirá en *Examinarse de rey*), que adquieren así la función de *conciencia doctrinal* de la España imperial. Mira de Amescua, doctor en Leyes y Cánones, se sirve de las Infantas para enunciar su convicciones ideológicas, aun cuando el modelo de mujer de la época estaba al margen de la vida social activa y de cualquier influencia en la realidad política.

Porque, si bien el cristianismo había predicado desde sus primeros tiempos la «igualdad de todos los creyentes» –lo que posibilitaba que se considerase a la mujer, gracias a su fe, potencialmente igual al hombre, y la legitimaba para rechazar tanto la función que tradicionalmente se le había asignado como criadora de hijos, como la relación de dependencia respecto al varón, en tanto que hija, esposa y madre [ANDERSON, B.S.-ZINSER, J.P., 1991: 207-208.]–, en la configuración ideológica monárquico-señorial las mujeres existieron y funcionaron siempre como subordinadas a una familia. Una mujer se definía y distinguía por su relación con los hombres: hija de su padre, esposa de su marido, madre viuda de su hijo.

Esta relación de dependencia estaba legitimada por la Iglesia que, dividida en otros temas, coincidía en declarar que la naturaleza de la mujer era, por decisión divina, inferior al hombre, al que debía estar sometida [ANDERSON, B.S.-ZINSER, J.P., 1991: 278-279] ⁸. Para los más bondadosos, su inferioridad consistía en una debilidad mental impuesta por la propia naturaleza, pero susceptible de ser paliada; para los más radicales, era no sólo mental, sino también física y moral (la mujer como encarnación de la lujuria), únicamente soslayada en el matrimonio, estado en el que las mujeres alcanzaban su pleno desarrollo [DUBY, G.-PERROT, M., 1992: 571] ⁹.

La razón última de esta subordinación hay que buscarla, no obstante, en la presión que el honor conyugal ejerce sobre la mujer para asegurar la autenticidad en la transmisión del patrimonio y del linaje, conforme a la ideología dominante en un mundo como el cortesano en el que los destinos personales están predeterminados por la sangre [MARAVALL, 1986: 642]. Y es también la forma de controlar que la mujer no ponga en juego sus atractivos sexuales, para, gracias a ellos, alcanzar un poder efectivo en la sociedad. En ese sentido, la supeditación femenina va ligada no sólo a cuestiones de paternidad y propiedad, sino también a la propia organización social [MARAVALL, 1986: 643] ¹⁰. Junto al honor, el amor –las dos fuerzas motrices básicas del teatro áureo– es utilizado como otro de los resortes sostenedores del orden social establecido [MARAVALL, 1986: 667-8]

¹¹, frente al cual empiezan a surgir actitudes individualistas fundadas en la ética del valor individual según el cual cada uno determina su vida según sus propios esfuerzos y méritos.

Al no admitirse la igualdad de inteligencia entre hombre y mujer, los saberes femeninos –y sobre todo, el *saber hacer*– se limitaban al ámbito de lo doméstico, a los que se adquieren en casa, junto a la madre: los saberes propios de la buena esposa ¹².

Contra el estudio y la cultura de la mujer se había pronunciado casi toda la tradición intelectual anterior. La posesión de un cierto nivel de instrucción era imprescindible para resaltar socialmente y, como la mujer no iba a intervenir en los negocios del matrimonio, se pensaba que no necesitaría ni siquiera saber leer, escribir o contar, menos aún conocimientos políticos o teológicos [MARAVALL, 1986: 653]. No obstante, desde los primeros humanistas, se observan actitudes algo diferentes: Juan Luis Vives en su *Instrucción de las mujeres cristianas* (1523) se muestra a favor de la formación femenina, pero circunscrita a lo que se consideraban sus obligaciones básicas (los trabajos domésticos por encima de la lectura y la escritura); Erasmo en sus *Coloquios* defiende la educación de las niñas a fin de favorecer la concordia familiar [DUBY, G.-PERROT, M., 1992: 130], pero siempre dirigida al mejor gobierno de la casa y al enriquecimiento de la vida doméstica, y no como alternativa a ella. Con el Concilio de Trento, los reformadores católicos comprendieron el papel clave que la mujer podía desempeñar en el proceso de reeducación religiosa y moral de la sociedad en su conjunto. Pero la educación que se promovía tendía a formar fundamentalmente buenas madres / esposas cristianas [ALCALÁ-ZAMORA, 1989: 176-178] ¹³.

A partir de este marco teórico es desde el que hay que explicar la función de los parlamentos aludidos de Matilde y Margarita: no es que en ellos actúen 'como hombres' ni aparezcan como 'sabias', sino que, al aconsejar a sus padres, en los términos propios de la formación contrarreformista, funcionan como intermediarias en la búsqueda de soluciones para los problemas surgidos entre la monarquía y la iglesia, al afirmar que la voluntad de los monarcas debe estar regulada por la razón y de acuerdo con la ley divina, intentando hacer de la unidad religiosa la piedra angular de todo el sistema político ¹⁴.

Explicado el significado de los discursos de las infantas desde el sentido general del drama, conviene volver al principio: ¿es significativo que Mira de Amescua ponga en boca de las Infantas la teoría política de la España del XVII? En nuestra opinión sí, aunque tampoco sea una actitud exclusiva del accitano. A nuestro juicio esta *función* responde a una toma de partido de nuestro autor en el enfrentamiento intersexos existente en la época, en el que parece cuestionar la naturaleza inferior de la mujer. No es que Margarita y Matilde hablen de política por ser mujeres, sino por ser Infantas, pero lo sintomático es que sean precisamente ellas las que aporten la solución al conflicto político (y más cuando la escena está abarrotada de príncipes y nobles guerreros) y sean ellas, a la vez, la solución del conflicto amoroso. Margarita y Matilde se convierten así en portavoces de la razón y en defensoras del orden establecido, en un discurso cuyos argumentos sintetizan

los propios de la autoridad política y eclesiástica, frente a la irracionalidad de los actos de los hombres. En esta escena, pues, es donde se encuentran realidad social y teatro: en función de la doctrina político-religiosa del drama, es muy coherente que sean las mujeres las que expongan los postulados de la ideología contrarreformista, porque precisamente a ellas se les había asignado esa *función adoctrinadora* en el seno familiar. De esta forma, la lucidez y el equilibrio racional de las infantas marcan un contrapunto a la confusión y a la sinrazón en la que se encuentra el mundo masculino, invirtiendo a un tiempo los peculiares criterios doctrinales que la ideología dominante atribuía a la conducta de hombres y mujeres.

Ahora bien, como dijimos, en *El primer Conde de Flandes* los hechos históricos se convierten, a su vez, en marco de situaciones sentimentales de complicado desarrollo dramático, que transforman la problemática política en la expresión típica de un enredo palatino, orientado a la casuística de lo que hemos denominado «el honor supeditado al amor» (el amor como fuerza que trasciende la razón y, con ella, al honor). Si el enredo permite un viaje de búsqueda individual de la felicidad por encima y a costa de las convenciones sociales (fundamentalmente de las representadas por la figura del padre y el honor), al final el orden social se reconstruye reordenado gracias a la magnanimidad de los reyes (representantes de la magnanimidad de Dios), aunque bien es cierto que en el transcurso se han soslayado no pocas normas rígidamente aceptadas ¹⁵.

La habilidad de Mira de Amescua hay que buscarla en el tratamiento de dos modelos de mujer, Margarita y Alfreda –compañeras de dos modelos antitéticos de hombre, Balduino y Lamberto–, cuyos conflictos amorosos se entrecruzan de forma ejemplar. Son dos personajes transgresores, ya que si se hubieran comportado según los cánones sociales, no habrían conseguido lo que ansiaban. Margarita es una mujer en la que la capacidad de elegir en el terreno amoroso funciona como fuerza que la impulsa a actuar al margen de los valores sexista de su época; aunque preserva su honor sexual, impone su elección mediante un engaño, pues en lugar de aceptar la supuesta correspondencia entre castidad y obediencia silenciosa, asume prerrogativas *masculinas* por su conducta independiente: enamorada, finge no estarlo, y este fingimiento sólo puede resolverse por la vía de la huida con su amante. Alfreda, en cambio, ha traspasado la frontera de la honestidad y es víctima de un engaño que la lleva a la locura, a la confusión y al desorden. La *amoralidad* de Margarita nace de un *deseo ilegítimo*, al desobedecer a su padre y anteponer el amor a su posición social; en cambio, la transgresión de Alfreda se amplifica en la de su ofensor, el Duque Lamberto, que la ha seducido bajo palabra de matrimonio. Margarita busca en el enredo la manera de imponer sus deseos al sistema, es su forma de rebelarse ante su condición marginal en una sociedad machista; Alfreda, sin embargo, se sirve de los principios morales del sistema para recuperar su honor y a su infiel amante. Ambos enredos (elecciones) culminarán en el matrimonio (subordinación), el estado más favorable para una mujer en la España del Siglo de Oro.

7.3.2. La Infanta Margarita

Al tratarse de una fuerza que no respeta las convenciones establecidas

¿qué razón ha valido
contra amor que desconcierta
este reloj del juicio? (vv. 897-899)

el amor provoca el choque entre los personajes y la realidad social. Así, nada más conocerse y sin cruzar palabra (como convención que es), Margarita y Balduino se sienten mutuamente atraídos ¹⁶.

A pesar de la rigurosa correspondencia que suele existir entre posición estamental y valores personales ¹⁷, que se enamoren transgrede el orden social que les impide amarse por razones de diferencia social: ella es una infanta; él, un leal soldado, cuyos méritos militares son recompensados con un cargo honorífico en la corte, el de Almirante de Francia, por lo que aspirar a contraer matrimonio con la hija del rey parecería excesivo a los ojos de la moral estamental.

Como en el modelo social señorial a las mujeres sólo les queda la salida de saber engañar a los hombres simulando ser virtuosas, Margarita encubre cuidadosamente su pasión en la esfera pública (de día) fingiendo indiferencia o aborrecimiento, y en la privada (de noche) funciona como *tercera de sí misma*, ingeniándose para citar a Balduino en el jardín de palacio, pero ocultando su identidad para preservar «autoridad», «decoro» y «honra» ¹⁸, lo que provoca el desconcierto del galán, al tiempo que facilita al público, único sabedor de todas estas circunstancias, una perspectiva ventajosa que lo identifica con la dama.

Mas otro acontecimiento tiene una influencia decisiva en el desarrollo de la trama: al ser informada por su padre de que ha concertado su matrimonio con un príncipe -a quien ni siquiera conoce- y que la boda ha de celebrarse al día siguiente ¹⁹, decide que su «amor recatado» salga de su «esfera», que ha de «trocar en atrevimiento» su «temor», que debe «anteponer el amor» a la «fama», pues

quien ama
no mira las de la fama,
sólo quiere las de amor», (vv. 2211-2213),

y, cambiada su personalidad, disfrazada de paje ²⁰, se fuga con Balduino que ignora quién es su acompañante:

Mejor será
que me lleve sin saber
quién soy. (vv. 2618-2620).

Para Margarita, el amor se antepone al honor ²¹; en cambio, en Balduino la supeditación a los imperativos de la lealtad al rey funciona como símbolo de un heroísmo capaz de respetar las obligaciones que tiene contraídas por su linaje y que lo elevan a la consecución del amor.

Como es habitual en las comedias de enredo, Margarita es el personaje activo en el desarrollo de su historia amorosa, aunque la sociedad hubiese esperado que fuese más manejable: gracias a su ingenio y valor, la Infanta recurre al fingimiento como procedimiento para resolver el problema de cómo burlar el coercitivo modelo de su condición femenina a la vez que parece obedecerlo. Todos los contactos entre Balduino y Margarita están supeditados a la fascinación de las apariencias: en las inconfesables entrevistas nocturnas ella se oculta bajo el rótulo de «dama de palacio», «maestra de amor», «oráculo», incluso «criada» —en realidad, *tercera de sí misma*—; después, cuando todo parece perdido y Balduino no quiere raptarla por lealtad a Carlos, arriesga su vida fugándose disfrazada ²². Recurrir al fingimiento (ocultando la identidad o disfrazándose) es un procedimiento técnico común en la comedia para solucionar el deseo amoroso (utilizado por Mira en otras comedias de esta época, como *La confusión de Hungría*, donde también aparece el motivo de la locura de un personaje); lo significativo de esta comedia es la solución adoptada para estar en compañía e intimidad de su amante (de una similar se había servido Lope en *La grao de Valencia*). Pero, a la vez, la peculiaridad de Margarita presenta una diferencia notable con respecto a la típica mujer vestida de varón: Margarita no persigue al hombre que la ha agraviado, sino que, como acto de plena libertad, huye con el hombre al que ama. Sólo así es posible alcanzar su deseo. Su rebelión triunfa sobre los valores fijados por la práctica social. Sin embargo, toda la trama que urde conduce a una meta inevitable: el matrimonio con Balduino ²³. Margarita sólo sigue la ley del amor (que es reflejo de la fuerza de Dios).

Pero las mujeres nobles no solían casarse fuera de su estamento. Tales matrimonios habrían deshonrado a sus familias y a sí mismas, ya que la mujer asumía el estatus de su marido [DUBY, G.-PERROT, M., 1992: 41]. En consecuencia, la diferencia social inicial existente entre Margarita y Balduino (en determinado momento dice el flamenco: «que amo un monte inaccesible», v. 1221; «Soy / rayo de amor engendrado / que de su esfera arrojado / en altas fábricas doy», vv. 1240-1243) es lo que ayuda a explicar que sea ella el eje dramático de su parte de la intriga secundaria.

Todo su enredo amoroso no es más que un recurso convencional que proporciona a Margarita la posibilidad de vestirse de hombre por dos razones:

- a) para que Balduino venza sus inclinaciones amorosas y cumpla con su honor y con la fidelidad que debe al rey y a Dios —las dos esferas en las que se sustenta la trama histórica—, y
- b) para torcer la decisión de su padre y solventar la diferencia de rango existente con relación a Balduino, ya que su conducta hará inevitable la boda. Este salto por

encima de las convenciones sociales provoca la deshonor del rey (en tanto que Margarita, como doncella, es una mera prolongación del honor del padre), y, a la vez, sólo es posible restablecer la armonía y el orden en la sociedad con la intervención del propio monarca, al que le quedan como únicas soluciones o el ajusticiamiento de la pareja o la aceptación del matrimonio tras un nuevo ascenso social de Balduino: de soldado a 'almirante' al servicio del rey y de ahí a conde de Flandes. De esta forma, la reordenación final del caos hace que las dos tramas de la comedia se encuentren: el matrimonio con Margarita supone para Balduino el premio a su fidelidad al rey y el cumplimiento de la voluntad divina.

7.3.3. La Infanta Alfreda

Alfreda (que, lógicamente, también aparece caracterizada por su hermosura –v. 876–, resaltándose en concreto sus ojos negros –vv. 781-782–) no es una figura trágica: su locura es, en cierto modo, merecida y, probablemente, no alcanzaría la compasión del público. En su sufrimiento no se observa la injusticia del universo ni de la sociedad, sino la perfidia de un hombre, de lo que se deduce una clara lección moral.

La Infanta es víctima de un enredo que surge de un deseo clandestino y, por ello, fuera del orden establecido: en ausencia de su padre, bajo promesa de matrimonio ²⁴:

¿Te acordarás de la fe
que me diste para amarme? (vv. 586-587)
Palabra le di de esposo. (v. 860)

se ha entregado al Duque Lamberto. Sin embargo, éste ahora ama a Matilde, convencido de que sus antiguas relaciones con la dama le dan el derecho a requebrarla con descaro, incluso en presencia de Alfreda, por lo que la Infanta, desconcertada, cae en un estado de melancolía («suspiros y llanto», v. 1375). A solas con Lamberto en el jardín de palacio, en una escena desarrollada con gran riqueza de elementos líricos, le insiste en que es su esposa y que, de proseguir en su actitud, tendrá que ofenderlo también en su honor.

Tras la simulación del asesinato de Lamberto, Alfreda enloquece, aunque procura preservar su secreto (el disimulo propio del honor social):

Amor ni pasión me mueven,
mas es caridad cristiana
sentir su mal de esta suerte,
porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme,
que del ajeno mal pena no siente. (vv. 1753-1757)

Pero, al comprender la auténtica intención del Duque:

Mira que me vas oliendo
a embustero y a traidor, vv. 1914-1915),
le exige que repare su afrenta:

Volverme ya la opinión
que me has quitado conviene,
y advierte que la traición
dos partes iguales tiene,
que hacerla y pensarla son.
Y siendo aquesto verdad,
en esta grave maldad
ya estás, Duque, muy culpado,
porque, habiéndolo intentado,
tienes hecha la mitad. (vv. 1918-1927)

Viendo la actitud de Lamberto, increpa a su padre. Primero de forma simbólica: su razón es un «reloj concertado»; ella es como la «ropa del Rey»; si se mancha, «¿por qué romperla?» (vv. 1933-1942); después, en términos alegóricos, de carácter astrológicos y bíblicos:

Mi honra es luna que fue honrada
con la luz que en ella puso
tu sol, y ya está eclipsada,
porque el Duque se interpuso
como la tierra pesada.
Si eres sol, haz que al instante
cese aquella conjunción,
porque pasando adelante
en mí no harás reflexión
y estaré siempre menguante. (vv. 2008-2017)

Tu casa jardín ha sido
donde tus honras están:
yo fui el árbol prohibido
y el Duque ha sido otro Adán
que ha pecado y ha comido. (vv. 2023-2027)

Y tras comprobar que Carlos no reacciona, le espeta con claridad su mutua deshonra (rompe el silencio, regla fundamental del honor social):

¿Cómo no te has enojado,
si me tienes entendida?
Digo que el Duque ha gozado

la pureza de mi vida. (vv. 2033-2036)

Pero como Carlos no la cree, achacando la acusación a desvaríos de la locura, es ella la que intenta agredir al Duque para lavar su agravio (haciendo suya una ley que va en contra de su propia condición de mujer):

Deja que mate un traidor
pues tú, señor, no le has muerto (vv. 3296-3297).

No olvidemos que el honor, raíz y fundamento del orden social en el teatro áureo, es patrimonio el alma –como dejaría sentado posteriormente Calderón. Todo individuo, como miembro de una comunidad que daba sentido trascendente a su vida, si quería permanecer en ella, debía mantener íntegro el honor. Como éste, además de estar en él, en tanto que patrimonio personal, estaba en los otros, en tanto que patrimonio social (pues son los demás quienes dan y quitan honra en el mundo), era necesario estar atentos a la opinión ajena. Una palabra, una acción o un gesto desestimativo podían ser considerados como ofensas al honor. La ofensa, real o imaginaria, exigía la inmediata reparación, que se conseguía mediante la venganza pública o secreta, según hubiera sido pública o secreta la ofensa. El derramamiento de la sangre del ofensor era el único medio que el ofendido tiene para reintegrarse como miembro vivo de la comunidad. Si la honra se equiparaba con la vida, la deshonra lo hacía con la muerte [MARAVALL, 1994^{2d}].

Más tarde, tras un nuevo engaño del Duque (que la boda con Matilde ya ha tenido lugar), simula haber recuperado la cordura, se maravilla de su anterior frenesí y niega las anteriores acusaciones:

De vasallo tan leal
y de honra tan guardada,
locura demasiada
fue, señor, el decir tal. (vv. 2792-2795)

No obstante, el sistema ofrecía una alternativa a las damas deshonradas (o a las que no se casaban): entrar en religión de por vida. Lamberto se lo aconseja y ella casi acepta la propuesta, como asunción de un castigo moral. Pero el determinismo dirigista del teatro áureo hace que, cuando la solución parece irreversible, la reordenación final del caos amoroso le proporciona la restauración de su honra. Lamberto, para poder recuperar su dignidad y nobleza, decide integrarse en el orden recompuesto: la armonía final que debe presidir el orden impuesto por el Rey Carlos exige que la relación erótica culmine con la unión definitiva entre Alfreda y Lamberto. Ni el público, en nombre del decoro, ni la lógica de la obra habrían aceptado que el duque se casara con otra que no fuera la dama burlada, haciendo su santa voluntad.

7.3.4. La Infanta Matilde

Frente a las relaciones amorosas más o menos problemáticas existentes entre

Balduino y Margarita, Lamberto y Alfreda, aparecen otras que podemos definir como acciones unidireccionales: la atracción que el Príncipe Ludovico siente por Matilde (que acaba en matrimonio), la del Príncipe Rodolfo por Margarita (imposible por el desarrollo del drama), la de Lamberto por Matilde (desencadenante, como hemos visto, de una de las dos intrigas secundarias), y la de ésta por Balduino.

De estas tres, la más interesante es la protagonizada por la Infanta Matilde, cuya solución se explica porque los finales convencionales de las obras dramáticas áureas solían exigir una serie de matrimonios en masa.

Así, era evidente que Matilde, destinataria del deseo enajenante de Lamberto (al que prácticamente ignora), al tiempo que oferente de su amor a Balduino (su papel de «la otra» es uno de los móviles que echa a andar el enredo de Margarita):

¡Que apenas le tengo amor
cuando con celos me mata!, (vv. 1083-1084),

tenía que acabar casándose en contra de sus inclinaciones naturales, ya que su matrimonio se convierte en una cuestión de estado y, por tanto, como algo extrínseco a la intriga amorosa. Como dijimos *supra*, su función escénica se ajusta de lleno al modelo de la sociedad señorial según el cual la mujer actúa como *pieza de intercambio* (matrimonial) en la recomposición de la estructura social tras el caos. Además, su enlace matrimonial simboliza la culminación de la *universitas christiana*: la alianza entre las dos cabezas políticas del poder temporal, Francia y Alemania. Pero, al mismo tiempo y a diferencia del matrimonio de Margarita en el que ha primado la razón de amor, en el de Matilde se impone la razón de estado, lo que explica su falta de entusiasmo:

(Llegué a ganancias tan grandes
que el bien me dan de barato.) (vv. 3518-3519)

7.4. LOS GALANES BALDUINO Y LAMBERTO

Sin alcanzar la profundidad de otros personajes del teatro miramescuano, los dos galanes, Balduino y Lamberto, dentro de su carácter estático, trascienden sus límites humanos para funcionar como modelos opuestos dentro de la trama político-amorosa de la obra. Pero, al mismo tiempo y por encima de lo anterior, son personajes profundamente teatrales, ya que sus actuaciones y motivaciones sólo se explican en el contexto del drama.

Igual que los reyes, ninguno de los dos puede desligarse del ideal del príncipe (y del privado) que funciona en el XVII y que describen tratados como la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo o los *Emblemas regiopolíticos* de Juan de Solórzano, ideal que se basa en los principios de lealtad, atención a los deberes propios del gobernante por encima de los que son resultado de sus afanes personales, y dominio de las pasiones enajenadoras.

La cuestión del privado ²⁵, tan de moda entre 1599 y 1605, está planteada en este drama de forma indirecta, ya que el Duque Lamberto («tan gallardo como rico», v. 723), que representa a la vieja nobleza, es el individuo en quien el Rey Carlos ha depositado su absoluta confianza al nombrarlo Gobernador de París en su ausencia, aunque no tiene intervención en la trama política de la obra, salvo en lo que su actuación tiene de falta de lealtad y frustración de la confianza en él depositada: su función primordial se circunscribe al ámbito del enredo y de las relaciones amorosas, desde donde ejerce un ataque frontal contra el orden establecido al anteponer sus deseos de posesión sexual a la fidelidad debida («He gobernado su tierra, / no mi vida ni su honor», vv. 688-689), a diferencia de Balduino, que subordina todo a su incondicional lealtad al Rey (por la que está dispuesto a sacrificar su amor por Margarita: ante la sugerencia de que la rapte, responde: «No es posible. Y si lo fuera, / tanto estimo mi lealtad / que al Rey enojo no diera», vv. 2612-2614; «El verdadero premio es de servirte. / Haré lo que me mandas, confiado / que estarás satisfecho del deseo / que tengo de servirte», vv. 2659-2662) y a su religiosidad y ferviente defensa de la fe católica por encima de su propia vida: perdido en los bosques de Flandes, perseguido por el Príncipe Ludovico, encuentra a un clérigo que porta la eucaristía a un enfermo, le presta su caballo y lo acompaña, a pesar de ser advertido de que tiene que pasar delante de sus perseguidores:

Temor ni peligro siento
de quien matarme procura
que el Arca del Testamento
libre pasó y fue figura
de este Santo Sacramento.
Llevaré la rienda asida
y esta hacha llevaré,
que es símbolo de la vida,
y cuerda virgen seré
con la lámpara encendida. (vv. 2999-3008)

Por todo ello, resulta evidente que Lamberto se nos presenta como la antítesis del ideal de privado y acaparador de toda una serie de rasgos sistemáticamente negativos, lo que evidencia la contradicción existente entre su actuación y la dignidad que representa. Alejado de los campos de batalla y de la toma de decisiones políticas, el Duque sólo se ha preocupado de conseguir hazañas en los torneos cortesianos y en los campos de pluma del amor:

viome la corte francesa
en fiestas entretenido,
porque el ocio blando es siempre
padre del sueño y del vicio.
Ya en la cerviz erizada

del toro dejé, teñidos
con su sangre, venenosa
asta y acero bruñido;
ya en los alegres torneos
precios gané prometidos
a invención, golpes y gala,
folla, letra y artificio;
ya en las justas de a caballo
rompí la lanza de pino
en la contraria visera,
como si fuera de vidrio.
Estimábanme con esto
las damas -que siempre han sido
amigas de novedades-
por Adonis o Narciso.
[...]
Entre muchas que mostraron
este amor o este apetito
-que en mujer jamás se supo
cuál de estos dos ha tenido-,
Alfreda, la Infanta, es una
que sus negros ojos hizo
vidrieras de su alma
por donde el amor se ha visto.
Miróme con afición,
razones tiernas me dijo,
hasta que su amor dudoso
fue de mí reconocido.
Pero Matilde, al contrario,
descubrió que mal me quiso,
porque el odio y el amor
en esto son parecidos.
Al fin entre las dos primas,
amado y aborrecido,
con amorosos discursos
vacilaba mi albedrío. (vv. 740-795)

Lamberto demuestra que la cortesía es un instrumento al servicio de su orgullo nobiliario y su doblez (rasgos a partir de los cuales se nos presenta como un personaje despreciable, pues él mismo considera que la mentira en el terreno del amor no es algo deshonesto):

El amor y voluntad,

¿uno nos hizo? (vv. 576-577)

[Ap.] ¡Qué mal se saben decir
requiebros, si no hay amor!) (vv. 593-594)

y el amor, sólo deseo de posesión carnal:

[Ap] ¡Cómo enfada
la mujer que se aborrece!
Mientras que está deseada,
ángel hermoso parece,
y demonio si es gozada. (vv. 595-599)

¡Ay, apetito avariento,
que eres rico y pobre estás
como hidrópico sediento,
que, mientras que bebe más,
tiene su sed crecimiento!
Es alquitrán que no apaga
el agua, es un mar profundo.
Y no es mucho que esto haga,
si no hay cosa en este mundo
que contente y satisfaga. (vv. 675-684)

Analizado sobre este fondo, Lamberto ofrece la imagen de un mal gobernante, traidor a los deberes básicos de su estamento y a la esencia del poder que le ha sido dado (el ejercicio de la justicia), y cuya trayectoria dramática no puede sino desembocar en la caída: no muere –como Rodolfo– porque su traición afecta a la honra del Rey, y la mejor manera de restablecerla es casándose con Alfreda («En tiempo de tantos gusto[s] / perdonarás mis agravios», vv. 3526-3527). Si ésta enloquece por sus maquinaciones, la forma de actuar de Lamberto (violando las leyes morales de su estamento y desoyendo los consejos que recibe) es, asimismo, resultado de su enajenación, aunque los remordimientos no le impedirán llegar al final: él es consciente de la maldad de sus actos, pero una pasión turbulenta lo arrastra a acciones que ponen en tela de juicio lo que se da por supuesto: tras haber gozado a Alfreda bajo palabra de matrimonio:

Muchas noches desde entonces
a su cámara he subido
y bajé templado el fuego
de este amor, que ya está frío.
Palabra le di de esposo,
mas va corriendo peligro,

que resucita el amor
como Matilde ha venido. (vv. 856-863),

enajenado por una ambiciosa fuerza que lo precipita al deshonor ²⁶, por una pasión irracional que dirige, con una omnipotencia absoluta, su libre albedrío:

Bien sé que en dificultades
me despeño y precipito
y que voy contra mi honor
si me arrojo y determino. (vv. 892-895),

tiene la voluntad esclavizada por el deseo de poseer a Matilde, a la que galanteó e intentó enamorar en otro tiempo, aunque, por los reiterados desdenes de la alemana, fue Alfreda la que terminó comprometiéndolo, pues:

Y como siempre el amor
no puede estar escondido,
porque no cabe en el alma
aunque nos le pintan niño,
por los ojos sale a veces;
y[a] con un mirar continuo,
blando, atento, regalado,
tierno, amoroso y pasivo,
ya con mostrar alegría
viendo los casos propicios
del amante, y, en los tristes,
vertiendo aljófaro divino;
otras veces por la boca
con la razón o el suspiro,
y, al fin, nos lo comunica
el alma por los sentidos. (vv. 760-775)

Además se muestra caracterizado por sus profundas convicciones misóginas: él, que es el ejemplo máximo del deshonor masculino, pinta a la mujer como encarnación de la perversidad con toda una imaginería de animales, de indudable valor emblemático en el siglo XVII, y que comunican hiperbólicamente la violencia y crueldad de las situaciones y conductas que describe:

¿Quién adora a la mujer
sabiendo que es un hechizo
que la razón quita al hombre
y aun a la fiera el distinto?
Si nos canta, es la sirena;

si nos mira, es basilisco;
si nos halaga, escorpión;
si nos llora, es cocodrilo;
si se queja, es la hiena;
si llama, es lobo marino;
si nos habla y nos pregunta,
[es la esfinge de Edipo:]
todo en orden a engañarnos. (vv. 812-824)

Es el suyo, en definitiva, un deseo ilegítimo, abocado al fracaso, porque se basa en el engaño y en la traición a la palabra dada:

Si es Alfreda hermosa infanta
y me confiesas tú mismo
que eres su esposo, ¿qué quieres,
viviendo en la ley de Cristo? (vv. 876-879).

Si la Ley de Dios rige los destinos públicos (políticos), también los privados (relaciones amorosas): Lamberto quebranta esa ley al no querer cumplir su palabra y, por tanto, por no cumplir sus deberes como noble; pero se 'justifica' porque el amor es una fuerza avasalladora, pero condenable cuando no se consagra con el vínculo del matrimonio:

Es el amor como rayo
que con más fuerza ha herido
donde halló resistencia,
ya en el soberbio edificio,
ya en el ciprés que parece
pirámide y obelisco,
no en la caña tierna y débil
ni en cárdeno y blando lirio. (vv. 800-807);

mas ¿qué razón ha valido
contra amor que desconcierta
este reloj del juicio? (vv. 897-899)

Estamos, pues, ante un personaje que comete un error que podría haber derivado hacia consecuencias trágicas, esto es, se trata de una especie de *error trágico* que el personaje desencadena de forma premeditada. Mira recarga las tintas en el comportamiento inmoral del personaje: sus reiterados ocultamientos lo convierten en culpable ante los ojos del espectador, con lo cual empieza a barajarse la posibilidad de un castigo ejemplar, que no es posible por lo dicho anteriormente. Lo vuelve culpable su actitud de señor que abusa de la confianza en él depositada, dentro de la estructura social

de la obra, pero la inmediatez de objetivos de sus actos, orientados siempre a su satisfacción sexual, ciego a cualquier otra preocupación, hace que el castigo que recibe sea la frustración de sus deseos, la ruina de sus aspiraciones, en concreto la no realización de su matrimonio con Matilde, frustración similar a la del Rey Ludovico que ve como su hermano es el elegido emperador.

Frente a Lamberto, son escasísimos los datos que la comedia aporta sobre el linaje del personaje que le da título, Balduino, primer Conde de Flandes. De él sólo conocemos – incluso antes de que el personaje aparezca en escena– su ardor guerrero, por el que ha merecido los sobrenombres de «Trueno y Fuerte Rayo»:

Huyeron, mas ya los sigue
aquel flamenco soldado
que en los ejércitos nuestros
llaman Trueno y Fuerte Rayo (vv. 147-150);

su discreción y apostura:

Talle, rostro y discreción
tiene el flamenco, a fe mía (vv. 537-538)

¡Qué flamenca gallardía
y animoso corazón!
No he visto soldado igual:
¡mil bendiciones le den! (vv. 539-542);

su fidelidad al Emperador, por los que es premiado con el cargo de Almirante de Francia:

De aquí adelante
me servirás de Almirante,
con esa fidelidad. (vv. 509-511);

su galanura y espíritu cortesano: a la primera oportunidad galantea a Margarita ponderando su «singular belleza». Ante el rechazo airado de la Infanta, se define por su perseverancia y espíritu sufrido, al tiempo que manifiesta su inferioridad con respecto a ella («sé poner el pensamiento / en el extremo mayor», vv. 1023-1024).

Sólo al final de la comedia, poco antes del concierto matrimonial con Margarita, se afirma su nobleza –sin señorío conocido– y el origen de su linaje:

BALDUINO.
Si este es embuste del Duque
para encubrir sus agravios:
noble soy y leal, y miente

quien dijere lo contrario.

REY CARLOS.

Muera luego.

BALDUINO.

Rey de Francia,
deudos somos muy cercanos,
y ambos tenemos origen
de Príamo, el rey troyano.
Si aquesta sangre conoces,
¿cómo traidor me has llamado
por la locura de Alfreda
o de algún amigo falso? (vv. 3444-3455)

Balduino es el arquetipo del estamento nobiliario (honesto, leal, valiente, virtuoso), cuya moralidad es tan irreproachable como sus modales. Es, sobre todas las cosas:

- a) leal al rey, por lo que supedita sus impulsos amorosos a los imperativos sociales de esa lealtad, supeditación que funciona como símbolo de heroísmo capaz de responder a las obligaciones que por su sangre tiene contraídas;
- b) fiel a Cristo: en agradecimiento a sus servicios, le profetiza que pronto obtendrá el condado de Flandes y se unirá en matrimonio a la Casa de Austria;
- c) apasionado por su tierra: de ahí el panegírico al condado de Flandes, vv. 1603-1618, destacando la fertilidad y riqueza de su tierra, la abundancia de sus ganados y animales y presentándola como la mejor de Europa;
- d) constante en su devoción por Margarita;
- e) y discreto.

Balduino es un hombre que ha asumido la virtud como una doctrina al igual que la fidelidad a su rey: la fortaleza, la justicia, la lealtad, la liberalidad, la cortesía, la franqueza y la mesura, necesarias para alcanzar los fines militares, económicos y políticos [LACARRA, 1995a: 40]. Ésos son los valores que Mira enaltece como distintivos de la auténtica nobleza. Frente a ella, Lamberto, representante de la vieja nobleza, se caracteriza por su deshonestidad y sus vicios. Ambos personajes se sustentan en una doble vertiente de cualidades: el honor y el conflicto entre la lealtad y el amor/deseo: mientras que Balduino antepone su lealtad (a Margarita, al Rey Carlos) a su amor y, con ello, enaltece su sentido del honor, Lamberto antepone su deseo a la fidelidad debidas (al Rey Carlos, a Alfreda) por lo que pierde su honor.

De hecho, podríamos incluso afirmar que este drama adolece de cierta desproporción entre las dos tramas a favor del núcleo galante. Por ello, el personaje de Balduino se comprende mejor si la pieza se analiza desde la perspectiva de la temática palatina, pues lo que le interesa a Mira es su intervención en los episodios amorosos y no una exploración de su valor histórico-político. La exaltación del personaje de Balduino se plantea desde sus virtudes de galán: belleza, gallardía, cortesía, lealtad. A partir de ellas, adquiere una dimensión política, que se apoya fundamentalmente en la idea de que está destinado por Dios a ser predecesor de los reyes de España (a lo que contribuye, como artificio dramático, la profecía de Cristo).

Asimismo, Balduino admite una caracterización próxima al personaje trágico no sólo en el sentido expuesto en § 4.1.2., sino desde otra perspectiva: lo trágico de Balduino es que no puede ni averiguar ni eludir el destino que le marca Margarita –su dios particular: por tanto su *culpabilidad* es *inocente*. Otra de sus características es el dilema de la *culpabilidad ineludible*, que no permite hacer el bien sin hacer a la vez el mal: por obedecer los deseos de Margarita saca de París a un paje que ha cometido un supuesto asesinato, sin saber que el paje es la Infanta, con lo que está deshonorando al Rey Carlos.

El flamenco funda su heroísmo más en la virtud que en la sangre, más en la fidelidad a la propia conciencia moral y a los valores vigentes en el mundo señorial, por muy altos que estos sean, que en su pasión amorosa. Su conflicto surge del choque entre su fidelidad a esos valores y su apasionado amor por Margarita, aunque, en realidad, no surge: su conflicto es precisamente la inexistencia de conflicto, ya que al negarse a dejarse llevar por su amor, es ella la que tiene que provocar la tensión y, engañándolo, darle la posibilidad de conseguir lo que desea. Balduino triunfa y su triunfo se convierte en una lección para el público que opone ese modelo al de Lamberto quien, por actuar en contra de la fidelidad al rey, pierde lo que anhela, aunque, en la reordenación final del caos, por razones sociopolíticas y estamentales, se case con Alfreda. El triunfo de Balduino se consigue casi sin haber padecido; esto es, su sufrimiento final es por desconocimiento de lo sucedido y rebelión ante lo que ignora: sufre porque cree que va a ser ajusticiado sin razón, siendo inocente, al tiempo que ejemplar: la escena final se convierte en el reconocimiento oficial de su virtud heroica convertida en modelo a seguir.

Sin embargo, frente a lo que pudiera pensarse por el título, el personaje de Balduino, modelo de virtudes heroicas en lo militar y de lealtad en el amor y en la política, casi carece de relevancia en el desarrollo de los hechos históricos: su presencia, además de corporeizar las virtudes mencionadas, tiene como funciones principales las de servir de contrapunto al traidor Lamberto y establecer un vínculo genealógico con los monarcas de la Casa de Austria, esencial en toda comedia de exaltación genealógica, al expresar el sentimiento de misión providencial e histórica de la monarquía hispánica (España como pueblo elegido por Dios para defender y extender la concepción católica de la vida y establecer así el imperio universal cristiano). Son los reyes, y más en concreto Carlos, los personajes esenciales en este sentido. Con sus actos consigue:

- a) hacer que la justicia poética descargue las culpas contra Rodolfo, símbolo de la falsa razón de estado por incitar a la usurpación de la corona imperial, a la traición y a la mentira, instrumentos de la soberbia y de la ambición, lo que a su vez constituirá la causa de su horrenda muerte;
- b) enfatizar la magnanimidad del poder real, capaz de conceder el perdón a su hermano y a cuantos habían quebrantado la moralidad del orden social (Margarita y Balduino; Alfreda y Lamberto);
- c) plantear una evolución positiva del alemán, quien, como cualquiera, está sujeto a la falibilidad humana: tras dejarse engañar por las maquinaciones de su hijo natural y llevar por su ansia de poder, acepta la decisión papal y rinde vasallaje a su hermano Carlos, obligado por la ley de Dios a cumplir con la justicia, manteniéndose en los límites del poder que su misión exige;
- d) presentar al papa y al rey-emperador como los elementos de unión y estabilidad del orden político universal;
- e) evidenciar que la Providencia es la única fuente real de poder y, por tanto, demostrar la superioridad de la jurisdicción espiritual sobre cualquier otro poder;
- f) mostrar que la lealtad al rey (entendida como sumisión a los canales establecidos y, por tanto, no perturbadores del orden social) es la vía más eficaz para el ascenso social (caso de Balduino).

7.5. LOS PRÍNCIPES LUDOVICO Y RODULFO

Igual que el resto de personajes los Príncipes Ludovico y Rodolfo se oponen entre sí. El Príncipe Ludovico está enamorado de Matilde:

[Ap.] ¡Ay, filomena! ¡Ay, sirena!
Cisne soy cuando te veo,
que a manos de mi deseo
muero cantando mi pena.
¡Ay, Matilde, que veniste
con tu padre y con mi tío
para dar favor al mío,
y sólo a mí me venciste!) (vv. 397-404)

A pesar de lo cual acepta obedientemente la orden de su padre de ir a Roma a gestionar sus pretensiones por la corona imperial. Tras regresar, comunica su éxito. Su estancia en

la capital italiana es modélica: primero visita las Basílicas de San Pedro y San Pablo, donde reza devotamente («porque es la oración la basa / de nuestras cristianas obras», vv. 2248-2249); después, al papa, al que entrega la carta de Carlos. Tras esto, es aposentado en el Sacro Palacio. Tras ser elegido su padre emperador, regresa a darle la buena nueva.

Sabedor de la fuga de su hermana Margarita, no actúa como un auténtico hombre de honor, quien, sin detenerse a averiguar si la Infanta es culpable o inocente, se hubiera vengado matándola. Ludovico, futuro emperador y rey, como representante de la justicia y de la prudencia, futuro poseedor de un cargo incompatible con la venganza, cuando la apresa, la increpa enérgicamente y está a punto de colgarla de un árbol, pero en un acto de prudencia, decide que sea su padre el que la castigue o se apiade de ella:

Villana, ten paciencia, que en el cuello
puesto este lazo quedarás pendiente
de los árboles mudos que, testigos
de la deshonra que tu fama tiene,
el mundo les dará lenguas fingidas:
serán como las ca[ñ]as del rey Midas.
Ponedle el lazo y cerrad los poros
y el órgano vital por do respira
la vida más infame que ha tenido
un tártaro gentil, bárbaro escita,
fiero brahmano, extraño troglodita.
¿Aún no pides perdón? ¿Misericordia
te niegas a ti misma? Quien ha sido
con su honra tan crüel, ¿lo será ahora?
Viva te he de llevar: el Rey disponga
del castigo o piedad. Monstruo, levanta,
que si ojos te faltaran como lengua,
no vieras por tu mal y por el mío. (vv. 3051-3068)

Al final, es casado con Matilde, a la que adora. Este matrimonio simboliza la culminación de la *universitas christiana*: la alianza entre las dos cabezas políticas del poder temporal, Francia y Alemania.

Por su parte, Rodolfo está enamorado de Margarita:

[Ap.] (¿Qué etíope o blanco escita
no morirá en fuego y hielos
teniendo por paralelos
los ojos de Margarita?
Francesa y rara hermosura,

el corazón que te ama
es mariposa a tu llama
en que muere con dulzura.) (vv. 385-392)

Y por tener que separarse de ella maquina su traición:

[Ap.] (Cuando pensaba contemplar despacio,
cual águila, el sol de Margarita,
a Roma he de partir, que el santo cielo
permitió que naciese yo bastardo,
y Lotario, a quien tengo aborrecido,
legítimo y mayor, y en su cabeza
el imperio ha de estar. ¿Que he de ausentarme
por su bien y por mal del Alemania?
¡Vive el cielo, que dél he de vengarme!
Sí, a Roma voy, no haciendo diligencia
en esta pretensión. ¡Oh, cruel ausencia!) (vv. 936-946)

Regresado de Roma, explica a su padre sus pasos, completamente alejados de la religiosidad y humildad de su primo: entregó la carta al Senado y al Papa, y procuró granjearse la voluntad de los electores con oro y plata, ya que

No basta tener justicia,
no basta pedir el bien
de la patria, de la Iglesia,
del imperio, de la fe,
porque del mundo inconstante
dicen que al cielo se fue
la perseguida justicia
huyendo del interés. (vv. 2382-2389)

Intentó convencer a los electores sosteniendo que el imperio era de Ludovico por derecho, por su mayoría de edad y su poderío. Pero, la elección se decantó en otro sentido. Por eso, tienta a su padre de la siguiente forma:

Mas, si valen mis consejos,
no has de pasar esta vez
por esta elección del Papa
y el imperio has de obtener:
hoy tus ejércitos junta,
entra marchando por él,
rindiéndolo por las armas

pues tanta injusticia ves.
Sal de París al momento
y saca tu gente de él;
los ejércitos reforma,
tu potencia junta esté.
No consientas que el imperio
los papas por gracia den:
César lo ganó por armas,
conquistalo tú también.
Juan, que en la Iglesia preside,
no me hizo la merced
que hizo al Príncipe de Francia:
más le honró; no sé por qué. (vv. 2438-2457)

Después:

Carlos no está coronado;
las armas apriesa toma
contra ese Papa de Roma
que el imperio te ha quitado.
Viéndose oprimido y preso,
revocará la elección
y de nuestra religión
pondrá en tus hombros el peso.
Si primero te coronas,
solo emperador serás. (vv. 2526-2535)

Como vemos, el motivo desencadenante de su actuación es el odio: odia a su hermanastro Lotario, futuro heredero del trono de Alemania; odia a su padre, que lo repudia; odia al Papa, por desatender sus gestiones. Rodolfo es el modelo de traidor y maquinador, cuyo ideal político se inserta en una degradación de la doctrina de Maquiavelo, sin más objetivo que la conquista del poder con finalidad destructora, con olvido de toda virtud y bondad. De hecho, sus planteamientos sobre la valía individual no son más que otra definición del concepto de *honor*, que lejos de considerarlo como una cualidad inherente y exclusiva del linaje y la herencia (el honor surgido del noble nacimiento) o del estamento y de la opinión (como máximo bien de este mundo):

Si fue porque yo no soy
legítimo como él,
por mí mismo valgo yo,
y ahora lo mostraré. (vv. 2458-2461)

Seas mi padre o no lo seas,
valor por mí mismo tengo. (vv. 2496-2497);

lo basa en la *virtud*, en la nobleza del alma en tanto que valor espiritual (¿el ‘patrimonio del alma’ calderoniano?), en la conciencia de la propia dignidad individual y valía en tanto que persona, en la estimación de obrar rectamente, en la integridad moral antepuesta a cualquier otra consideración social, pese a que Rodolfo es consciente de actuar de forma páfida y de saber que sus intenciones son innobles y fruto de su odio y afán de venganza:

De los buenos pensamientos
las honras del mundo vienen,
porque los hombres no tienen
culpa de sus nacimientos. (vv. 2498-2501)
Todos tenemos dos madres,
la propia y Naturaleza,
y no es igual la nobleza
porque no escogemos padres;
mas igual la sangre fuera
si el padre no diera el ser,
que a poderse el hombre hacer
perfectamente se hiciera.
Y pues infelice fui
que tal mi padre me dijo,
digo que no soy su hijo,
que de mí mismo nací. (vv. 2502-2513) ²⁷

Rodolfo, sin embargo, no parece darse cuenta de que ese honor individual no es el honor social estamental y, por tanto, no es necesariamente incompatible con él. Para la sociedad señorial el honor no es una cualidad personal, sino que deriva del rol y del estatus social, y no al revés. Los dos pueden coexistir en armonía, porque ninguno es malo en sí mismo. El problema surge cuando hay un conflicto entre ellos, cuando debe escogerse entre uno y otro. Puesto en la tesitura, ha optado por el honor social, por la venganza ²⁸. El honor ha cristalizado en un código social ajeno y hostil al individuo.

De hecho, *El primer Conde de Flandes* puede entenderse como una crítica a esta concepción del honor individual, ya que su máximo defensor es precisamente el personaje que más lo desacredita, mientras que el que da muestras de una indudable dignidad individual (Balduino) se atiene a las convenciones del honor estamental.

Los planteamientos de Rodolfo podemos relacionarlos incluso con la antropología medieval de San Agustín, basada en un concepto pesimista de la naturaleza humana, corrompida por el pecado original, y cuya única salvación es la gracia de Dios. De esta forma, buscar la propia excelencia, el triunfo personal, confiando en las propias fuerzas, es un acto de soberbia, ya que las virtudes morales y humanas de una persona son efecto de la gracia divina y a ella deben ser reconocidas, aunque el hombre haya tenido que

esforzarse para obtenerlas [PRIETO, 1993: 33]. Por tanto, una actitud soberbia podemos aplicársela a Rodolfo: el odio que siente contra su hermanastro, heredero del trono de Alemania, lo hará conspirar contra sus intereses; el largo parlamento en el que repudia a su padre y declara su intención de vengarse de él es manifiesto en este sentido. Su actitud también podría relacionarse con los planteamientos luteranos: su posición inicial es la de alma caída, por lo que será imposible que se redima; frente a esa idea, el Rey Ludovico, que también es alma caída, logra levantarse al final por decisión propia (triunfo del libre albedrío).

7.6. LOS PERSONAJES MENORES

7.6.1. Los criados de Lamberto, Enrico y Ricardo

Son dos personajes, en cierto modo, enigmáticos, ya que ignoramos prácticamente todo de ellos, excepto su polivalencia funcional (con respecto a su señor, Lamberto, y con relación a los reyes), siempre de carácter marginal al tiempo que convencional. ¿Son jóvenes?, ¿son viejos? Probablemente Enrico sea el mayor de los dos, según los consejos que le da a su señor.

Ahora bien, como resulta habitual en la comedia áurea, los criados, más que personajes propiamente dichos, son tipos, con una moral práctica basada en la lealtad, en su sentido del deber y en la obediencia a su amo, aunque en algún momento se produzca la duda ante lo ilegítimo de su pretensión:

LAMBERTO.

[...]

Y si ambos me hacéis servicio,
un engaño habéis de hacer.
Seguidme.

RICARDO.

Siempre te sigo
sin temor y agora temo.

ENRICO.

¡Loco amor!

RICARDO.

¡Loco apetito! (vv. 903-907)

No obstante, frente a otros criados del teatro de la época, no se muestran indiscretos, curiosos o murmuradores en exceso, salvo en una escena en la que Ricardo, para

asegurarse el perdón, decide descubrir al Rey toda la trama urdida por Lamberto, pero actúa más por miedo (fruto de la distancia personal que debe poseer el rey) que por indiscreción. O quizás pueda entenderse también como fidelidad al monarca en lucha con la fidelidad debida a su señor:

RICARDO.

[Ap.] (Si a su misma hija ha muerto
y en él tanto enojo cabe,
¿qué será -¡ay de mí!-, si sabe
el embuste de Lamberto?
No hay cosa que el tiempo encubra,
cuanto más tal invención.
Yo aseguraré el perdón
como el secreto descubra.)
Señor, Alfreda no es loca,
engaño del Duque ha sido:
hazlo luego su marido.

[Ap.] (Mas ya viene. Punto en boca.) (vv. 3348-3359)

Además, también se habrá podido apreciar en el fragmento anterior que otra de sus funciones es la de romper, en ocasiones, la ilusión escénica o la tensión dramática, dirigiéndose directamente al público por medio de los apartes, que no con oportunas intervenciones cómicas, ya que ninguno de los dos tiene la función de gracioso: el carácter dramático de la pieza impide este papel. Ninguno de los dos muestra el ingenio natural propio del gracioso ni su lenguaje chistoso o chocarrero; antes al contrario, se presentan como consejeros morales de Lamberto e, incluso, cabe decir que presentan una cierta nobleza de sentimientos, invocando rectitud y justicia. Cuando su señor les pide consejo por el dilema amoroso en que se encuentra, Enrico le aconseja que habiendo dado a Alfreda palabra de esposo no puede más que casarse con ella, ya que vive bajo «la ley de Cristo» (v. 879); le aconseja, pues, que detenga la inclinación que siente por Matilde y que culmine su relación con la Infanta casándose con ella:

No te puedo aconsejar
porque en tales desatinos
soy médico riguroso
del enfermo aborrecido.
Los consejos contra el gusto
son jarabes desabridos,
aunque tan dulces al fin
como amargos al principio.
Si es Alfreda hermosa infanta
y me confieras tú mismo

que eres su esposo, ¿qué quieres,
viviendo en la ley de Cristo?
¿Dudas en lo que has de hacer
en tan loco barbarismo?
Detén la rienda a tus gustos,
vuelve atrás, que no eres río:
si te dio el amor Alfreda,
sigue, Duque, ese camino,
y mira si eso es mal hecho
pues que parece mal dicho (vv. 868-887)

Así, pues, podemos afirmar que entre amo y criado se produce una inversión de papeles: mientras Enrico defiende el sentimiento amoroso y el compromiso de la palabra dada, Lamberto toma una posición indigna de su condición social.

7.6.2. El cadáver del Emperador Ludovico. Adafirso y sus secuaces

Más que un personaje propiamente dicho, el Emperador Ludovico simboliza la presencia de lo sobrenatural en la escena o, dicho de otra forma, la presencia vigilante de la divinidad en los asuntos terrenales.

Los rasgos que definen al Emperador son su carácter «piadoso» (v. 117); es modélico «en el celo, en la fe y en las costumbres» (v. 433), autor de «gallardas proezas» (v. 488), incluso «rayo de soberbios muros» (v. 452), donde la elevación de esos muros simboliza su inmenso poder y la enorme distancia que lo separa del resto de los mortales ²⁹. Es presentado como «vivo en la fama y en el cielo eterno» (v. 435)

Pero, a la vez, también es presentado como una víctima más de las maquinaciones de su privado, Adafirso, por lo que es calificado como «loco temerario» (v. 126) y «necio» (v. 130). Sus nobles le aconsejaron más precaución, pero no quiso hacerles caso:

ARNALDO.
[...]
Confióse Ludovico
de este su enemigo tanto
que en una tienda dormían.
[...]
Que recatado viviese
sus nobles le aconsejamos,
que quien no toma consejo
[pronto] llega al desengaño.
Esta desdichada noche,
él y algunos conjurados,

brutos del cristiano César,
en su cama lo mataron.
Sin dificultad huyeron,
porque eran con sus engaños
el gobierno de su gente
y el orden de su palacio.
Del doméstico ladrón
no hay tesoro bien guardado,
ni vida de rey segura
entre traidores vasallos. (vv. 127-146)

Tras su fallecimiento, el Emperador Ludovico funciona como tomador del juramento realizado por los Reyes de aceptar la decisión papal en la elección imperial:

REY LUDOVICO.

¡Gran portento!
La diestra levantó y nos tiene asidas
las nuestras.

REY CARLOS.

Es señal que él mismo hace
la paz y la amistad, y que recibe
el juramento que le habemos hecho.

PRÍNCIPE RODULFO.

¡Oh, santo Emperador!

PRÍNCIPE LUDOVICO.

¡Oh, santo pecho! (vv. 446-451)

En la tercera jornada, cuando los alemanes avanzan contra París, se le aparece al Rey Ludovico amenazándole de darle muerte si no cumple su juramento:

EMPERADOR.

Detente, alemán.

REY LUDOVICO.

¿Quién eres?

EMPERADOR.

Soy el muerto Emperador.

REY LUDOVICO.

¿Tornas al mundo? ¿Qué quieres?

EMPERADOR.

Castigarte con rigor
si el juramento rompieres.

REY LUDOVICO.

Si mal fuere contra él,
déme la muerte crüel
el cielo santo.

EMPERADOR.

Hazlo así. (vv. 3146-3153)

7.6.3. El capitán Arnaldo

Su función es la de narrar el asesinato del Emperador Ludovico: explica los antecedentes y la situación en la que queda el imperio tras su muerte, para lo cual se sirve nuevamente del motivo de la fortuna voltaria y de una de las supersticiones más arraigadas en la época: las connotaciones de mutaciones violentas y desgracias para príncipes y reyes asociadas a los cometas:

Si por ser común la muerte
de todo el género humano
en la del mismo enemigo
la nuestra propia lloramos;
si en la muerte no hay venganza
porque el corazón hidalgo
se lastima y se apiada
viendo muerto a su contrario,
humedeced vuestros ojos
con un lastimoso llanto
que en el alba de esas canas
parezca aljófara sagrado.
Ya sabéis que en Lombardía
sucedió un portento extraño
que no supieron la causa
los astrólogos más sabios.
Viose un cometa encendido
en medio del aire vario
y llovió sangre tres días,

que a todo el mundo dio espanto.
Siempre de tales prodigios
se temen sucesos malos,
que los bienes de este mundo
nunca son pronosticados.
Hoy se cumple en el imperio
Este prodigioso caso,
que pronósticos de males
pocas veces salen falsos.
Ludovico, Emperador
que confirmó Nicolao,
piadoso como su abuelo,
(que el serlo le cuesta caro),
[recibió en su amor y gracia
un traidor, un rebelado
cuyo nombre es Adafirso:
¡dénle los cielos mal pago!]
Perdonar al enemigo
es hecho de buen cristiano,
pero fiar dél la vida
es de loco temerario. (vv. 87-126)

7.6.4. La vieja Verecinta

Su presencia –de ahí su nombre- no incide en demasía en el enredo. Ingenuamente, Balduino había rogado a su dama nocturna que usase, a la mañana siguiente, una cinta encarnada con la que podría identificarla. Como esa mañana todas las damas la sacan, él no sabe a qué atenerse y piensa que es la vieja la que lo ha tramado todo. Su única intervención es tan breve (dos versos), que no puede entenderse su papel como correlato funcional del gracioso: es simplemente una piedra más en el difícil camino de Balduino hasta alcanzar sus deseos.

NOTAS AL CAPÍTULO 7

¹ Una acertada síntesis de las principales teorías literarias existentes en torno al concepto de *personaje* podemos encontrarla en García Lorenzo [1981]. Siguiendo a Barthes, Todorov y a Hamon, resume las cuatro líneas básicas al respecto: «1. En la Poética aristotélica –y posteriormente en todos aquellos que han seguido sus pasos- la noción de personaje es secundaria, pues se encuentra sometida a la noción de acción. El personaje es nada más que el agente de una acción. 2. Más tarde, el personaje ha adquirido una consistencia psicológica, dejando de estar subordinado a la acción y llegando a ser una «persona». 3. Recientemente, los estructuralistas –desde la radical actitud de Tomachevski hasta Propp- se alejan de esta subordinación psicológica, llegando a reducir a los personajes «à une typologie simple, fondée, non sur la psychologie, mais sur l'unité des actions que le récit leur impartit...». 4. A partir de Propp, y por caminos diferenciados, pero siempre dedicando una gran atención al personaje, Bremond, Todorov y Greimas han analizado la noción de personaje intensamente, intentando unos niveles de descripción aparentemente distantes, pero con numerosos puntos comunes».

² La caracterización de los personajes depende de la acción y no a la inversa; esto es, el personaje tiene predefinidos sus rasgos antes de comenzar la acción, y suele actuar siempre en función de los mismos. Pensemos que este aspecto se relaciona precisamente con la especialización que los propios actores tenían, por lo que solían interpretar su papel en función de los rasgos prefijados del mismo, al margen, por tanto, de cualquier otra sutileza. Evidentemente, la escasa duración de las obras en cartel favorecía este tipo de personajes y de representaciones.

³ Desde la perspectiva de análisis de la semiótica, vid. otra clasificación en Cantalapiedra [1995: 71-122].

⁴ Desde sus primeras intervenciones, el Rey Carlos, reiteradamente calificado de «famoso» (v. 27 y 47), «poderoso» (v. 76) y «temido en todo el orbe» (v. 73), aparece caracterizado por su arrojo y sabiduría militar:

Abrid las puertas: salgamos;
resplandezca el sol hermoso
en los aceros grabados
y con los vivos reflejos
quite la vida al contrario. (vv. 14-18),

e, incluso, por su ambición:

El reino de Lotaringia
nos conviene como a hermanos
de Lotario, el no vencido,
que habita el cielo sagrado.

No respetemos la sangre
de un sobrino temerario,
que en la guerra que él nos hace
treguas rompe y quiere asalto. (vv. 39-46)

En cambio, Ludovico (que comparte idénticos calificativos) es presentado como prudente y defensor a ultranza de su estirpe:

Carlos famoso, yo dudo
que el rumor que se ha escuchado
de batalla y armas sea,
porque fuera intento vano. (vv. 47-50)

Si al Emperador da vida
la sangre que alimentamos
en nuestras venas, no puede
usar término villano. (vv. 51-54)

El asesinato del Emperador (elogiado con los símbolos del «sangre», «rayo», «fruto», «luz») provoca en ambos piedad y apesadumbramiento:

escuchadme si el dolor
no puede en vosotros tanto
que suspenda los oídos
al corazón lastimado. (vv. 83-86)

Sin embargo, la tristeza deja paso a su afán de poder, al reclamar cada uno para sí la dignidad imperial, justificando sus respectivos deseos, uno en la vinculación del imperio a Francia (Rey Carlos), otro en la mayoría de edad (Rey Ludovico). Pero esa ambición pierde su razón de ser al querer imponerla cada cual por la fuerza de las armas. En esa disputa, es Ludovico el que se muestra más altivo y arrogante, hasta el punto de que está dispuesto a cometer el sacrilegio de guerrear sin haber siquiera enterrado a su sobrino. Han de ser sus respectivos hijos e hijas los que se interpongan e impidan que los reyes aventuren sus personas, nobleza, reinos y gente, consiguiendo que acepten que sea el Papa el que dirima el conflicto.

⁵ Una primera versión de algunos aspectos de este capítulo aparecerá publicada con el título «¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos de *El primer Conde de Flandes*, de Mira de Amescua», en Martínez Berbel, J. A.-R. Castilla Pérez, (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», Granada, Universidad-Instituto de Estudios de la Mujer.

⁶ De la abundante bibliografía que sobre el tema existe, debemos destacar los siguientes argumentos: Díez Borque [1976a: 21-22 Y 101] descarta que el teatro áureo sea un reflejo exacto de la vida real y de las costumbres morales y sostiene que amor y honor actúan como fuerzas generadoras de intrigas de acuerdo con una casuística reducida, pero definida por su *excepcionalidad* y a modo de mecanismo de compensación ante la injusticia con que se trata a las mujeres en la sociedad patriarcal [WARDROPPER, 1978: 226]; por su parte, Serralta [1988: 125-135] considera que el feminismo de la comedia es consecuencia de la mayor disponibilidad técnica que ofrece al dramaturgo, pues el predominio de lo femenino es reflejo o consecuencia de su inferioridad social: es más fácil para el dramaturgo atribuir iniciativas irresponsables a un ser irresponsable; en el extremo de esta línea argumental se sitúa Parr [1989: 151-160], para quien la comedia proporciona la confirmación del mito de la maldad femenina.

Pese a estas opiniones, también es verdad que durante los siglos XVI y XVII la situación de la mujer evolucionó notablemente, a pesar y en contra de la voluntad de los hombres, como la literatura en unos casos documenta (Cervantes) y en otros denuncia (Quevedo). De hecho hay quien entiende el código del honor como expresión de una estrategia defensiva masculina basada en un concepto patrimonial de la mujer [VIGIL: 1994²; GARCÍA CÁRCEL: 1989: 81-83].

⁷ En determinado momento dice:

Si el mismo que me engendró
y mi agravio ha de vengar,
no lo siente como yo,
la mancha quiero sacar
con sangre de quien la echó. (vv. 2038-2042)

Villanueva [1991: 363-381] sostiene que esa es la actitud general de los personajes femeninos de Mira de Amescua, para lo cual destaca lo significativo de títulos como *Amor, ingenio y mujer* o *No hay burlas con las mujeres*. Cfr., también, Oñate [1938: 143-156] y Matulka [1953: 191-231].

⁸ Cfr. el magistral artículo de Lacarra [1995a: 21-68]. Para una revisión muy documentada de la historia de las posiciones misóginas y filóginas (hasta el siglo XVI), vid. De Maio [1987: 9-40].

⁹ El matrimonio así concebido es una institución básica para el control de la mujer, con la cual el marido puede protegerla mediante la guía de sí misma y de sus bajas tendencias [LACARRA, 1995a: 23]. Esta misoginia hunde sus raíces en la Edad Media, época en la que incluso se formaron pseudoetimologías del tipo *mulier = mollis aer*; *femina = fides minima* [MARAVALL, 1986: 639; DE MAIO, 1987: 72-76].

¹⁰ King [1993: 49-50] sintetiza así la situación: «Dado que el papel de la mujer en la sociedad se concebía en términos de su relación sexual y económica con los hombres,

había muy poco lugar para aquellas que no estuvieran vinculadas a éstos o a Dios. Estas mujeres eran particularmente vulnerables a insinuaciones sexuales impropias, lo cual era un tema de extraordinaria gravedad por el valor que se le atribuía a la castidad en los sistemas económicos y sociales del Renacimiento. La castidad les aseguraba futuros esposos de su propio linaje, la legitimidad de sus herederos y la reputación de su familia. En este sentido, la protección de la castidad era la ocupación principal de las hijas del Renacimiento. Su honor consistía en mantener la castidad; el de los padres, consistía en supervisar la castidad de sus hijas y esposas». Por eso, los teólogos y los juristas advertían que cualquier alteración en las relaciones hombre-mujer (por ejemplo, el reconocimiento de la igualdad moral) conducía a la revolución jurídica y de los derechos socio-políticos.

¹¹ El amor opera como válvula de escape en relación a la sumisión femenina [MARAVALL, 1986: 669]. Cuando a lo largo del siglo XVII empieza a aceptarse el principio de libertad de elección para establecer lazos matrimoniales basados en una relación de amor, se limita el campo de acción para que no salga del marco estamental, ya que –se justifica– el amor es un sentimiento de nobles y sólo a ellos puede afectar la libertad de elección [*ibid*, 670] y, a la vez, la felicidad subsiguiente se verá enturbiada cuando existan diferencias sociales [*ibid*, 671].

¹² Al menos había que instruir un poco más a las futuras esposas de los hombres cultos para que pudieran entender y seguir sus conversaciones [DUBY, G.-PERROT, M., 1992: 129].

¹³ Frente a ella, la 'mujer sabia' constituyó un tópico de la época –no sólo literario: Quevedo en *La culta latiniparla*, Molière en *Las mujeres sabias*, etc.–, a la que se vilipendiaba, ya que se creía poco apropiado que la mujer instruida hiciera gala de sus conocimientos en público; de hecho, se veía a la mujer culturalmente independiente como algo antinatural y aborrecible. En realidad, el proyecto de la 'mujer cristiana' no era más que una propuesta de control de la libertad de la mujer por la vía de una educación no-cultural, perfectamente planificada para superar el riesgo de la ociosidad y el aburrimiento, los problemas que más preocupaban a los hombres del siglo XVI.

¹⁴ Los reyes españoles, como representantes de Dios y responsables de su pueblo no sólo en los aspectos civiles, sino también en los religiosos que no formaban parte del dogma, fueron impulsores del *regalismo*, o conjunto de derechos y atribuciones que los monarcas reclamaban al orden eclesiástico y que comprendían, entre otras materias, el derecho de *presentación* de los cargos eclesiásticos (la totalidad de los obispos y otras muchas dignidades eclesiásticas), el *pase regio* (el examen por medio del Consejo de Castilla de las bulas y otros documentos pontificales, que no eran validados si contenían algo contra las regalías) y los *recursos de fuerza* (derecho de apelación de los eclesiásticos contra las decisiones de sus tribunales a los civiles). Por ellos, los roces surgidos entre Iglesia y Estado afectaron a cuestiones jurisdiccionales, económicas y políticas. Los económicos mostraban el deseo del poder civil de poner fin a la acumulación

de bienes eclesiásticos y de hacer contribuir a la Iglesia a los gastos de la nación: fue Felipe II quien organizó de una manera sistemática la explotación económica de la Iglesia española (Bulas de la Cruzada, del Subsidio y del Excusado). Los roces políticos fueron importantes y se relacionan con el desagrado romano ante la hegemonía española en Italia: también fue Felipe II el que mayores dificultades encontró, primero con Paulo IV, que revocó todas las bulas expedidas por sus predecesores en favor de España; después, aunque no con tanta violencia, con Sixto V, quien volvió a la tradicional política de oponer Francia a España como instrumento para contrapesar el excesivo poder de ésta, teniendo como exponente más evidente la ofensiva real contra los jesuitas, representantes de la fidelidad a los intereses de los pontífices [DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1980⁷: 220-239].

¹⁵ La comedia es para Oleza [1990: 203-220] el triunfo del mundo al revés, el alejamiento máximo de la realidad, de manera que la función escénica de los personajes femeninos no es sino muestra de una disfunción social, plasmación barroca de una angustiada sensación de inestabilidad. Vid., al respecto, Grant [1972: 119-137] y Maravall [1983³: 309-355]. En otro orden de cosas, si para los teóricos eclesiásticos, jurídicos y científicos de la época la mujer es inferior al hombre y siempre se deja llevar por sus flaquezas y debilidades de la carne, ya que es un ser naturalmente lujurioso (lo cual no implica su necesaria condenación eterna, de la que se salvará gracias al matrimonio), podemos pensar que los personajes femeninos de nuestra comedia –y de tantas otras– actúan guiados por su naturaleza 'lujuriosa' en su búsqueda de la salvación a través del matrimonio.

¹⁶ Expresan su súbito enamoramiento en los términos tópicos del neoplatonismo: ella, *beldad*

francesa y rara hermosura (v. 389)
el que la mira morirá en fuego y hielos (v. 386),

perfección:

no tienen beldad tan grata
ni su perfección tan bella
como estas damas, y aquélla
el corazón me arrebató. (vv. 533-536)

y *divinidad*:

divino cielo (v. 2937);

él, «talle», «rostro», «discreción», «gallardía» y fuerza de «ánimo». Según dicha doctrina, la belleza exterior y sensible es la imagen visible del bien moral, de tal manera que el hombre o la mujer físicamente bello/a es necesariamente perfecto/a y puro/a en su ser moral, y viceversa. Así, pues, la belleza ya no es una posesión peligrosa, sino más bien un atributo necesario del carácter moral y refleja la posición social; ser bella o gallardo se convierte en un tópico, pues la fealdad y la cobardía se asocian a la inferioridad social y al vicio. Al mismo tiempo, la belleza es un rasgo propio y distintivo de los reyes y demás

gobernantes, pues su posesión se convierte en un símbolo externo de su superioridad física y moral frente a sus súbditos, que legitima su lugar privilegiado dentro de la jerarquía social.

¹⁷ Además de belleza, las cualidades ideales que los moralistas contrarreformistas y el teatro áureo fijan para la mujer son: la fundamental es la honestidad (entendida como castidad en las casadas y virginidad en las doncellas), acompañada por la obediencia, la humildad, la paciencia, la modestia, la ternura, la discreción, la diligencia, la firmeza, la piedad y, sobre todo, la prudencia [MCKENDRICK, 1974: 12].

Según este patrón, a pesar de la pasión que siente por Balduino, la Infanta Margarita se muestra, en primer lugar, recatada (de ahí el empleo de los emblemas de la grulla – v.1161- y del león –v. 1162), prudente, celosa de su honra y muy estricta en cuanto a las exigencias que el código del honor y la opinión le imponen:

Sólo no vence al amante
el retrato de la muerte,
que el amor, como es más fuerte,
no le descuida un instante;
y a mí más, que es importante
por conservar la honra mía
vencer mi pasión de día,
y al fin, como soy mujer,
me quiero dejar vencer
en la noche muda y fría. (vv. 1169-1178)

El hablar
da a la lengua maldiciente
ocasión de murmurar. (vv. 1319-1321)

Pero esos rasgos positivos esconden a una mujer astuta y dispuesta a todo por conseguir lo que desea, mediante la estrategia de ser tercera de sí misma. Planea «no darle a entender / que le tengo voluntad» (vv. 1035-1036) para que su amor crezca. La razón es bien sencilla:

Aunque le adoro,
quiero guardar el decoro
a mi amor y autoridad. (vv. 1092-1094)

Sabré si tiene firmeza,
y así mi honor y nobleza
guardaré, que no es razón,
sin tener satisfacción,

manifestar mi flaqueza.) (vv. 2063-2067)

Por lo cual, Balduino la califica con los tópicos petrarquistas de «nieve helada», «mármol duro», a la vez que «gloria inmensa», «ángel divino», «sombra fatal», «cruda muerte».

Sabiendo que es francesa la enamorada de Balduino, le aconseja que sea persistente, porque lo normal es que las damas principales se enfaden cuando son pretendidas. Pero

vencen la mujer más fuerte
hombres que son de esta suerte:
solos, solícitos, sabios
y secretos, que en los labios
están la vida y la muerte.
Si es principal la mujer
y honrado intento es el vuestro:
porfiad hasta vencer. (vv. 1259-1266)

No obstante, la imagen que ofrece Margarita hay que relacionarla sobre todo con la de las mujeres que pertenecen a la esfera señorial y, de esa manera, el reconocimiento público de sus méritos deriva de la campaña de exaltación de la monarquía [MARAVALL, 1986: 663; ANDERSON, B.S.-ZINSSER, J.P., 1991: 373].

De otro lado, la literatura religiosa les asigna deberes directamente ligados a su condición de mujeres: delicadeza, compasión, amor maternal forman parte de las virtudes innatas de su sexo. El desarrollo más acabado de este planteamiento lo encontramos en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, obra en la que se expone el concepto ideal de mujer, para quien el matrimonio se convierte en un fin y cuyas normas de conducta han de ser el recato, la modestia, la obediencia, la maternidad y el sacrificio, entre otras. Como lo ideal y lo real se alejan en la misma proporción que el *deber ser* y el *ser*, muchas mujeres del siglo XVII actuaban ajenas a los principios mencionados [CALVO, 1986: 54-55]

¹⁸ En la primera entrevista, Margarita aconseja a Balduino e intenta convencerlo de que no le conviene su prima, porque

Mejor
para quererla y querer
es la que tiene temor,
pues tiene más que perder.
Nunca queráis a la dama
que favor público da,
pues vende su propia fama
y mal amaros podrá
quien a sí misma no se ama.

Y si alguna os ha rogado,
si la amáis, estaréis loco
aunque os halléis obligado,
que os tendrá después en poco
la que a sí no se ha estimado. (vv. 1325-1338)

De esta forma salía al paso de las insinuaciones y ofrecimientos que Matilde había realizado al flamenco.

¹⁹ Sabido es que, para evitar contrariedades y asegurar que sus aspiraciones se hicieran realidad, los padres, en función de determinadas estrategias económicas o políticas, disponían los matrimonios de sus hijas (e hijos) cuando eran muy jóvenes, a veces incluso antes de la edad de consentimiento fijada por la Iglesia. Los futuros cónyuges no sólo no tenían oportunidad de conocerse adecuadamente antes de la boda, sino que se consideraba que el apego afectivo previo al matrimonio era inconveniente, cuando no indecente. En este sentido, el Concilio de Trento había recuperado el debate entre la doctrina clásica y el consentimiento paterno impuesto por los usos seculares. Para la Iglesia, sólo contaba el compromiso entre dos voluntades libres, expresado en palabras de presente y contraído solemnemente, de forma que se castigaba con el anatema a quienes afirmaban equivocadamente que eran nulos los matrimonios contraídos por los hijos sin consentimiento de sus padres, pero detestables los que carecían de él.

La norma era el matrimonio entre iguales, tanto por lo que se refiere al rango social como al nivel económico, aunque era posible acordar matrimonios desiguales si se establecía una compensación recíproca entre jerarquía y riqueza. Tales matrimonios, sin embargo, podían dar lugar a veces a fuertes tensiones y a un rechazo social generalizado si no eran aceptados por la mayoría de la comunidad. Los moralistas condenaban por igual tanto los matrimonios desiguales como los no acordados por la autoridad paterna [ALCALÁ-ZAMORA, 1989: 180].

La literatura de la época se hace eco de las protestas que, desde distintos ámbitos, surgieron, presentando a estos matrimonio por oficio como fracaso o como condena. La contraposición del matrimonio y el amor es constante desde algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (por ejemplo, *El casamiento engañoso*) al *Criticón* de Gracián. En este sentido, los conflictos de obediencia filial son frecuentísimos en nuestro teatro áureo y, en esta comedia, tienen un particular protagonismo pues el personaje de Carlos reúne en su persona las condiciones de padre y rey, por lo que Margarita se rebela contra su padre y contra su rey. Margarita planta cara a las pretensiones paternas y asume un papel activo en la defensa de sus vínculos amorosos (actitud habitual en el teatro en la primera mitad del siglo XVII):

REY CARLOS.
¿Mi voluntad contradices?

MARGARITA.

Señor, no es contradecirte
el suplicar y pedirte
que suspendas lo que dices.

REY CARLOS.

Con Ludovico he tratado
que con Carlo has de casarte.

MARGARITA.

Señor, sin hablar la parte
no se puede dar estado.
Y aunque es verdad que tu gusto
es mi voluntad y ley
por ser mi padre y mi Rey,
que consideres es justo
que se ha de hacer bien pensado
hecho que dura una vida.

REY CARLOS.

Ya serás desconocida
si porfías.

MARGARITA.

Padre airado,
¿por qué en mis hombros se carga
tanto peso sin mi gusto?
Que un casamiento a disgusto
es una muerte muy larga;
es guerra y perpetua queja
que satisfacción no tiene
hasta que la muerte viene
del uno, y en paz los deja.
(Ap.) ¡Ay, flamenco! ¿Quién pudiera
confesar que te he adorado?
Pero mi amor recatado
ha de salir de su esfera.
Cásame el Rey, y es mejor,
en esta aflicción que siento,
trocar en atrevimiento

mi recatado temor.) (vv. 2170-2201)

De esta manera parece haber entrado en crisis la creencia de que sólo es achacable inteligencia a la mujer que acata los principios establecidos por los varones, esto es, que la sabiduría de la mujer ya no es sólo creer, sin lugar a la duda, que las verdades masculinas son correctas.

²⁰ Respecto a la mujer disfrazada de hombre, cfr. Argente del Castillo [1996: 115-135], Arroniz [1969: 307-309], Bradbury [1981a: 566-580], Bravo Villasante [1988], Oleza [1990: 213 y ss.], McKendrik [1974], Orozco [1969: 227-234], Romera Navarro [1934: 269-286].

²¹ Díez Borque [1976a: 113-118] piensa que estos matrimonios en los que el amor se impone a la realidad social son meras soluciones literarias.

²² Respecto a las fugas y secuestros, el concilio de Trento había prohibido el matrimonio entre el autor de un rapto y la muchacha raptada, hasta que esta última no hubiera recobrado su libertad y decidido con plena independencia; asimismo había prohibido, bajo amenaza de anatema, a todos los que ejercían por cualquier motivo autoridad sobre un hombre o una mujer. El rapto, en definitiva, entrañaba nulidad y el raptor se exponía a la pena de muerte [GAUDEMET, 1993: 342]. De otro lado, el disfraz de paje suponía una burla a los límites de la vestimenta y del comportamiento público determinados por el sexo, tal como prescribían las autoridades eclesiásticas y civiles en conformidad con la ley bíblica contra el travestismo (*Deuteronomio*, 22, 5).

²³ Wardropper [1978] explica que la comedia se construye a partir de un punto de vista femenino y nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Claro que este triunfo de la mujer y de sus enredos es un triunfo que culmina en la subordinación de la mujer al hombre por medio del matrimonio: la mujer derrota al hombre para poder someterse a él, y, en última instancia, para reintegrarlo al orden social. Cfr. también Oleza [1990: 219]. Lo que también es cierto es que el matrimonio constituía el acontecimiento más importante en la vida de una mujer, aunque gracias a él pasase de la autoridad y protección de una familia a la de otra, de la tutela de su padre a la de su marido [ANDERSON, B.S.-ZINSSER, J.P, 1991: 305; DUBY, G.-PERROT, M., 1992: 23]. De hecho, las casadas estaban sometidas a una *capitis diminutio* que las dejaba en manos del marido. A diferencia de lo que ocurría con los hombres, que al casarse conseguían su plena independencia, la condición de esposa supone una transformación sustancial en su personalidad jurídica y una clara delimitación de sus atribuciones. Esa es la situación, durante el siglo XVII, de la familia española, regida por este principio patriarcal de supremacía del marido [ALCALÁ-ZAMORA, 1989: 170]. Al marido corresponde tanto la administración de los bienes propios como los aportados por la esposa al matrimonio en concepto de dote o herencia; como contrapartida, debe atender y cubrir las necesidades de su cónyuge [*ibid.*, 171; DUBY, G.-PERROT, M., 1992: 23-25], a la que conviene proteger por su fragilidad innata, gobernándola con mano suave, pero firme [*ibid.*, 77]. También ostenta la patria potestad, que incluye como obligaciones las de educar, criar y

alimentar a sus descendientes legítimos, así como asegurar la dote de sus hijas [ALCALÁ-ZAMORA 1989: 171].

Incluso, para los teólogos de la época, el matrimonio constituía el instrumento más adecuado para protegerse de la atracción que la lujuria y la sexualidad femeninas provocaban y la forma de mantener la subordinación y la obediencia femenina [ANDERSON, B.S.-ZINSSER, J.P., 1991: 282].

²⁴ Según el derecho clásico, las *verba de futuro* seguidas de relaciones carnales entrañaban matrimonio: era el matrimonio presunto. No obstante, para el concilio de Trento, so pena de nulidad, la legitimidad del matrimonio se basaba en la celebración pública de la boda en la iglesia, con la participación del 'proprius parochus' y la presencia de dos testigos [GAUDEMET, 1993: 341 y 412]

²⁵ Durante el reinado de Felipe III, la aparición en la escena política de esta figura junto con la vivencia cotidiana de la decadencia motivó la atracción que los temas históricos conllevaron dentro de la propaganda política y social del teatro. Así, por ejemplo, en casi todos los dramas histórico-políticos de Mira se plantea el tema de la privanza y sobre todo el de la caída del privado [ARELLANO, 1995a: 265]: las comedias estructuradas en dos partes (próspera fortuna/adversa fortuna) muestran claramente esta trayectoria a la que ningún valido escapa. Idéntico esquema ascendente/descendente estructura la trama única de *No hay dicha ni desdicha*, *El ejemplo mayor de la desdicha* o *La rueda de la Fortuna*. Al servicio de este tema responde la frecuente articulación miramescuana de las parejas de privados, uno en ascenso, el otro en caída; o el contraste entre dos amigos que aspiran a elevarse en el servicio del rey con fortunas contrarias: prácticamente encontramos el mismo esquema en todas las comedias de privanza: Vela-Porcellos en *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*; Ruy López Dávalos-Alvaro de Luna, en *Próspera fortuna e don Álvaro de Luna y Adversa fortuna de don Alvaro de Luna*; Leoncio-Belisario, en *El ejemplo mayor de la desdicha*; Filipo-Leoncio en *La rueda de la Fortuna*; don Lope-don Bernardo, en las comedias de Bernardo de Cabrera.

²⁶ Según las teorías médicas del amor, el enamorado está dominado por la *voluntad*, que vence al *entendimiento*, que cesa de funcionar y cede sus funciones al *deseo enamorado*, que es por naturaleza desenfrenado. A diferencia del galán, cuando la doncella requerida de amores duda sobre otorgar o denegar su amor no experimenta un enfrentamiento entre voluntad y entendimiento, sino entre voluntad y vergüenza. Frente a los deseos de la voluntad, la vergüenza, encargada de salvaguardar la castidad, defiende el discurso autoritario del poder y del orden social establecido, pues supondría arriesgar la fama en este mundo (que es a lo que se arriesgó la Infanta Margarita) y la salvación en el otro por un placer pasajero. Los riesgos de aceptar la pasión amorosa provocan, en numerosas ocasiones, que los galanes, tras la satisfacción sexual, abandonen a las doncellas, recuperando la razón que la pasión había 'nublado' o cayendo en otro apasionamiento mayor, como es el caso de Lamberto [LACARRA, 1995b: 159-175].

²⁷ Parecidas ideas son expuestas por Maravall [1984^{2d}: 49], para quien es la nobleza y

a su servicio algunos escritores –que no pretenden romper con ella, aunque sí restaurar un mejor orden moral y social- quienes intentan renovar la ya fosilizada creencia en la virtud, buscando la posibilidad de reforzar el papel de ésta en el sistema, y, a la vez, tratan de reparar de alguna manera el lazo con el linaje, haciendo pasar a éste a un papel secundario y derivado.

²⁸ La bibliografía sobre este tema es tan abundante como de desigual valor. Deben tenerse en cuenta estudios como los siguientes: Castro [1916: 1-50 y 357-386]; Menéndez Pidal [1957: 357-371]; Correa [1938: 99-107]; Jones [1958: 199-210; 1965: 32-39]. Para más referencias sobre el tema puede consultarse Artiles [1969: 235-241].

²⁹ Idéntico argumento lo encontramos en boca del Rey Ludovico, que mencionará las *torres suntuosas* (v. 909) de los palacios en que habita Carlos.

CAPÍTULO 8

**CONCLUSIONES
Y VALORACIÓN**

Capítulo 8

CONCLUSIONES Y VALORACIÓN

8.1. Pese a la errónea atribución recogida en la práctica totalidad de los inventarios dramáticos (§ 0.2), queda demostrado, gracias al cotejo de las dos copias conservadas y a lo documentado en el *Diario* de Girolamo de Sommaia, que la comedia fue escrita por Mira de Amescua antes de septiembre de 1605, fecha en la que fue representada por la compañía de Diego López de Alcaraz en Salamanca (§ 0.3). Para la fijación del *términus post quem* sólo tenemos indicios: pudo redactarse a) en 1599, tras la obtención por parte de Mira del doctorado y con motivo de los festejos por las bodas de Felipe III y su hermana, Isabel Clara Eugenia; b) entre 1601 y 1602, después de la muerte de Melchor de Amescua y antes de la primera visita documentada de la compañía de Alcaraz a Granada; c) entre 1603 y 1604, antes de la segunda visita documentada de ese *autor* de comedias a la capital de la Alhambra.

8.2. En lo referente a las particularidades lingüísticas, *El primer Conde de Flandes* responde a las peculiaridades sincrónicas del español de finales del XVI y principios del XVII. Así, en el nivel fonético-fonológico (§ 1.1) y, en concreto, en lo referente a la *acentuación, puntuación y uso de signos diacríticos* (§ 1.1.1.), la comedia refleja la no existencia de un patrón oficial que regularice y explique la variedad caótica de signos, fundamentalmente en la copia manuscrita; en cambio, se aprecia una mayor regularidad en el uso de las mayúsculas (§ 1.1.2). Por lo que respecta a los *usos ortográficos* (§ 1.1.3), la situación de las dos copias es igualmente desconcertante, consecuencia inevitable del reajuste fonológico que la lengua española experimentó a partir del XVI y de las arbitrariedades que conviven en un período en el que no existe una tendencia dominante que aúne criterios, sino la pugna entre la fidelidad al viejo sistema gráfico (ya ineficaz) y la adecuación, imperfecta y contradictoria, a los nuevos modos fonológicos, que constatan, por ejemplo, que se ha consolidado ya el reajuste de las sibilantes (§ 1.1.4). De igual forma, el texto permite documentar determinados

fenómenos de fonética evolutiva (§ 1.1.5), no sólo en lo referente a las vocales (vacilación en el timbre de las vocales átonas, mantenimiento de formas diptongadas que posteriormente se conservarían simplificadas, arcaísmos fonéticos como la «-e» paragógica, consonantización de las semiconsonante de ciertos diptongos, determinadas contracciones, etc.), sino también a las consonantes (asimilación de «r» y «l», simplificación de grupos consonánticos cultos, pervivencia de sonidos etimológicos, confusiones de fonemas por proximidad acústica, etc.).

Por su parte, las *formas gramaticales* de la comedia son plenamente modernas, resultantes de las innovaciones que se venían realizando desde principios del XVI, con mínimas vacilaciones (§ 1.2). Así, algunos *sustantivos* (§ 1.2.1) todavía no han fijado su género («tema», «tigre») o su número («pulsos»); otros, que empiezan por «á-» alternan en el uso del artículo («al águila» / «una águila»), que a veces aparece ante nombres propios («la Albania») (§ 1.2.2). La forma de los *adjetivos* (§ 1.2.3) es coincidente con la actual con la que comparte una amplísima gama de recursos ponderativos y cuantificadores (sobre todo léxicos). Respecto a los *pronombres* (§ 1.2.4), son significativos algunos usos: siguen vigentes los refuerzos y contracciones del tipo «aqueste» o «deste»; la anticipación o posposición de las formas átonas respecto al verbo obedece a razones sintácticas; las confusiones en el uso de los pronombres átonos de tercera persona (leísmo y laísmo) están provocadas en buena parte por los copistas y cajistas; se usa de modo generalizado la forma «tú» como fórmula de tratamiento, por los lazos de familiaridad y parentesco existentes entre los personajes o por la confianza e intimidad que se da entre iguales o inferiores, y sólo se altera en situaciones protocolarias o cortesés en las que se ‘vosea’; no está regularizado aún el uso del pronombre «quien», que se emplea con antecedente de persona o cosa, e incluso las formas «que» y «cuyo» cubren a veces su espacio semántico.

En cuanto a la *morfosintaxis verbal* (§ 1.2.5), se documentan algunas inseguridades que afectan tanto al lexema («recebille», «mormura», «habemos») como a las desinencias («vo», «estábades», «fuistes»). Por su parte, los tiempos de indicativo han regularizado ya sus usos y estructura (aunque todavía se conserva algún futuro perifrástico: «casarme he»), igual que los de subjuntivo (donde aún se conservan restos del futuro en «-re») e imperativo (se documenta la forma apocopada «tomá»). Los usos de *ser* / *estar* se encuentran prácticamente fijados, si bien no faltan confusiones, sobre todo en la formación de la voz pasiva. Igual sucede con la delimitación entre *haber* / *tener*, ya que el primero se emplea casi exclusivamente como auxiliar de los tiempos compuestos.

Por lo que respecta a otras clases de palabras, se documentan algunas *formas adverbiales y conjuntivas* hoy en desuso («ansí», «a espacio», «presto», «u», «a lo menos») y se comprueba que existen vacilaciones en el empleo de algunas *preposiciones* (§ 1.2.6).

Al igual que la morfología, la *sintaxis* (§ 1.2.7) se muestra en la comedia plenamente desarrollada, aunque perviven algunas omisiones de la preposición «a» ante complementos directos de persona, sobre todo por cosificación del objeto o por su carácter genérico. Predomina la pasiva refleja sobre la construcción impersonal activa y persiste la delimitación de uso de las preposiciones «de» y «por» como marca funcional del complemento agente. En relación a los *engarces sintácticos* entre oraciones y períodos (§ 1.2.7.2), es bastante reiterativa tanto en la parataxis como en la hipotaxis, a pesar de que no faltan casos de ausencia de conexión sintáctica formal, con los que se consiguen bruscos contrastes tonales y alternancias en el ritmo sintáctico. En cuanto a la *ordenación sintáctica* (§ 1.2.7.3), debemos destacar: 1) El uso frecuente de un hipérbaton moderado, explicable como consecuencia de la estructura rítmica y semántica del verso y de determinados usos normativos de la lengua española del XVII, más que como transgresión sintáctica: lo dominante en la relación entre principal y subordinada es el orden lógico; en cambio, en la ordenación de los elementos de la oración predomina el orden circular en el que se privilegian los vocablos situados en las primeras y últimas posiciones de la oración, produciéndose un cierto equilibrio estadístico entre la anteposición del sujeto y la del verbo; en la relación entre el verbo y sus complementos, suele preceder el verbo, aunque son muy frecuentes las inversiones; en la relación sustantivo-adjetivo, es normal la anteposición, sobre todo de los adjetivos valorativos. 2) Son bastante habituales las enumeraciones de sustantivos y adjetivos, con matices que van de lo puramente ornamental a la exaltación hiperbólica del sentimiento. 3) Igualmente, son habituales las aglomeraciones verbales, ya sinonímicas, ya gradativas, como recursos intensificadores del dramatismo del momento escénico; también aparecen acumulaciones antitéticas como expresión del desconcierto del personaje. 4) Por último, son muy abundantes las estructuras paralelísticas y quiásticas, como recursos que refuerzan la intensidad expresiva de las situaciones por recurrencia de elementos sintácticos, subrayando las oposiciones mediante la disposición paralela / opuesta de los conceptos.

En lo referente al *nivel léxico-semántico* (§ 1.3), más que en el terreno de la creación de neologismos y juegos léxicos (§ 1.3.1), hay que destacar la contribución de Mira de Amescua al desarrollo del movimiento cultista iniciado en el siglo XV: aunque la mayor parte de los cultismos que aparecen en esta obra ya estaban documentados y admitidos desde hacía tiempo, hemos atestiguado algunos que tienen en *El primer Conde de Flandes* una de sus primeras documentaciones (§ 1.3.2). Aparte de esto, lo más significativo de este nivel es la distorsión del principio del decoro, según el cual los criados se expresan como los señores y éstos, a veces y en cierto modo, recurren a los mecanismos propios del registro de los criados (§ 1.3.4).

8.3. El análisis de las preferencias métricas y de los porcentajes estróficos de *El primer Conde de Flandes* confirma que se compuso entre 1599 y 1605 (en fechas próximas a *La rueda de la Fortuna* y *El esclavo del demonio*) al responder a la tendencia dominante a finales del XVI y principios del XVII (§ 2.1). La obra presenta

una gran simplicidad métrica, ya que se utilizan sólo cuatro tipos de estrofas en sus tres jornadas (quintillas, redondillas, endecasílabos sueltos, romance), mientras que otras dos (octavas, décimas) se alternan por jornada (§ 2.2).

El tipo de verso dominante es el octosílabo, con casi un 85% de uso, y en particular su variante rítmica trocaica (40%). Por su parte, del endecasílabo, empleado en torno al 15%, predominan las variantes rítmicas heroica (32'5%) y melódica (31%). En ambos casos, las proporciones de las distintas variantes rítmicas se aproximan a las usuales en el período barroco (§ 2.3.1).

Respecto a las estrofas (§ 2.3.2), la dominante es la quintilla (33%), en sus variantes ababa (64'4%) y aabba (35'6%) y con predominio de la variante acentual de cinco palabras llanas (43%) (§ 2.3.2.1); a continuación, se usa el romance (26'7) (§ 2.3.2.2); le sigue la redondilla (24'5%) en su variante acentual de cuatro palabras llanas (51'1%) (§ 2.3.2.3); luego los endecasílabos sueltos (12'3%) (§ 2.3.2.4), las octavas reales (2'7) (§ 2.3.2.5) y las décimas (0'8%) (§ 2.3.2.6).

Las tiradas más largas de versos corresponden siempre a las quintillas (con excepción de la primera jornada en la que la tirada más larga es de redondillas), igual que en *La rueda de la Fortuna* y *El esclavo del demonio* (§ 2.3.4). Asimismo, los principios y finales de cada jornada con bastante similares a los de estas dos comedias (§ 2.3.5).

En la obra se cambia de forma métrica en 37 ocasiones (por jornadas: 12 + 8 + 17). El cambio está motivado por razones de índole temática y estructural, ya que viene justificado por la situación dramática, el tono del pasaje y la conformación de las distintas fases de la construcción escénica (§ 2.3.3).

El cambio métrico no siempre coincide con variación de jornada (§ 2.5.2.1); por el contrario, sí se da al cambiar el bloque de acción (§ 2.5.2.2); a veces se produce una alternancia de forma métrica al variar la escena (§ 2.5.2.3) e, incluso, dentro de una misma escena por razones diversas, tanto formales como dramáticas (§ 2.5.2.4).

Por último, dado que la utilización de unas formas métricas u otras depende de la situación escénica, el tema que se desarrolle, el tono del pasaje y la función estructural que cumpla, hemos comprobado que, más que especializar la función de cada estrofa, Mira de Amescua la diversifica siguiendo la práctica de Lope y sirviendo en este uso de puente con respecto a dramaturgos posteriores. Así, las quintillas se emplean para diálogos (amorosos y no amorosos), monólogos (sólo en la primera jornada) y soliloquios (normalmente en boca de Balduino) (§ 2.5.1.1); los romances, además de ser indicadores estructurales del final de la comedia, se usan para las relaciones (autobiográficas, informativas, reflexivas), en soliloquios de carácter grave y solemne, en diálogos y canciones (§ 2.5.1.2); las redondillas sirven para toda clase de asuntos en diálogos, monólogos y soliloquios, al tiempo que cumplen la función estructural de

indicar el final de jornada (§ 2.5.1.3); los endecasílabos sueltos, que normalmente aparecen en diálogos amistosos de carácter solemne, claves en el desarrollo de la acción, también se emplean en monólogos y soliloquios (§ 2.5.1.4); las octavas, por su estilo elevado y tono solemne, se usan en relaciones y diálogos de carácter conflictivo (§ 2.5.1.5); y, por último, las décimas son adecuadas para soliloquios de lamentaciones y quejas (§ 2.5.1.6).

8.4. Con una notable pericia constructiva, la obra desarrolla una doble acción (§ 3.1): la *central* expone el sueño de la restauración de la «universitas christiana», que en el plano histórico-ideológico se concreta en la defensa de la Casa de Austria como eje del gobierno universal del imperio, subordinada, por su devoción eucarística, al papado (símbolo visible de la ley de Dios), el cual sólo ejerce una supremacía espiritual sobre los reyes para unirlos en defensa de la Iglesia frente a ataques internos y externos, y no como una jurisdicción sobre su poder temporal; la acción *secundaria* desarrolla dos enredos amorosos, enfocados desde la óptica del «honor supeditado al amor». Aunque podría pensarse en que ambas acciones son independientes, incluso que el doble enredo amoroso sólo consigue complicar innecesariamente el desarrollo dramático, Mira sabía que la acción principal no habría bastado para mantener el interés del público durante toda la representación, por lo que introdujo habilísimamente una segunda peripecia, no sólo con idea de respetar las convenciones genéricas de este tipo de obras, sino también para compendiar la fuerza de sus argumentos. La unidad de las dos acciones se apoya, en lo esencial, en el principio de construcción suspensiva y gradativa, de manera que la acción central se ve sometida a las interferencias de la fortuna voltaria, uno de cuyos mecanismos es la acción secundaria doble, en la que se muestran varios principios temáticos fundamentales: el amor (de Margarita) y el honor (de Alfreda), la lealtad (de Balduino) y la indignidad moral (de Lamberto).

La obra está dividida en tres jornadas (§ 3.2). Sin embargo, siguiendo la organización habitual del teatro áureo, en lugar de amoldar cada jornada a una función estructural diferente (presentación, nudo, desenlace), se organiza la trama favoreciendo el enredo (§ 3.2.1): la presentación de los personajes y de las dos acciones tiene lugar en la primera mitad de la primera jornada (bloques de acción 1 y 2: vv. 1-671), y el desenlace se retrasa hasta la última escena de la comedia (final del bloque de acción 9: vv. 3476-3539). El nudo, la intriga, la habilidad para enredar la trama y resolver la complicación argumental, es esencial para mantener el interés del público (desde el bloque de acción 3 hasta casi el final del 9: vv. 672-3475).

El número de versos y bloques de acción por jornada hace pensar en un planteamiento progresivo de su temática: a los 1158 versos de la jornada I (tres bloques escénicos) siguen 1011 en la segunda (dos bloques) y 1370 en la tercera (cuatro bloques). Un total de 3539, algo más de lo habitual en nuestro teatro clásico, cuyas obras rondan los 3000 versos. Es significativo que las dos primeras jornadas presenten un número de escenas similar: 23 la primera, 22 la segunda; sin embargo,

la jornada III casi iguala la suma de las anteriores: 41. Esto nos da idea de la complejidad y de la aceleración del ritmo de la acción en la última parte de la comedia, pero no resta coherencia a la estructuración, puesto que el número de cambios métricos que tienen lugar en la jornada III es muy similar a los de la primera: dieciséis frente a catorce (nueve la jornada II).

Otra de las características estructurales de la comedia es que respeta el principio de la unidad de tiempo (transcurre en poco más de tres días), de forma que el movimiento temporal interno contribuye a intensificar la densidad de la acción y a potenciar la intriga y el progreso moral de los personajes en los que tiene una particular incidencia la utilización simbólica de la oposición luz / oscuridad, día / noche (§ 3.2.2).

Por oposición a las unidades de acción y tiempo, no se respeta la unidad de lugar, si bien los diferentes espacios que aparecen se incardinan perfectamente con cada una de las tramas de la comedia (§ 3.2.3). De hecho, los diferentes *lugares* en los que transcurre la obra se subdividen en dos *espacios dramáticos* diferentes: por lo que respecta a la acción principal, su desarrollo escénico tiene lugar en los 'espacios del poder' (el palacio real y los campamentos militares, esferas de la acción de los monarcas; el palacio papal, esfera de la acción del pontífice); en cuanto a la acción secundaria, podemos establecer varios 'espacios *individuales*' opuestos: el del enredo femenino (el jardín privado del palacio, esfera de las entrevistas de Balduino y Margarita); el del enredo masculino (la calle, esfera de la locura del Duque; el aposento de Alfreda y la huerta de palacio, esferas de su deshonor y de su locura). No obstante, las interferencias entre unos y otros espacios son constantes (en particular, los salones del palacio y el jardín privado). Por su parte, el bosque actúa como espacio de interrelación entre ambas acciones y, además, como espacio en el que las fuerzas sobrenaturales intervienen haciendo que el caos de los otros espacios se reoriente hacia el orden y hacia su marco socio-político, el interior del palacio.

De todos los mencionados es el palacio el espacio central de la obra, portador del mensaje fundamental de la comedia en su doble dimensión pública (el poder y la justicia) y privada (el honor); le siguen en importancia el jardín y su huerta, espacios en los que las infantas actúan y se mueven con mayor libertad.

Respecto a las características técnicas de la comedia (§ 3.3), *El primer Conde de Flandes* destaca tanto por su *claridad* compositiva como por su *coherencia* constructiva (§ 3.3.1). Aún cuando se haya potenciado al máximo el enredo, el espectador posee casi todas las claves de la trama desde el comienzo; sólo a base de ingenio y habilidad, alcanzamos un desenlace no por preestablecido menos lógico e interesante: lo que atrae de la obra no es sólo la confusión de la maraña trazada, sino las sutilezas de que hacen gala los personajes para complicarla hasta que se hace necesaria la intervención de lo sobrenatural para forzar la reordenación del caos. Además, el ritmo dramático de la comedia se intensifica mediante una estructuración

según la cual cada una de las acciones presenta un primer momento climático que, en lugar de dirigirse hacia su desenlace, incorpora nuevos obstáculos o nuevos momentos climáticos que parecen dar al traste con los planes de los protagonistas y, aunque a veces las propuestas por las que gira la acción son algo forzadas, la distensión final es sumamente eficaz.

Asimismo, Mira demuestra su gran habilidad escénica potenciando los elementos dramáticos espectaculares (§ 3.3.2): varios cambios bruscos de espacio con / sin contigüidad temporal, utilización de los mecanismos necesarios para la escenificación de efectos portentosos o maravillosos, presencia de grandes masas en escena, empleo de animales, utilería de carácter simbólico; y diversos tipos de recursos constructivos (§ 3.3.2.2.): soliloquios, apartes, relaciones, fragmentos líricos, cartas, cuentecillos, panegíricos y profecías.

De otro lado, como la gran mayoría de los dramaturgos del siglo XVII, Mira desarrolla su labor teatral al margen de la puesta en escena, reservada normalmente al director de la compañía, que era quien establecía las convenciones de la representación, pero no deja de lado la posible escenificación. Ello se traduce en que el texto muestra cierta pobreza de didascalias explícitas (§ 3.3.2.1.1), pero las implícitas (§ 3.3.2.1.2), insertas en el diálogo mismo, dan una idea cabal de sus propósitos, conformando una red de órdenes a partir de las cuales, y relacionándolas con los paradigmas existentes de puesta en escena, puede reconstruirse la representación de esta obra (§ 3.4).

8.5. Dentro de la compleja maraña taxonómica que existe en torno al teatro áureo, *El primer Conde de Flandes* viene a ser un ejemplo típico de la mezcla de géneros dramáticos, dado su carácter serio / no serio. De ahí que la clasifiquemos como *drama*, término que engloba lo que tradicionalmente se entendía como tragicomedia, ya que en esta época tragedia y comedia no suelen encontrarse en estado puro, sino que admiten una permeabilidad absoluta (§ 4.1.1).

Como rasgo propio de tragedia (junto al decoro de los personajes, al desarrollo de la fábula, a su historicidad, al tipo de acción psicológica, a la actitud moral y al estilo), en la acción central de nuestra obra destacamos la necesidad de sufrimiento que experimentan los protagonistas –en particular el Rey Carlos y Balduino–. La respuesta afectiva del público no radicaría sólo en la catarsis, sino también en la necesidad de aprobación del personaje, basada en su *virtus*, o sea, en su constancia, autodominio, fidelidad a sí mismo y nobleza innata. Tanto Carlos como Balduino son un dechado de virtudes que sufren gravemente sólo por ser quienes son y por ser fieles a una identidad establecida por el modelo social al que pertenecen. En cambio, la acción secundaria es más propia de comedia (con rasgos palatinos), ya que en ella el personaje central es una mujer –las Infantas Margarita y Alfreda– que intentan casarse honradamente, siendo el principio operante de esa trama el de la exculpación de yerros por amor.

Para confirmar el carácter tragicómico de nuestra obra, hay un elemento muy importante a tener en cuenta, que, además, determina la posición de este primer Mira de Amescua con respecto al modelo de Lope: de la misma forma que sí se produce la alternancia de elementos trágicos con líricos y/o eróticos, no hay ninguna figura de donaire, ni siquiera ocasional.

Concretado el género (o macrogénero) al que pertenece la obra, queda por delimitar su sugbénere. En este sentido, atendiendo a las convenciones dramáticas, ideológicas y estéticas a las que responde y que afectan al marco espacio-temporal (§ 4.1.2.2.1), a su intencionalidad política (§ 4.1.2.2.2), al carácter ficticio de su reproducción de la historia (§ 4.1.2.2.3), a su finalidad ejemplarizante y providencialista (§ 4.1.2.2.4), a las analogías que se establecen entre el pasado y el presente (§ 4.1.2.2.5), al refuerzo de la intriga sentimental (§ 4.1.2.2.6), a las peculiaridades de los personajes (§ 4.1.2.2.7), al tratamiento de las unidades de tiempo y lugar (§ 4.1.2.2.8), al decoro y justicia poética (§ 4.1.2.2.9) y a la técnica teatral (§ 4.1.2.2.10), puede concluirse que *El primer Conde de Flandes* es un drama «histórico-político».

8.6. Tras el análisis comparativo de los diversos textos que la tradición histórico-literaria ofrece (§ 5.2.2 y § 5.2.3), se concluye que Mira de Amescua leyó los acontecimientos que dramatiza en la *Crónica imperial y cesárea* (1545) de Pedro Mexía (§ 5.1).

Ahora bien, nuestro dramaturgo no pretendió hacer historia para que no se olvidase lo acontecido, sino que, dada su intención política, quiso, de un lado, enseñar a actuar con la experiencia de lo ocurrido; de otro, seleccionando y alterando los hechos históricos y legendarios y unificándolos hasta fundir la esfera de la política (historia, ideología) con la religiosa y sacramental, sacralizar el poder encomendado a la Casa de Austria por su dedicación a la fe católica y su devoción eucarística, convertidas en una actitud arquetípica de toda la dinastía (de Balduino a Felipe III).

Por eso, más que la dramatización de un capítulo de la crónica de Mexía, *El primer Conde de Flandes* es una auténtica reflexión sobre la historia: pese a la grave crisis socioeconómica de la época, nuestro dramaturgo no se limita a escenificar un ejemplo de los emperadores o reyes de los que desciende Felipe III, para que resplandezcan sobre él las virtudes de sus predecesores, sino que aspira a presentar a la monarquía española como el último y más perfecto eslabón en la larga cadena de la evolución política de la humanidad. Esto es, junto a la finalidad principalmente panegírica y de exaltación genealógica de la práctica histórica de Mexía, el drama de Mira añade, además, un fin ejemplarizante y providencialista (§ 5.2).

8.7. Junto a esto, la tesis que defiende *El primer Conde de Flandes* enlaza directamente con una de las disputas políticas dominantes en su época: la cuestión de la *razón de estado*, como reacción frente al pensamiento de Maquiavelo, quien defendía la autonomía de la política con respecto a la moral y la religión. Ello nos ha

conducido a profundizar en los postulados de los teóricos de la política de su época y a comprobar cómo esos planteamientos se plasman en el desarrollo de este drama, en el sentido de que Mira de Amescua, por su formación intelectual, conocía y participaba de los postulados de los ideólogos 'eticistas' e 'idealistas', por lo que propone como solución para la crisis que atenaza al país la utopía del monarquismo universal (§ 6.1.1).

En esta pieza teatral Mira de Amescua se remonta a una época algo posterior al momento en que se fragua la restauración del Sacro Imperio en la persona de Carlomagno y comienzan las disputas entre el papado y el poder imperial. Con el paso de los años, la idea imperial fue desapareciendo, pero numerosos teóricos de finales del XVI siguieron creyendo en las posibilidades de una monarquía universal española. Ante la profunda crisis que ésta padece, Mira de Amescua establece un horizonte moral desde el que actuar y fija el límite exacto de su concepto del poder en tanto que servicio a Dios y a la comunidad: si el poder temporal (simbolizado por la dignidad imperial) está subordinado indirectamente al espiritual, ha de ser éste el que sirva de referente. Para el dramaturgo las actuaciones de los gobernantes han de supeditarse no a la «falsa razón de estado», sino a un orden superior de valores –morales y religiosos–, a la supremacía de la doctrina católica y a la prioridad de la Iglesia y su jerarquía. De ahí que el planteamiento histórico-ideológico de la obra tenga traslación directa a la situación de crisis por la que atraviesa la monarquía española: la exaltación de la figura del buen rey y de sus virtudes (§ 6.1.1.1) como modelo ideal de los monarcas de la Casa de Austria, quienes, desde el origen mismo de la dinastía, han demostrado siempre su devoción y fidelidad a Dios y han arriesgado sus reinos en defensa de la Cristiandad y del sentimiento de unidad política sometida al papado (§ 6.1.1.2), lo cual constituye la solución que permitirá a la monarquía española salir de la crisis convertida en detentadora de la jefatura política de la cristiandad al asumir el destino universal del imperio y comprometerse a defender sus intereses en todo el orbe (§ 6.1.2).

A su vez, los hechos históricos sirven de marco a situaciones sentimentales propias de una comedia palatina, orientada hacia una doble casuística (§ 6.2.1): de un lado, la fascinación de las apariencias; de otro, el honor supeditado al amor. Sin embargo, ambas tramas presentan una rigurosa correspondencia: igual que en la esfera pública la *falsa razón de estado*, basada en la imposición del egoísmo político sobre la religión, sucumbe ante una *razón de estado cristiana*, fundada en el acuerdo entre razón y fe, en la esfera privada la *falsa razón de amor*, instaurada en la imposición de intereses particulares, sucumbe ante la *razón de amor*, que armoniza deseo (que es natural y bueno en sí mismo, y seguir los impulsos naturales es un derecho de origen divino) y honor.

8.8. Respecto a los personajes, los de *El primer Conde de Flandes* no son particularmente complejos por su psicología (§ 7.1). De estos personajes-tipo se nos dan unas breves pinceladas que responden a convenciones artísticas prefijadas,

siendo normalmente el modelo que representan el que completa su caracterización (reyes, poderosos, galanes, damas, servidumbre). No obstante, aunque lo que predomina es su carácter lineal, no faltan momentos en los que la coherencia de su actitud o la viveza de su reacción los engrandece, convirtiéndolos en símbolos del vicio o de la virtud.

Otro de los condicionantes artísticos propios de esta obra es la subordinación de los intervinientes al protagonista. En la trama histórico-política, los personajes se estructuran en función de las oposiciones legitimidad / ilegitimidad, fidelidad / odio, encarnada por los enfrentamientos entre los reyes y los príncipes; en cambio, en la trama secundaria doble (deseo / honor; lealtad / deslealtad), los ejes de la acción son la Infanta Margarita y el Duque Lamberto, respectivamente: así, frente a Margarita, Alfreda, y frente a Lamberto, Balduino.

A nuestro juicio, el Rey Carlos es la columna vertebral del drama (§ 7.2). Su retrato se aproxima al de los modelos del príncipe perfecto que pintan los tratados políticos y educativos del XVII (§ 7.2.1): entregado a su oficio, prudente, piadoso, formidable en la guerra, generoso, magnánimo, indulgente. Es, por ello, el defensor de la justicia, el garante del orden social y el que gobierna con autoridad absoluta sometiendo a todos a su control. Es la figura en la que se reúnen la autoridad y la majestad, fuente y raíz de todo poder y de todo honor, fundamento de la justicia y del orden social; desde esa óptica, su función dramática es premiar y castigar, y recomponer el caos socio-político.

Pero, a la vez, los reyes actúan como muñecos en manos de las maquinaciones de sus consejeros y, en cierto modo, víctimas de una casualidad trágica que los arrastra, la fortuna voltaria (§ 7.2.2), actuaciones a través de las cuales comprendemos el concepto de la fragilidad del poder político que presenta Mira de Amescua, así como su creencia en la falibilidad e ingratitud de los reyes de este mundo frente a la justicia de Dios.

Por lo que respecta a los personajes femeninos (§ 7.3), como resulta habitual en los enredos teatrales, funcionan como dinamizadores de la acción dramática; lo novedoso de esta obra es que, además, son el instrumento a través del cual Mira de Amescua expone la tesis central de la obra, y dramatizan otras dos cuestiones de honda repercusión en la época: la rebelión contra los conciertos matrimoniales impuestos y las relaciones extramaritales bajo promesa de matrimonio (§ 7.3.1). Ahora bien, si la ficción dramática muestra la actuación de unas mujeres que eluden cánones morales férreamente establecidos y hacen gala de libertad en las relaciones con los hombres, la convicción que predomina hoy día es la de que en la realidad cotidiana la mujer del XVII debía estar encerrada y sometida a rígidas normas morales, pues unas veces por comisión y otras por omisión ella era la que siempre solía tener la culpa en cuestiones de honra.

No obstante, si los censores confundían vida y teatro, si los espectadores eran incapaces de diferenciar al actor del personaje que interpretaba, si la verosimilitud era uno de los referentes estéticos primordiales de este teatro, ¿tan alejada estaba realmente la actuación de nuestras protagonistas de la mujer de la época? ¿Acaso lo dicho en la obra no es más que una ficción subordinada a lo censurado por la cultura dominante? No ha sido nuestra intención dar solución a esas preguntas, pero sí debemos recordar que cualquier prescripción moral forma parte de una construcción ideológica creada para justificar determinadas acciones y, en alguna medida, para enmascararlas; que bajo la máscara tras la que se guarda la buena conciencia, la norma es más o menos transgredida y que entre la teoría y la práctica existe un margen, una disfunción, cuya amplitud debe calibrarse. De ahí que la función escénica de Margarita y Alfreda sea, antes que otra cosa, documento de esa disfunción social: son personajes que responden a situaciones (¿reales / ficticias?) en las que Mira de Amescua defiende la solución más adecuada dentro de las posibles en la época. Desde esta perspectiva, los datos que aporta el drama parecen trascender la realidad social, pues lo que hacen es plantear la pugna existente en el seno de la ideología dominante, al situar una especie de pantalla entre nuestros ojos y lo que se quería percibir, esto es, los comportamientos reales.

A tenor de eso, es cuestionable no sostener una actitud profeminista en el Mira de Amescua de *El primer Conde de Flandes*, porque no creemos que pueda entenderse taxativamente como condenatoria su posición respecto a las infantas: Margarita (§ 7.3.2) se ha dejado arrastrar por el amor (en tanto que *amenaza* del orden establecido), pero siempre ha preservado su identidad, o sea, su honor (que es *enemigo* de la libertad individual); el público aceptaría su fuga como atenuante ante un matrimonio impuesto y como medio para forzar a su padre a casarla con Balduino, al tiempo que admitiría que debía ser el padre el que consintiera el otro matrimonio deseado. Respecto a Alfreda (§ 7.3.3), la crítica moral de Mira es evidente: se dejó seducir por la galanura del Duque, pero sólo se entregó bajo promesa de matrimonio; después enloquece por amor o, mejor, por frustración del deseo, más por rabia al verse abandonada por su amante que deshonrada. Matilde, por su parte, responde perfectamente al modelo de la sociedad señorial, ya que es pieza de intercambio matrimonial en la recomposición de la estructura política tras el caos provocado por los acontecimientos históricos y las transgresiones de sus primas (§ 7.3.4).

Por su parte, los galanes Balduino y Lamberto funcionan como modelos antitéticos de la trama político-amorosa (lealtad / deslealtad), en tanto que nueva expresión del ideal del príncipe cristiano (§ 7.4). Lamberto, representante de la vieja nobleza, circunscribe su actuación al ámbito del enredo y de las relaciones amorosas, desde donde efectúa un ataque frontal contra el orden establecido al anteponer sus deseos de posesión sexual a la fidelidad debida al monarca, traicionando sus deberes morales básicos con el engaño y el incumplimiento de la palabra (de matrimonio) dada. Por el contrario, Balduino, representante de la nueva nobleza, subordina todo a su

incondicional lealtad al rey y a su religiosidad y ferviente defensa de la fe católica por encima de su propia vida.

Por su parte, los Príncipes Ludovico y Rodolfo también se oponen entre sí (§ 7.5): el primero como modelo de hijo fiel y respetuoso con su padre, por lo que obtendrá en herencia la corona imperial; Rodolfo, en cambio, es víctima de un odio y un afán de venganza derivados de su condición de bastardo.

Por último, los criados Enrico y Ricardo (§ 7.6.1). Ajenos al ingenio natural propio del gracioso, se presentan como consejeros morales de sus amos e, incluso, muestran una cierta nobleza de sentimientos, invocando rectitud y justicia.

8.9. FINAL.

Los resultados a los que ha conducido nuestro estudio es probable que sean tachados –no sin razón– de parciales o limitados, pero ello es consecuencia a la que conduce el proceso de reconocimiento en el que se encuentra la producción dramática de Mira de Amescua, injustamente menospreciada pese a las alabanzas que en su época le dedicaron Lope de Vega, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes, Suárez de Figueroa, Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Calderón de la Barca y Bances Candamo.

Nuestro propósito, al margen de la Edición crítica y anotación de *El primer conde de Flandes* y del Estudio de sus peculiaridades lingüísticas, métricas, estructurales, escenográficas, genéricas, temáticas y textuales, ha sido confirmar que, por encima de aquellos que tachan a nuestro autor de apasionado imitador de Lope, esta obra dramática posee la suficiente calidad como para igualar y, a veces, superar a su maestro, y apartarse de él, sobre todo en el estilo. Incluso, al margen de los que lo acusan de cultivador de un drama extenso y enrevesado, acumulación de múltiples elementos temáticos, de intrigas complicadas con innumerables peripecias, donde nunca falta ni el gesto exagerado ni la escena de gran efecto, hemos demostrado que todo en su trama se unifica en una única lección moral y doctrinal apoyada no en elucubraciones teóricas, sino en la representación de casos concretos, que lo sitúan como puente hacia la escuela calderoniana.

SEGUNDA PARTE

PROBLEMAS TEXTUALES

PROBLEMAS TEXTUALES

La situación de los textos dramáticos de Mira de Amescua –como, en general, la de todo el teatro del Siglo de Oro- se puede calificar hasta el momento de cierto abandono. Si se exceptúan algunos pocos títulos (*El esclavo del demonio*, *La casa del tahúr*, *La mesonera del Cielo*, *El mártir de Madrid*, *La Fénix de Salamanca*, ...), la mayoría de sus comedias ha sufrido una transmisión textual poco adecuada que problematiza la pureza de sus textos, cargándolos de errores, supresiones e interpolaciones. La carencia en nuestro autor de un sentido desarrollado de la propiedad intelectual, la posibilidad y el hábito de los *autores* de comedias de amoldar las obras teatrales a las necesidades o posibilidades de su compañía, a sus propios gustos o a los del público, el escaso esmero de las impresiones, las ediciones falsificadas, las falsas atribuciones son algunas de las causas que explican esta situación, agravada en el caso de Mira de Amescua porque, al marchar a ocupar el arcedianato de Guadix (1632), dejó casi en olvido su vida literaria, pues, a diferencia de otros dramaturgos, nunca preparó para la imprenta sus obras, ni dijo nada –que sepamos- cuando vio impresas obras suyas en colecciones de *Escogidas* o *Varias* atribuidas a otros autores [WILLIAMSEN, 1973: 18].

No obstante, desde hace más de una década, en el seno del Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada, un grupo de investigadores enmarcado dentro del *Aula-Biblioteca Mira de Amescua* (ABMA) viene elaborando una cuidadosa edición del teatro completo de este dramaturgo. Esta tesis se inscribe dentro de este grupo de investigación, cuyos criterios asume.

1. SITUACIÓN TEXTUAL DE *EL PRIMER CONDE DE FLANDES*

1.1. VÍAS DE TRANSMISIÓN TEXTUAL

Ya anticipamos en la Primera parte de este Estudio que la obra se ha conservado en dos versiones:

- a) **un manuscrito copia** (*M*), no autógrafo, que la atribuye a Mira de Amescua. Esta copia, procedente de la Biblioteca Ducal de Osuna [ROCAMORA, 1882: 108, entrada de manuscrito número 1064], se encuentra en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrito 16.688) y aparece con fecha de 24 de noviembre de 1616, aunque atendiendo a que carece de licencias y censura y que su letra es de la segunda mitad del XVII (según PAZ Y MELIÁ), sin duda debió ser traslado de otra fechada en ese momento.

El manuscrito, en excelente estado de conservación y de fácil lectura, consta de 32 hojas en cuarto, con el añadido de algunas de guarda, numeradas sólo en tres ocasiones (páginas 1 –margen inferior derecho-, 15 y 32 –margen superior derecho-) y tiene encuadernación moderna. Cada dos páginas aparece en el margen superior izquierdo numeración consecutiva de los folios del 1 al 16.

El folio 1º, que debe de tratarse de una adición posterior por el tipo de letra que presenta, es la página-título de la obra. Su transcripción es la siguiente: «360 [en la parte superior derecha de la página y con un tipo de letra distinto del que sigue] / *El primer Conde de Flandes* / Comedia en 3 jornadas, del Doctor Mira / de Amescua». El número podría corresponder a la catalogación que esta comedia tuviese dentro de la Biblioteca del Duque de Osuna.

En función de las distintas caligrafías que se aprecian, el manuscrito fue trasladado por dos copistas (de acuerdo con el orden de intervención, A y B), contemporáneos, que se alternaban en la tarea (el copista A escribe los versos 1-544, 660-1258, 1293-1412 y 2245-final; el copista B, los versos 545-659, 1259-1292 y 1413-2244), coincidiendo, en general, la alternancia con el cambio de folio (salvo los dos primeros) y de los que sólo tenemos las rúbricas ¹.

El texto, ordenado a dos columnas, suele presentar los versos bien alineados y regularmente dispuestos (excepción hecha de algunos pasajes en los que el copista B, cuya caligrafía es más dificultosa y de letra mayor, necesita más de una línea para algunos versos endecasílabos), sin demasiadas enmiendas, repeticiones ² o tachaduras (salvo en algunas palabras o algún fragmento que indicaremos en el aparato de variantes) y limpiamente copiado.

b) **una edición impresa (P):**

En 1668 sale de la imprenta de Joseph Fernández de Buendía la *Parte XXIX de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* ³. Esta colección había empezado a publicarse en 1652 y dejó de imprimirse en 1704, tras editar cuarenta y ocho tomos y un total de 576 comedias ⁴.

Como ya indicamos, de las doce piezas que incluye la *Parte XXIX*, tres están atribuidas a Fernando de Zárte y, en concreto, la tercera, octava en el orden de la tabla, es la edición *príncipe* de *El primer Conde de Flandes* ⁵.

Ambas copias deben de estar relativamente cercanas entre sí cronológicamente hablando, pero, a la vez, bastante alejadas en el tiempo con respecto al original, por lo que son resultado de la intervención de agentes externos (un autor de comedias, un compositor, varios copistas). Con todo, ambas permiten seguir la obra con total fluidez y sin problemas de imposible solución.

Los dos textos conservados, derivados independientemente de subarquetipos distintos, podrían aspirar a ser considerados textos base. Una detenida comparación entre los dos nos lleva a la conclusión de que la copia manuscrita representa, a nuestro juicio, las intenciones finales de Mira mejor que la edición. En primer lugar, *M* lleva una fecha mucho más temprana en su colofón que *P*, que carece de ella, unida a la referencia a la autoría, si bien, en términos bibliográficos, este detalle sólo tiene una importancia relativa, ya que el autor de comedias que encargó su impresión podía haber tenido a su disposición el manuscrito original del dramaturgo, hecho que no debió de ser así porque, en caso contrario, difícilmente podríamos explicar las razones de la falsa atribución. En segundo lugar, *M* presenta un texto más completo: en términos absolutos hay 64 versos sin equivalencia en la edición; en términos relativos, *M* tiene 39 octosílabos menos, pero 103 endecasílabos sueltos más. En tercer lugar, en más de cincuenta ocasiones las lecturas de *M* son preferibles a las de *P*.

Por estas tres razones, ninguna de ellas de por sí de suficiente peso para determinar la autoridad de un texto sobre el otro, pero todas juntas de cierta fuerza persuasiva, nos inclinamos por el texto de *M* como base, pero teniendo siempre en cuenta el de la edición, que en algunos pasajes corrige acertadamente la lección de *M* (por error evidente o errata) o resuelve alguna de sus malas lecturas, y resulta en no pocas ocasiones de imprescindible ayuda. De hecho, las alteraciones involuntarias y las correcciones arbitrarias que una y otra versión presentan —como se verá en el aparato de variantes— nos autorizan a afirmar que ambas se complementan, y permiten, a falta de otro testimonio mejor, acercarnos lo más posible al original miramescuano, en tanto no se localice —si es que existe— una tercera copia, el arquetipo o subarquetipo del que proceden las hasta ahora conservadas, que incluso facilitaría el establecimiento del estema de esta obra.

Sobre la base de que entre ambas copias parecen mucho más importantes las coincidencias que las divergencias y siguiendo a RUANO DE LA HAZA [1991b: 515], hemos elaborado una edición ecléctica ⁷, diferente de las dos existentes, por lo que las variantes se harán no sólo en relación con el texto base sino también con respecto al texto que se está editando. Dado el estado textual de la cuestión, no aspiramos, por tanto, a una depuración total, pero sí, al menos, hemos podido delimitar las corrupciones y establecer con cierta seguridad los pasajes más problemáticos.

1.2. DIFERENCIAS TEXTUALES

Aunque Cayetano de la Barrera [1969: 207 n. 2] afirme que *M* y *P* son dos comedias diferentes, el cotejo de las dos copias, manuscrita y *príncipe*, permite sostener con total seguridad que estamos frente a dos versiones casi idénticas de una misma comedia cuyo autor es Mira de Amescua.

Es cierto que ambas versiones presentan diferencias: enmiendas, alteraciones, supresiones, interpolaciones, variantes, etc., realizadas probablemente por diferentes manos y en distintos momentos (sólo así se entienden enmiendas excelentes junto a otras realmente malas). Ahora bien, estas diferencias son atribuibles a la dinámica habitual de transmisión, impresión y refundición de textos áureos y no constituyen, en absoluto, un hecho anómalo dentro de nuestro panorama dramático del Siglo de Oro.

A continuación vamos a comentar las divergencias fundamentales que presenta la edición *príncipe* con respecto a la copia manuscrita.

1.2.1. Interpolación y/o ampliación de pasajes

Son varias las interpolaciones (en cursiva) que amplían pasajes de una u otra versión. Este tipo de interpolaciones se produce normalmente en los pasajes más fáciles de hacerlo métricamente hablando, en las redondillas y especialmente en los romances, en los que la simple asonancia permite resolver la introducción de versos nuevos.

a) Pasajes narrativos en romance sobre la teoría del amor:

El Duque Lamberto, al tiempo que refiere su genealogía y sus acciones en la corte francesa, explica en *M* su concepción del amor:

M

Y como siempre el amor
no puede estar escondido,
porque no cabe en el alma
aunque nos le pintan niño,

por los ojos sale a veces,
y[a] con un mirar continuo,
blando, atento, regalado,
tierno, amoroso y pasivo,
ya con mostrar alegría
viendo los casos propicios
del amante, y, en los tristes,
vertiendo aljófaro divino;
otras veces por la boca
con la razón o el suspiro,
y, al fin, nos lo comunica
el alma por los sentidos.

[...]

Resistí que me inclinase
a la alemana, y resisto
en balde, pues desde entonces
a su hermosura me inclino.
Es el amor como rayo
que con más fuerza ha herido
donde halló resistencia,
ya en el soberbio edificio,
ya en el ciprés que parece
pirámide y obelisco,
no en la caña tierna y débil
ni en cárdeno y blando lirio.
 (vv. 760-807)

b) Interpolación en redondilla de otro personaje:

En *P* se hace salir a escena a un personaje femenino (Lisarda) que no aparece en la tabla de la obra ni interviene en ella para nada.

P

Lisarda de su tocado
Saca otro listón pendiente.
¿Qué pecho rabia no siente,
viéndose en esto burlado?
 (después del v. 1424)

c) Interpolación de carta en quintillas:

La segunda jornada, al igual que la primera, termina con una carta arrojada desde el balcón a pies de Balduino. La versión de *P* es bastante más extensa:

M

«Después que anoche me hablaste,
con tu ausencia me dejaste
con más amor y cuidado.
Tanto el día me es molesto
que a ser yo Josué hiciera,
no que el sol se detuviera,
sino que corriera presto.
Al fin deseo, señor,
que anochezca por que tornes
y el verde jardín adornes
de esperanzas y de amor.
Si tu dama es tu contrario,
no tengas firmeza poca,
que el agua ablanda la roca
con sólo el curso ordinario.
Adiós, mi bien y señor».
A escribirlo tú, crüel,
me dejara este papel
en un éxtasis de amor.
Fuera noble ejecutoria
de mi honrado pensamiento,
perdón de mi atrevimiento,
libranza para mi gloria.
Pero sin saber de quién,
con tus regalos me ofendes,
porque es de casta de duendes
esta que me quiere bien.
(vv. 2143-2169)

P

«Después que anoche me hablaste,
con tu ausencia me dejaste
con más amor y cuidado.
Tanto el día me es molesto
que a ser yo Josué hiciera,
no que el sol se detuviera,
sino que corriera presto.
*No hay ladrón que del sol huya,
dando a noches tu afición,
como mi alma ladrón
que quiere ser de la tuya.*
Al fin deseo, señor,
que anochezca porque tornes
y el verde jardín adornes
de esperanzas y de amor.
Si tu dama es tu contrario,
no tengas firmeza poca,
que el agua ablanda la roca
con sólo el curso ordinario.
*Si faltare tu afición
por su rigor y desdenes
adularte, que entonces tienes
de quererme obligación.*
Adiós, mi bien y señor.»
A firmarlo tú, crüel,
me dejaba este papel
en un éxtasis de amor.
*Subiera al cielo llevado,
pues tú los cielos penetras,
y con estas pocas letras
yo fuera el mayor letrado.*
*Fuera epitafio de honor
en la noche de mi vida
y receta remitida
a la botica de amor.*
Vela fuera este papel

*y la nave mis deseos
y en los navales trofeos
hiciera flámulas de él.
Fuera noble ejecutoria
de mi honrado pensamiento,
perdón de mi atrevimiento,
libranza para mi gloria.
Pero sin saber de quién,
con sus regalos me ofende,
porque es de casta de duendes
esta que me quiere bien.*

d) Interpolación de carácter genealógico en romance.

Balduino es acusado de traidor por el Rey Carlos: sorprendido, refiere en *P* su nobleza aludiendo por extenso a una genealogía legendaria.

P

Rey de Francia,
deudos somos muy cercanos,
y ambos tenemos origen
de Príamo, el rey troyano,
*porque, teniendo discordia
con Aquiles el rey bravo,
atravesó el Helesponto
con sus deudos y vasallos,
desembarcó en Normandía
costeando el océano
y entróse la tierra adentro
guiado de un lobo blanco.
Fundaron después Albergues
y a los de Treves ganaron
mucha riqueza y despojos,
y hasta el Rin se dilataron.
Los descendientes del rey
con Julio César romano
tuvieron por casamiento
deudo después, y poblaron
estos poblados de Flandes
y fueron estirpe claro
de Pipino, abuelo tuyo,
de quien descendimos ambos.*

(después del v. 3451)

1.2.2. Reelaboración de escenas

Algunas escenas (vv. 924-946, 1370-1412; 3146-3229; 3296-3359; 3512-3527) están reelaboradas de forma algo diferente, obedeciendo quizás a principios teatrales o estéticos precisos. En concreto, en la tercera jornada, la más abundante en diferencias, la escena comprendida entre los versos 3146-3229 tiene en *P* un mayor efectismo escenográfico, bien para estar más en consonancia con los cánones estéticos del teatro de la segunda mitad del XVII (época en la que se publicó), bien como consecuencia del diferente marco escénico en que esta versión pudo representarse. Lo que sí es cierto es que estas modificaciones no alteran sustancialmente ni el tono ni el estilo de la obra ni afectan en absoluto al desenlace.

1.2.3. Reordenaciones versales y estróficas

Si bien son poco significativas en número y calidad, aparecen algunas reordenaciones versales y estróficas, probablemente intencionadas, aunque la métrica no suele denunciar lagunas serias. Casi siempre es difícil decantarse por una u otra ordenación, si bien las del manuscrito suelen ser más coherentes con el desarrollo argumental. Por ejemplo, en un largo parlamento en el que Rodolfo explica a su padre sus acciones en Roma, la estrofa

M
Entre el vulgo novelero,
como suele suceder,
hubo diferentes votos
y motines, dos o tres.
(vv. 2410-2413)

aparece en *P* tras el v. 2377; no obstante, creemos que es más adecuada la posición que tiene en *M*.

1.2.4. Supresión de estrofas, pasajes largos y escenas

No son infrecuentes las supresiones de algunas estrofas o pasajes largos poco relevantes o reiterativos, e, incluso, escenas poco importantes (vv. 2542-2561). Veamos algunos ejemplos.

a) Galanteo amoroso reiterativo en quintillas:

Despidiéndose tras una noche de amor, Lamberto ya casi no puede disimular el rechazo que siente hacia Alfreda:

M

ALFREDA.

¿Y a solas?

LAMBERTO.

[*Aparte*] (Quién desea
amor que parece muerte?)
Como París no me vea
Hablarle así de esta suerte,
cuando tú fueres servida.
(vv. 626-630)

P

LAMBERTO

Si eres servida,
Hoy vendré a verte.

En su primera entrevista nocturna, Balduino intenta averiguar quién es la dama con la que habla y sólo consigue averiguar que es una mujer *que os adora y os merece*, a lo que añade la edición:

P

BALDUINO.

Satisfecha dais favor.

Ved que quien me tiene amor
de pocos merecimientos
ha de ser.

MARGARITA.

Los pensamientos
dan calidad y valor.
(después del v. 1208)

b) Declaración amorosa reiterativa en redondillas y quintillas:

Lamberto, en presencia del resto de personajes, corteja descaradamente a Matilde a la que acusa de matarlo «de amor»:

P

MATILDE.

Yo no te he muerto, Lamberto:
tú me cansas con tu amor.

LAMBERTO.

Ese desdén y rigor
es, señora, quien me ha muerto.
(después del v. 1062)

Tras la segunda entrevista nocturna, Balduino queda desolado al saberse aborrecido por su dama, a lo que *P* añade:

P

Crezca el odio, como crece
el mal que el alma padece,
que mi afición ha de ser
de condición de mujer
que adora a quien la aborrece.

c) Consejos reiterativos en quintillas:

Tras aconsejar a Balduino que no debe desanimarse por los desaires que le haga su amada, Margarita le explica en *P* la razón:

P

Muchas damas de valor
no conocen si es discreto
quien pretende su favor,
recélanse del secreto
y disimulan su amor

(después del v. 1263)

Más bella es la más honrada,
porque da en color rosada
la vergüenza y la cordura,
y no tiene esta hermosura
la que nunca es recatada

(después del v. 1328)

e) Elogio del condado de Flandes en versos sueltos:

En ambas versiones tiene un desarrollo diferente, a partir del cual hemos elaborado una versión ecléctica, a la que remitimos (vv. 1603-1618) :

M

Señor, Flandes,
aunque a doce provincias les da nombre
(el Ducado de Güeldres y Brabante),
hasta ahora ha poblado su distrito
de ciudades ni villas y viciosas.
Y así, como la tierra es fertilísima,
todo es selvas y bosques deleitables,
con cielo tan benévolo que nunca
se hallaron venenosos animales,
y aun los toros selváticos y grandes
son mansos como bueyes; los caballos
son hermosos, de fuerza y de grandeza;

P

Señor Flandes,
aunque a doce provincias les da nombre
(al Ducado de Güeldres y Brabante,
a la Firgia, la Holanda y la Gelanda,
de Bontre, Concixan, Bauthre y Thenas,
Valonas, Tramur y Arives) no tiene
hasta agora poblado su distrito
de ciudades ni villas opulentas.
Y así, como la tierra es fertilísima,
toda es selvas y bosques deleitables
con cielo tan benévolo que nunca
produjo venenosos animales.

el ganado es fecundo, que tres veces
da fruto al año. Así que es tierra fértil,
amena y rica, y no tiene la Europa
otra mejor. (vv. 1603-1618)

e) Imprecaciones en romances, quintillas, redondillas y versos sueltos:

Cuando Enrico responde a las demandas de Lamberto sobre qué debe hacer si ya no ama a Alfreda, *P* incluye la siguiente imprecación:

P

¿Qué cálibe o masageta,
garamanto o agatirso,
y qué bárbaro criado
en los campos abarismos
(después del v. 879)

Cuando Margarita se despide de Balduino después de su primera entrevista, el flamenco, que no ha podido averiguar quién es, prorrumpe en insultos, si bien el tono dominante sea el cuasi-humorístico:

M

Fantasma, duende, figura,
ilusión y sombra oscura,
que en la negra noche nacen,
miran los lejos que hacen
oscurecer la pintura.
Sepa yo si sois mujer
o espíritu a quien la cruz
de noche se haya de hacer,
mas no siendo ángel de luz,
fea sois: sois Lucifer.
(vv. 1359-1368)

En la primera entrevista nocturna, Balduino entrega una cinta roja a su dama para poderla identificar al día siguiente. Llegada la mañana, todas las damas salen al jardín con una cinta de idéntico color. Balduino, desesperado, cree que es la dueña de las Infantas, la vieja Verecinta, la dama con la que se entrevista:

M

Ella es sin duda, pues quiso
que mis ojos la mirasen.
Mas, ¿que todas la sacasen?
Esto me tiene indeciso.
Mas tocándolas, diría
a las Infantas «Saquemos
listones, por que alegremos
a Alfreda». Aquesto sería.
(vv. 1433-1440)

Tras ser apresada Margarita por su hermano, *P* simplifica muchísimo el parlamento:

M

¡Traidora, vil, ingrata!
Bien como fiera estás en este monte,
pues te falta razón como a los brutos.
¡Oh, tigre de mi honor, fiera lasciva,
vaca celosa y cierva fugitiva!
¿Tienes acaso en tus infames venas
sangre de reyes? Tú, di, griega Elena,
Cava española, egipcia Cleopatra,
que a Dios deja y sus vicios idolatra,
¿dónde está aquel traidor que fue por honra
a Francia y mi deshonra ha procurado?;
¿dónde, aquel ladrón, Paris troyano,
el Rodrigo español, Marco romano?
¡Oh, falsa! ¿cómo callas?, ¿cómo anudas
la lengua desatada en nuestra ofensa?
¡Pluguiera al Cielo te faltara siempre
el uso exterior de tus sentidos,
inclinados al mal y al bien perdidos!
Villana, ten paciencia, que en el cuello
puesto este lazo quedarás pendiente
de los árboles mudos que, testigos
de la deshonra que tu fama tiene,
el mundo les dará lenguas fingidas:
serán como las ca[ñ]as del rey Midas.
Ponedle el lazo y cerrad los poros
y el órgano vital por do respira
la vida más infame que ha tenido
un tártaro gentil, bárbaro escita,
fiero brahmano, extraño troglodita.

P

¡Traidora, vil, ingrata!
Bien como fiera estás en el monte,
pues te falta razón como a los brutos.
Ven a París con priesa a tu castigo.

¿Aún no pides perdón? ¿Misericordia
te niegas a ti misma? Quien ha sido
con su honra tan crüel, ¿lo será ahora?
Viva te he de llevar: el Rey disponga
del castigo o piedad. Monstruo, levanta,
que si ojos te faltaran como lengua,
no vieras por tu mal y por el mío.
(vv. 3033-3068)

f) Definición del matrimonio sin consentimiento:

Al comenzar la tercera jornada, Margarita explica su idea del matrimonio sin consentimiento de las partes: la versión de *P* está bastante abreviada:

M
Padre airado,
¿por qué en mis hombros se carga
tanto peso sin mi gusto?
Que un casamiento a disgusto
es una muerte muy larga;
es guerra y perpetua queja
que satisfacción no tiene
hasta que la muerte viene
del uno, y en paz los deja.
(*Ap.*) ¡Ay, flamenco! ¿Quién pudiera
confesar que te he adorado?
Pero mi amor recatado
ha de salir de su esfera.
Cásame el Rey, y es mejor,
en esta aflicción que siento,
trocar en atrevimiento
mi recatado temor.)
(vv. 2185-2201)

P
Padre airado,
¿por qué en mis hombros se carga
tanto peso sin mi gusto?
Que un casamiento a disgusto
es una muerte muy larga.
(*Ap*) ¡Ay, flamenco! ¿Quién pudiera
confesar que te he adorado?
Pero mi amor recatado
Ha de salir después fuera.

g) Lamentos en redondillas:

El Rey Ludovico lamenta la elección papal: *P* simplifica el parlamento:

M
Ya París su gozo siente
y a mí del alma me priva;
ya publica su alegría

P
Ya París su gozo siente
y a mí del alma me priva.
¡Ay envidia, que envidiando

Francia y a Carlos implora;
y Alemania, triste, llora
con justa melancolía.
¡Ay, envidia, que envidiando
cualquier bien, aunque pequeño,
haces que tu propio dueño
muera contigo rabiando!
Pero el dolor que he sentido
no es envidioso veneno,
estando en poder ajeno
lo que solo he merecido.
(vv. 2464-2477)

cualquier bien, aunque pequeño,
haces que tu mismo dueño
muera contigo rabiando!

h) Analogía bíblica en quintillas.

Tras acompañar a un sacerdote cediéndole su caballo, Balduino, que ha arriesgado su vida, presencia la aparición de un Cristo que le anuncia buenas nuevas. *P* incluye una quintilla que establece una analogía con hechos bíblicos:

P

Permitidme que yo sea
caballerizo también,
pues Vuestra Alteza pasea
en asna en Jerusalén
y a caballo en esta aldea.
(después del v. 3108)

i) Quintillas ‘heréticas’ en boca de Rodulfo.

Para convencer a su padre, Rodulfo imprecas al Papa. El desarrollo de *P* es más amplio que el del manuscrito, que bien puede presentar la versión censurada:

M

PRÍNCIPE RODULFO.

Acaba, Rey, esta guerra
y de Roma le destierra,
que tu tierra ensancharás.

REY LUDOVICO.

Con hambre de tierra estás:
hártete el Señor de tierra.
Ya juré de no hacer guerra
en la santa cruz jamás.

P

PRÍNCIPE RODULFO.

El Papa es hombre mortal,
también pecados comete.
Mira tú si está mal
que se le humille y sujete
tu noble sangre real.
Acábese ya esta guerra
y de Roma le destierra,
Que tu tierra ensancharás.

PRÍNCIPE RODULFO.

¿Qué fe un juramento encierra?

REY LUDOVICO.

Con hambre de tierra estás:

hártete el Señor de tierra.

(vv. 3251-3260)

REY LUDOVICO.

Con hambre de tierra estás:

hártete el Señor de tierra.

PRÍNCIPE RODULFO.

Tú serás Papa después,
si le despojas, porque es
más justo que un rey lo sea.

Si el pontífice desea
la obediencia, no la des.

REY LUDOVICO.

Yo juré de no hacer guerra
en la santa cruz jamás.

PRÍNCIPE RODULFO.

¿Qué fe un juramento encierra?

REY LUDOVICO.

Con hambre de tierra estás:
hártete el Señor de tierra.

PRÍNCIPE RODULFO.

¿A una cruz, a un palo mudo,
respetas, aun hombre vil,
que ser Pontífice pudo?

REY LUDOVICO.

¡Calla, bárbaro gentil!
¡Calla, hereje, necio y rudo!

1.2.5. Erróneas atribuciones de réplicas

Erratas e irregularidades se aprecian también en la distribución de los diálogos, fundamentalmente en la primera secuencia de la primera jornada y en la última escena de la tercera. No obstante, el sentido y el complemento que suponen las dos versiones permiten solucionar estos errores. Los casos concretos pueden verse en el aparato de variantes de nuestra edición.

1.2.6. Acotaciones

Las características de las acotaciones de *M* y *P* responden a lo que es habitual en los textos áureos: el aparato de acotaciones de la edición impresa es extraordinariamente más elaborado y preciso, literalmente hablando, aportando en ocasiones mayor información para la representación y con un indudable valor escenográfico; por su parte, las acotaciones de *M* son generalmente más breves y esquemáticas (como corresponde a

una copia propia de una compañía de comedias), aunque a veces dé mejores detalles escénicos.

A modo de ejemplo, veamos algunas:

Ac. post. v. 451:

M

Sale BALDUINO con tres cabezas .

P

Tocan cajas. Entra BALDUINO a caballo con un criado y tres cabezas. Hace reverencia a los Reyes y póstrase al EMPERADOR, y dice.

Acot. post. v. 994:

M

Vanse, quedando LAMBERTO, MATILDE, MARGARITA y BALDUINO.

P

Vase ALFREDA y éntrense quedando MARGARITA y BALDUINO a una parte y a otra LAMBERTO Y MATILDE, ésta mirando a BALDUINO.

Acot. post. v. 1144:

M

Vanse BALDUINO y las Infantas, y sale LAMBERTO y llama a ALFREDA.

P

Vanse entrando todas. CARLOS y BALDUINO por otra parte diferente.

Quédanse solos LAMBERTO y

ALFREDA y BALDUINO por otra parte diferente. Quédanse solos LAMBERTO y ALFREDA en la huerta.

Acot. post. v. 2641:

M

Salen el REY CARLOS y LAMBERTO, y un paje con una hacha encendida.

P

Suena dentro ruido de atabales y cascabeles. Salen LAMBERTO y CARLOS y un paje con un hacha.

Acot. post. v. 2951:*M*

*Escóndese MARGARITA entre unos ramos,
y va descendiendo un CLÉRIGO con una hacha
en las manos.*

P

*Haya descendido del caballo MAR
GARITA, y BALDUINO se está a
caballo en el tablado, y baja un
CLÉRIGO con una hacha, y con un
bulto a modo de cuadro llevan el
Santísimo Sacramento.*

1.2.7. Variantes de lectura

Sin incluir en el cómputo las diferencias antes enumeradas, existen numerosísimas variantes de lectura: más de setecientas, que están provocadas lógicamente por una transmisión bastante deficiente de la obra. Ahora bien, el carácter complementario de ambas copias se comprueba en que bastantes lecturas incorrectas en uno de los textos se pueden solucionar con la lectura del otro, razón por la que hemos adoptado la perspectiva ecléctica en esta edición. A modo de ejemplo, podemos concretar que:

- a) En poco más de trescientas variantes resulta indiferente decantarse por la lectura de *M* o *P*: Ejemplos:

VERSO	<i>M</i>	<i>P</i>
26	Veinte mil sustenta Carlos	Treinta mil sustenta Carlos
64	Que hasta mañana otorgamos	Que esta mañana otorgamos
106	Que a todo el mundo dio espanto	Que a toda Italia dio espanto
970	No me llamas fiel	Tú me llamas infiel
1013	Etiopía, por su aroma,	Etiopía, por sus aromas,
1028	De bárbaros y tiranos	De bárbaros y villanos
1095	A quererle me he dispuesto	A adorarle me he dispuesto
1186	De que el cielo es adornado	De que el cielo está adornado
1285	¿Las palabras son quimeras	¿Las razones son quimeras
1332	Y mal amaros podrá	Y mal quereros podrá
1427	Saca también otra cinta	Lleva también otra cinta

1675	¿Cómo este atributo pierdes?	¿Por qué este atributo pierdes?
1738	Otro quedaba espando	Otro quedaba esperando
1832	El cielo busca ministros	El cielo tiene ministros
1926	Porque, habiéndolo intentado,	Porque en haberla intentado
2184	Ya serás desconocida	Ya serás descomedida
2293	La temida y la famosa	La temida y populosa

b) En torno a doscientas veinte, la lectura de *M* es superior. Ejemplos:

VERSO	<i>M</i>	<i>P</i>
18	Quite la vida al contrario	Quite la vista al contrario
330	Y más su fama reserva	Y más su furia reserva
473	Hoy tu vida renaciera	Hoy tu vida reviviera
986	Mucha vergüenza que siento	Mucha venganza que siento
1038	Y su amor vendrá a crecer	Y su amor vendrá a creer
1110	Sombra fatal, cruda muerte	Sombra fatal de la muerte
1168	Por no parecer dormido	Por no parecer vencido
1535	De un golpe cortáis dos vidas	De un golpe quitáis dos vidas
1916	Repara este mal olor	Repara este mal dolor
2197	Ha de salir de su esfera	Ha de salir después fuera
3231	Inconstante es la vejez	Que es muy varia la vejez

c) En cambio, en casi ciento setenta, hemos preferido la lectura de *P*: Ejemplos:

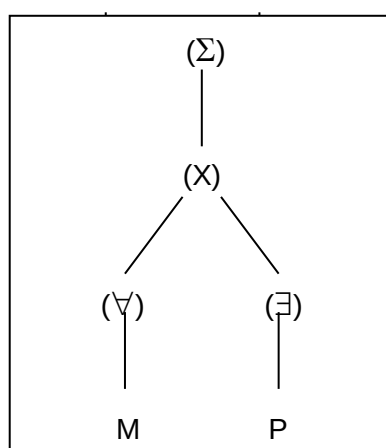
VERSO	<i>M</i>	<i>P</i>
27	Y al famoso Ludovico	Sal famoso Ludovico
539	¡Qué flamenca gallarda	¡Qué flamenca gallardía
563	Debajo del monte helado	Debajo del norte helado
1015	Por tu singular grandeza	Por tu singular belleza

1161	Al águila veladora	A la grulla veladora
1680	Haz que el reo se castigue	Haz que el vicio se castigue
2061	Para mostrarle mi amor	Para encubrirle mi amor
2091	Aborreciente estoy	Aborreciéndote estoy
2286	Y al son y música alegre	Y al son de música alegre
2531	Reprobará tu elección	Revocará la elección
3477	Escudo fuerte y reparo	Escudo fuerte y amparo

En el aparato de variantes de nuestra edición hemos intentado dejar constancia de la riqueza e interés de las diferencias aludidas, por lo que remitimos a él para conocer con más detalle todas las divergencias existentes entre las dos copias.

1.3. POSIBLE ESTEMA

Con tan sólo dos copias conservadas es francamente problemático establecer el estema de la obra. Sin embargo, a tenor de las diferencias analizadas, lo que sí resulta creíble es que ninguna de las dos es fuente de la otra, o sea, que ambas son versiones independientemente derivadas⁷ y, por ello, «cabezas de familia», por lo que cabe pensar en, al menos, otras dos versiones (los subarquetipos $\forall$ y $\exists$) que derivarían de un arquetipo común ya corrompido (X), que, a su vez, procedería del original perdido de Mira (Σ).



A partir del análisis de la mayoría de los errores que contiene *P* es muy probable que el

subarquetipo $\exists$ fuese otro manuscrito. Absolutamente insólito sería, desde el punto de vista de la ecdótica y de la tipografía, admitir que un impresor hubiera interpretado mal con tanta reincidencia las grafías de una edición.

A su vez, la existencia de errores conjuntivos (vv. 133-134, 1052) y lagunas comunes entre *M* y *P* nos permiten deducir que existió un arquetipo común (*X*): son errores provocados por la transmisión textual que obligan a remontarlos a una versión común que los tuviera, aunque tampoco habría que descartar que algunos de ellos se hubieran cometido en el borrador de Mira, sobre todo por tratarse de una obra primeriza.

2. CRITERIOS DE EDICIÓN

La presente edición de *El primer Conde de Flandes* es una edición ecléctica basada en las dos copias conservadas (*M* y *P*). Nuestro propósito no ha sido reproducir mecánicamente uno de los dos textos primarios –ya que ninguno de los dos tiene la autoridad suficiente–, sino reconstruir el original miramescuano perdido. Por ello, hemos tomado lecturas ya de una, ya de otra versión, cada vez que lo hemos considerado necesario, aunque *M* nos ha servido de texto base por las razones que se expusieron en § 1.1. de esta Segunda Parte.

Los criterios de edición que seguimos son los que el *Aula-Biblioteca Mira de Amescua* ha establecido para la edición del Teatro completo del accitano:

- Dado que nuestra edición es crítica y no paleográfica, modernizamos la ortografía con la excepción de aquellas grafías que tienen relevancia fonética o métrica o son rasgos significativos propios de la lengua clásica. Por tanto, se reproducen sin modificar las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas en voces como *recebido*; el empleo anárquico de los grupos consonánticos como en *satisfación* o *proprio*; se conservan las vacilaciones gráficas del tipo *amistá* / *amistad*; se respeta la asimilación –cuando la hay– de la *r* del infinitivo por la *l* del pronombre: *llevallo*, *acompañallo*; se conservan las aglutinaciones de la preposición *de* con pronombres y demostrativos. La razón de la modernización es facilitar la lectura y regularizar algunos aspectos gráficos, con una mejora evidente de la presentación del texto.
- Modernizamos la acentuación gráfica y la puntuación: como quedó analizado en el Estudio lingüístico, casi no hay signos de acentuación ni puntuación en ninguna de las dos versiones. Por ello, se editan los signos que se creen necesarios desde nuestra personal interpretación del texto. En el aparato de variantes sólo se indicarán las diferencias significativas con respecto al texto base.
- Normalizamos, según el uso moderno, la utilización de mayúsculas y sólo mantenemos algún caso particularmente representativo que puede conservar hoy su valor.

- Resolvemos las abreviaturas y no advertimos de su desarrollo.
- Regularización de indicativos del personaje que interviene. Se utilizarán corchetes cuando sea necesario suplir la omisión total de alguno de aquellos en el texto base.
- Los apartes indicados en el manuscrito se señalan entre paréntesis; asimismo, se pondrá entre paréntesis el contenido de ese aparte. Los incluidos por el editor, aquéllos que no estaban indicados en el manuscrito y eran necesarios para la comprensión del texto o por afán de claridad, aparecerán entre corchetes y, en caso necesario, se indicará el personaje al que se dirige ese aparte, obvio en la representación pero no tanto en la lectura.
- Las acotaciones figuran como en la copia manuscrita, salvo en las ocasiones en que van entre corchetes por no aparecer en ella.
- Igualmente aparecen entre corchetes las pocas adiciones (excepto el desarrollo de las abreviaturas) y correcciones que hemos considerado necesarias.
- La distribución del texto y acotaciones en la página se atiene a lo que es regular en los trabajos filológicos, recolocando, cuando nos ha parecido necesario, algunas acotaciones.

3. EXPLICACIÓN DEL APARATO CRÍTICO

3.1. LA PÁGINA DE NUESTRA EDICIÓN

La página de nuestra edición procura ser lo más clara, sencilla e inteligible que hemos podido. Está constituida por una parte de texto y una parte de variantes textuales.

El texto dramático, en verso, ocupa el cuerpo de la página y se dispone de forma habitual, colocando escalonadas las intervenciones o réplicas, cuando un verso esté partido en varias, y numerando los versos de cinco en cinco.

A pie de página aparecerá un solo aparato crítico relativo a:

- a) observaciones textuales sobre el texto fijado, sobre la naturaleza de los errores que presenta, comentario sobre sus probables causas y razones para aceptar o rechazar lecturas;
- b) las lecturas controvertidas;

- c) la justificación de las enmiendas y correcciones realizadas en el texto base por deturpaciones provocadas por el copista o porque la lectura de *P* sea superior;
- d) y las variantes con respecto al texto base. Cuando entre las dos versiones las diferencias sean muy notorias (en torno a cuatro escenas repartidas a lo largo de toda la obra), las hemos tratado como textos diferentes, por lo que toda la versión de *P* aparece en el aparato de variantes.

Hemos preferido colocar a pie de página todas las variantes ya que afectan directamente al texto que ofrecemos al lector. El indicativo será el número del verso o la acotación. En otras ocasiones, cuando no se trata de una lectura diferente sino del indicativo de personaje, se señalará con un asterisco.

Las cuatro especies del aparato crítico aparecen mezcladas, ya que las tres primeras son poco numerosas en comparación con la cuarta. La razón de esta mezcla es doble [ARELLANO, 1987: 353]: facilitar al lector la consulta y evitar el empleo de muchos signos de llamada distintos.

Como hemos adoptado el criterio de la modernización de grafías y puntuación, el aparato de variantes está descargado de todas las que pertenecen a esta categoría, salvo que presenten un valor fonético o semántico, en cuyo caso las anotamos.

3.2. LAS NOTAS FILOLÓGICAS

Aunque nos hubiera parecido adecuado incluir las notas filológicas a pie de página, la extensión de muchas de ellas y la presencia del aparato de observaciones textuales y variantes nos ha hecho desistir de esta posibilidad, ya que complicaría en exceso el aspecto estético de la página de nuestra edición, volviendo incómoda su lectura. Por ello, hemos considerado oportuno incluir tras el texto todas las notas filológicas explicativas [ARELLANO, 1985: 5-43; 1995c:45-49], y en ellas hemos procurado resolver y aclarar todo lo que supone reconstruir el horizonte de recepción que podía tener el espectador ideal del XVII [ARELLANO, 1991b: 576-584], esto es, las circunstancias que acompañaron a la composición, la identificación de personas y lugares aludidos o citados, las fechas y los acontecimientos históricos, las alusiones mitológicas, bíblicas, teológicas, culturales, literarias o artísticas.

Asimismo, hemos definido el significado de vocablos y expresiones arcaicos o recónditos, utilizando normalmente el *Diccionario de Autoridades*, el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias o el *DRAE*. Aun a riesgo de caer en lo elemental, hemos intentado definir términos y locuciones que son más o menos habituales, pero que en el contexto del XVII y de la obra misma han podido tomar un valor distinto al que nos es común. Además, una técnica que vamos a utilizar en múltiples ocasiones es la aportación de analogías y lugares paralelos del propio Mira de Amescua o de otros escritores, donde esté empleado

el vocablo, la expresión o el motivo que anotamos.

De ahí que las notas suelen empezar «traduciendo» el vocablo o la expresión más alejado de la competencia lingüística del lector moderno (tal como indicábamos en el párrafo anterior), para, a continuación, aclarar e interpretar el pasaje, justificando la información que se aporta con una referencia bibliográfica básica al respecto.

Para identificar los vocablos o expresiones anotados, hemos añadido en el texto dramático un número volado consecutivo como signo especial que avise al lector.

En la sección correspondiente a notas filológicas, que aparecerá tras el texto de la comedia, encontraremos el número volado, el verso (o versos) correspondiente y el vocablo o la expresión que se anota. Asimismo, los materiales bibliográficos más usados para las notas se recogen en la lista de abreviaturas contenida en la Tercera parte. De esta manera creemos que ofrecemos al lector una edición que le facilita la lectura en todos los terrenos, sin renunciar por ello a la depuración crítica del texto.

NOTAS A LA SEGUNDA PARTE

¹ No tenemos otra constancia escrita de quiénes fueron los amanuenses que las dos rúbricas de la última hoja. Es probable que cuando esté ultimado el trabajo que anuncia Margaret Rech Greer [1990: 231-235], sea posible no sólo fechar la copia, sino también establecer la identidad de las distintas manos que intervinieron en el traslado de esta comedia en concreto.

² Según C.E. Anibal [1970:10 y 133 n. al v. 705], Mira de Amescua primero escribía sus obras y luego las copiaba dictándolas a la vez a otros copistas. No creemos que éste sea el caso de nuestra copia manuscrita, ya que algunos de los errores que comentaremos en el aparato de observaciones textuales y variantes de lectura son resultado de una fijación visual equivocada hasta el punto de que en un pasaje se repite lo copiado, por lo que el copista lo tacha posteriormente.

³ *PARTE VEINTE Y NUEVE DE / COMEDIAS / NUEVAS, ESCRITAS POR LOS MEJORES / INGENIOS DE ESPAÑA. / AL ILUSTRISIMO SEÑOR DON FRANCISCO LOPEZ / de Zúñiga de la Cerda y Tovar, Marqués de Baydes, Conde de Pedrosa, / Marqués de Huelamo, Señor de las nueve villas del estado de Zúñiga / y Tovar, Comendador de Monte-Molín en la orden / de Santiago, etc./ Año [escudo del mecenas] 1668. / CON LICENCIA. / 60. / En Madrid, por Joseph Fernández de Buendía. / A costa de Manuel Meléndez, mercader de libros. Véndese en su casa en la / Puerta del Sol, a la esquina de la calle de los cofreros/.*

Impreso en cuarto, consta de cuatro hojas preliminares y 464 páginas. Lleva aprobaciones del P. Martín del Río, del ordinario y de Juan de Zabaleta (quien manifiesta que las comedias se representaron en la corte con aprobación de los censores) del mes de junio de 1665.

⁴ Aunque aún no existe un estudio exhaustivo de la serie, con respecto a la colección de *Escogidas*, cfr. Emilio Cotalero y Mori [1931b: 232-280, 418-468, 583-636, 772-826]; 1932: 161-216]; Antonio Gasparetti [1931: 541-587; 1938: 99-117]; Arnold G. Reichenberger, [1951: 5-128].

El impresor Joseph Fernández de Buendía fue uno de los que más activamente intervino en la publicación de la colección ya que, entre 1663 y 1673, dio a la luz al menos siete *Partes*, las numeradas XXI, XXIII, XXVIII, XXIX, XXIII, XXXIV, XXXIX y un total de 84 comedias.

⁵ La tabla de comedias, entre las cuales la que nos interesa ocupa las páginas 273-323, es la siguiente:

Gaspar de Avila, *El iris de las pendencias*.

Juan de Matos Fragoso, *La razón vence al poder*.
Fernando de Zárate, *El vaso y la piedra*.
Pedro Rosete, *Píramo y Tisbe*.
Fernando de Zárate, *La defensora de la reina de Hungría*.
J.Cáncer, P. Rosete y A. Martínez, *El mejor representante San Ginés*.
Alvaro Cubillo de Aragón, *Ganar por la mano juego*.
Fernando de Zárate, *El primer Conde de Flandes*.
Tres ingenios, *El hamete de Toledo*.
José de Bolea, *De Tetis y Peleo*.
Francisco Salgado, *Nuestra Señora de la Luz*.
Agustín Moreto, *¿Cómo se vengan los nobles?*

⁶ Dado que una edición crítica es aquella que intenta reflejar científicamente todas las relaciones que existen entre los testimonios sobrevivientes, nuestra meta ha sido producir un texto ecléctico que refleje en la medida posible las intenciones finales de Mira de Amescua [RUANO DE LA HAZA, 1991b: 493] reconstruyendo el arquetipo perdido [KIRBY, 1986: 71], ya que las dos versiones existentes de *El primer Conde de Flandes* han de derivar de ese único original que esta edición crítica ha tratado de recobrar [GREG, 1927: 1].

⁷ A esta conclusión se llega porque cada una de las versiones contiene versos, aparentemente auténticos, que faltan en la otra y, a su vez, ambas reproducen una serie de errores que no parece lógico atribuir a Mira de Amescua, sino más bien a un copista o cajista distraído. Precisamente la existencia de lagunas nos permite inferir que *M* no procede de *P*, ni viceversa, precisamente porque en ésta se recogen los versos que faltan en la aquélla.

TERCERA PARTE

**REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS
Y
ABREVIATURAS**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ABREVIATURAS

I. BIBLIOGRAFÍA CITADA EN EL ESTUDIO

- [1985] ABAD, Francisco, «Leísmo y laísmo: explicaciones y datos históricos», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, II, Lingüística, Madrid, Gredos, 11-20.
- [1971⁴] ALARCOS LLORACH, Emilio, *Fonología española*, Madrid, Gredos.
- [1988], «De nuevo sobre los cambios fonéticos del siglo XVI», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 47-59.
- [1994], *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1977] ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, 341-459.
- [1973²] ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española, II. Epoca barroca*, Madrid, Gredos.
- [1989] ALCALÁ-ZAMORA, José N. (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy.
- [1980²] ALCINA, J. - J. M. BLECUA, *Gramática española*, Barcelona, Ariel.
- [1987] ALEZA IZQUIERDO, Milagros, «Ser» *con participio de perfecto en construcciones activas no oblicuas (español medieval)*, Valencia, Universidad.
- [1968] ALFARO, A., «Observaciones sobre el Rey y el sentimiento monárquico en la comedia española de la Edad de Oro», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 132-139.
- [1947] ALONSO, Amado, «Trueque de sibilantes en antiguo español», *NRFH*, I, 1-12.

- [1949], «Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española», *NRFH*, 3, 1-82.
- [1967], «Noción, emoción, acción y fantasía de los diminutivos», en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 161-189.
- [1967²], *De la pronunciación medieval a la moderna del español*, 1, Madrid, Gredos.
- [1969], *De la pronunciación medieval a la moderna del español*, 2, Madrid, Gredos.
- [1958] ALONSO, Dámaso, «Elogio del endecasílabo» en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 178-182. Reeditado en *Obras completas*, II, Madrid, Gredos, 1973, 539-542.
- [1959], «Fragmentación fonética peninsular» en *Enciclopedia lingüística hispánica*, suplemento al tomo I, Madrid, CSIC.
- [1972], «B = V en la Península Hispánica», en *Obras completas I*, Madrid, Gredos.
- [1978], *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 9-238.
- [1970] ALONSO, D. – C. BOUSOÑO, «Sintagmas no progresivos y pluralidades: tres calillas en la prosa castellana», en *Seis calas de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 21-41.
- [1975] ALVAR, Manuel, *Teoría lingüística de las regiones*, Madrid, Planeta-Universidad Complutense.
- [1983] ALVAR, M.-B. POTTIER, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos.
- [1996] ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: Para una poética de los géneros en los siglos de oro», en [1996] GRANJA, A.- J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), II, 7-19.
- [1991] AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, México, Universidad Autónoma.
- [1991] ANDERSON, B.S.- J.P. ZINSSER, *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. I, Barcelona, Crítica.
- [1994] ANDRÉS-SUÁREZ, I., *El verbo español (Sistemas medievales y sistema clásico)*, Madrid, Gredos.
- [1925] ANIBAL, C.E., «Voces del cielo. A Note on Mira de Amescua», *Romanic Review*, 16, 57-70.
- [1927], «Another Note on the voces del cielo», *Romanic Review*, 18, 246-252.

- [1970] (ed.), MIRA DE AMESCUA, A., *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, Columbia, University of Missouri Press.
- [1981] ARELLANO, Ignacio (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, Pamplona, EUNSA.
- [1985], «En torno a la anotación filológica de textos áureos», *Criticón*, 5-43.
- [1988a], «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1, 27-48.
- [1988b], «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 169-192.
- [1991a], «El teatro de Mira de Amescua, de la penumbra a la luz», *RILCE*, 7, 2, 177-192. Volumen monográfico sobre *Mira de Amescua: Un teatro en la penumbra*, en el que se recogen las comunicaciones del *I Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*.
- [1991b], «Edición crítica y anotación filológica en textos del siglo de Oro. Notas muy sueltas», en [1991], ARELLANO, I.- J. CAÑEDO (eds.), 563-586.
- [1994a], «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica Hispanica*, 16, 59-84.
- [1994b], «Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón», *Historia y Vida*, extra 74, 42-49.
- [1995a], *Historia del teatro español del siglo XVII*; Madrid, Cátedra.
- [1995b], «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 157-179.
- [1995c], «La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (s. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)», en [1995] CANAVAGGIO, Jean (ed.), pp. 13-50.
- [1996], , «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en [1996] GRANJA, A.- J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), vol. I, 43-64.
- [1987] ARELLANO, I.-J. CAÑEDO (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA.
- [1987], «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», [1987] ARELLANO, I.-J. CAÑEDO (eds.), 339-355.
- [1991] ARELLANO, I.-J. CAÑEDO, (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- [1989] ARELLANO, I. – V. GARCÍA RUIZ (eds.), Calderón de la Barca, *El agua*

- mansa. Guárdate del agua mansa*, Kassel, Reichenberger-Universidad de Murcia
- [1994] ARELLANO, I. – V. GARCÍA RUIZ – M. VITSE (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- [1996] ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, «La mujer entre la confusión y el ingenio. Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*», en [1996] GRANJA, A.-J.A. MARTÍNEZ BERBEL, vol. I, 115-136.
- [1974] ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- [1978] ARIZA, Manuel, «Contribución al estudio del orden de palabras en español», *Anuario de Estudios Filológicos*, I, 3-34.
- [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, 2 vols., Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987, Madrid, Arco/Libros.
- [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.Mª MENDOZA - A. NARBONA (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, 2 vols, Madrid, Pabellón español.
- [1953] ARJONA, J. H., «The use of autorhymes in the XVIIth century comedia», *HR*, XXI, 273-301.
- [1955], «Defective Rhymes and Rhyming techniques in Lope de Vega's autograph Comedias», *HR*, XXIII, 108-128.
- [1956], «False Andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the authorship of doubtful comedias», *HR*, XXIII, 290-305.
- [1969] ARRONIZ, Othon, *La influencia italiana en la comedia española*, Madrid, Gredos.
- [1969] ARTILES, J., «Bibliografía sobre el honor y la honra en el drama español», en *Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al profesor F.Sánchez Escribano*, Madrid, 235-241.
- [1957] ASENSIO, Eugenio, «La poética del paralelismo» en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 69-133.
- [1968] AUBRUN, Charles, *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus.
- [1962] AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Poesía, historia, imperialismo: *La Numancia*», *Anuario de Letras*, II, 55-75.
- [1973] BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- [1981] BAKKER, Jan, «Versificación y estructura de la comedia de Lope», *Diálogos*

- Hispanicos de Amsterdam*, , 2, pp. 93-101.
- [1948] BALAGUER, J., «En torno a un pretendido vicio prosódico de los poetas hispanoamericanos», en *BICC*, IV, 321-341. Reimpreso en *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, Madrid, CSIC, 1954, 243-266.
- [1975³] BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos.
- [1970] BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, Tamesis.
- [1860] BARRERA Y LEIRADO, Cayetano, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid (edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969).
- [1988] BARTOL HERNÁNDEZ, J.A., *Las oraciones causales en la Edad Media*, Madrid, Paraninfo.
- [1947] BASSAGODA, Roger D., «Las voces agudas en la versificación romántica», *Boletín de filología* (Montevideo), 7, 539-638.
- [1988] BECKER, Danièle, «Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 171-190.
- [1983] BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- [1981] (ed.), Lope de Vega, *Peribáñez. Fuente Ovejuna*, Madrid, Alianza.
- [1984] BLECUA, José Manuel, «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», en *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa-Calpe, 119-130.
- [1988] BLAKE, Robert J., «Aproximaciones nuevas al fenómeno de [f] > [h] > [0]», en [1988] ARIZA. M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS, I, 71-82.
- [1987] BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- [1988], «Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 95-103.
- [1970⁵] BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, I, Madrid, Gredos, 361-386.
- [1987] BRAVO GARCÍA, Eva M^a, *El español del siglo XVII en documentos americanistas*, Sevilla, Alfar.
- [1981a] BRADBURY, G., «Sexual irregularity in the Comedia», *MLN*, 76, 566-580.
- [1981b], «Tragedy and Tragicomedy in the theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 103-111.
- [1988] BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro*

- español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro.
- [1956] BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 337-364.
- [1990] BURTON, David G., «The historical dramas of Juan de la Cueva», *Crítica Hispanica*, 12, 5-1.
- [1992] BUSTOS GISBERT, E. – J. MORENO BERNAL, «La asimetría 'hemos' / 'habéis'», en [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.Mª MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 307-321.
- [1992] CABEZA, Carmen, «Valores de la forma 'cantara' en español clásico», en [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.Mª MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 323-331.
- [1988] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1989], *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. I. Arellano-V.García Ruiz, Kassel, Reichenberger-Universidad de Murcia.
- [1994], *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.
- [1986] CALVO, José *Así vivían en el Siglo de Oro*, Madrid, Anaya.
- [1995] CANAVAGGIO, Jean (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez.
- [1953] CANELLADA, Mª Josefa, «Notas de métrica: Ritmo de unos versos de romance», *NRFH*, VII, 88-94.
- [1972], «Una nota para la historia de la fonética», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Madrid, Gredos.
- [1987] CANELLADA, Mª J-J.K. MADSEN, *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Madrid, Castalia.
- [1986] CANET VALLÉS, José Luis (coor.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, London, Tamesis Book-Institución Alfonso El Magnánimo.
- [1985] CANO AGUILAR, Rafael, «El régimen de las oraciones completivas en español clásico», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, II, Lingüística, Madrid, Gredos, 81-93.
- [1988a], *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco/Libros.
- [1988b], «Coordinación y subordinación: 'como' en castellano medieval», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 301-317.
- [1991], *Análisis filológico de textos*, Madrid, Taurus.
- [1992], «Nuevas precisiones sobre como + subjuntivo», en [1992] ARIZA,

- M. -R. CANO - J.Mª MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 333-345.
- [1995], *Sintaxis histórica de la comparación en español. La historia de «como»*, Madrid.
- [1990] CANO GONZÁLEZ, Ana Mª, «Algunas observaciones sobre la diacronía del artículo», *Revista de Filología románica*, 7, 57-74.
- [1995] CANTALAPIEDRA, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger.
- [1991] CAÑAS MURILLO, J., «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, 75-95
- [1653] CARAMUEL, Juan, *Primus calamus ob oculos ponens Metametricam*, Roma.
- [1665], *Primus calamus, tomus III, ob oculos exhibens Rhythmicam*, Campania.
- [1956] CARBALLO PICAZO, Antonio, «Situación actual de los estudios de métrica española: El endecasílabo», *Clavileño*, VII, 37, 8-12.
- [1980] CARTER, Robin, «History and poetry: a re-examination of Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*», *Forum for modern language studies*, XVI, 3, 193-213.
- [1617] CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Murcia.
- [1977] CASTAÑEDA, J. A., *Mira de Amescua*, Boston, G.K.Hall.
- [1929] CASTILLO, Medel del, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735 (reeditado en *RH*, LXXV, 144-369).
- [1916] CASTRO, Américo, «Algunas observaciones sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *RFE*, III, 1-50 y 357-386.
- [1969] CASTRO, A.-H. A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.
- [1977] CHEVALIER, J.C., «De l'opposition aver-tener», *Cahiers de Linguistique hispanique médiévale*, 2, 5-48.
- [1963] CHUDоба, B., *España y el imperio (1519-1643)*, Madrid, Rialp.
- [1933] CLARKE, Dorothy Clotelle, «Sobre la quintilla», *RFE*, XX, 288-295.
- [1936], «Sobre la espinela», *RFE*, XXIII, 293-304.
- [1938], «A note on the décima or espinela», *HR*, VI, 155-158.
- [1939], «Agudos and esdrújulos in italianate verse in the Golden Age», en *PMLA*, LIV, 678-684.

- [1941a], «Redondilla and copla de arte menor», *HR*, IX, 489-493.
- [1941b], «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro», *RFH*, III, 372-374.
- [1948], «Miscellaneous strophe forms», *HR*, XVI, 146-148.
- [1949], «Imperfect consonance and acoustic equivalence in Cancionero verse», *PMLA*, LXIV, 1114-1122.
- [1988] CLAVERÍA NADAL, Gloria, «En torno al cultismo: los grupos consonánticos cultos», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 91-102.
- [1975] COBOS, Alfredo de los, «Notas para el estudio sintagmático del encabalgamiento», en H. Vidal Sepiha (ed.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun, I*, París, Éditions Hispaniques, 201-212.
- [1970] COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.
- [1992] CORDETE MARTÍNEZ, Heliodoro, *Origen y genealogía de Antonio Enríquez Gómez, alias don Fernando de Zárate (Poeta y dramaturgo conguense del Siglo de Oro)*, Cuenca, Alcana, 1992.
- [1954] COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano de la lengua castellana*, 4 vols., Madrid, Gredos.
- [1980] COROMINAS, J. – J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, 6 vols, Madrid, Gredos.
- [1938] CORREA, Gustavo, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *HR*, XXVI, 99-107.
- [1971] CORREAS, Gonzalo, *Ortografía Kastellana*, ed. facsímil, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1944] COSSÍO, José María, «La décima antes de Espinel», *RFE*, XXXVIII, 428-454.
- [1904] COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos.
- [1931], *Mira de Amescua y su teatro*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1931.
- [1931-1932], «Catálogo descriptivo de la gran colección de *Comedias Escogidas* que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *BRAE*, XVIII, 1931, pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; XIX, 1932, pp. 161-216.
- [1994] COVO, Jacqueline (ed.), *Las representaciones del tiempo histórico*, París, Presses Universitaires de Lille.
- [1952] CRIADO DE VAL, Manuel, «Lenguaje y cortesía en el Siglo de Oro español: el futuro hipotético de subjuntivo y la decadencia del lenguaje cortesano», *Arbor*,

- XXIII, 244-252.
- [1982] CRUZ MARTÍNEZ, María, «Diacronía de 'cantara'», *AO*, XXXI-XXXII, 513-525.
- [1893] CUERVO, Rufino José, «Las segundas personas del plural en la conjugación castellana», *Romania*, XXII, 71-86.
- [1895a], «Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano», *Romania*, XXIV, 1895, 95-113 y 219-263. Reeditado en *Disquisiciones sobre Filología castellana*, Bogotá, 1950, 230-239.
- [1895b], «Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas», *RH*, 2, 1-69.
- [1898], «Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas, II», *RH*, 5, 273-313.
- [1960] DARDEL, R, «Le genre des substantifs en -or dans les langues romanes et en roman commun», *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 17, 29-45.
- [1986] DARST, David H., «Teorías de la comedia en el Siglo de Oro español», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 17-36.
- [1991a] DAVIS, Charles, «The audible stage: noises and voices off in Golden Age drama», en DAVIS, Charles-Alan DEYERMOND (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of Hohn Varey*, London, Westfield College, 63-72.
- [1991b], «Análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid: 1708-1719», en L. GARCÍA LORENZO-J.E.VAREY (eds.), *Teatros y vida teatral en los Siglos de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 191-204.
- [1987] DE MAIO, Romeo, *Mujer y Renacimiento*, Barcelona, Mondadori.
- [1952-3] DELLEPIANE, A., «Ficción e historia en la Trilogía de los Pizarro de Tirso», *Filología*, 4, 49-168.
- [1979] DEVOTO, Daniel, «Sobre la métrica del romance según el *Romancero hispánico*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 4, 5-50.
- [1983], «De la redondilla y su familia», *BRAE*, LXIII, 230, 475-482.
- [1991] DIAGO, M.V.-T. FERRER (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Valencia, Universidad.
- [1977] *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. George Haley, Salamanca, Universidad.
- [1592] DIAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Salamanca, 1592.
- [1726] *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990.

- [1975] DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en [1975] DÍEZ BORQUE, J.M. – L. GARCÍA LORENZO (ed.), 51-92.
- [1976a], *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- [1976b] (ed.), Pedro Calderón, *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Castalia.
- [1978], *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.
- [1983], (dir.), *Historia del teatro en España, I*, Madrid, Taurus.
- [1988], *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- [1989] (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis.
- [1975] DÍEZ BORQUE, J.M. – L. GARCÍA LORENZO (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- [1989] DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Teatro clásico y canción tradicional», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 29-44.
- [1949] DIEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC.
- [1988] DILLE, G.F., *Antonio Enríquez Gómez*, Boston, Twayne.
- [1985] DIXON, Victor D., «The Uses of Polymetry: An Approach to Editing the *comedia* as Verse Drama», F.P. Casa-M.D. McGaha, *Editing the «Comedia»*, Michigan, Ann Arbor, 104-125.
- [1986], «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V, 35-58.
- [1993] DOMINGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- [1980⁷] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Historia de España Alfaguara III. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Universidad.
- [1988] DONAIRE PULIDO, M^a José, «La expresión de la 'superlación' en la poesía satírica, burlesca y amorosa de Quevedo», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 329-337.
- [1992] DUBY, G.-M. PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente, vol. 3, Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus.
- [1990³] DUPONT, Pierre, *La langue du Siècle d'Or. Syntaxe et lexique de l'espagnol classique*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- [1982] EBERENZ, Rolf, «Las conjunciones temporales del español. Esbozo del sistema actual y de la trayectoria histórica en la norma peninsular», *BRAE*,

- LXII, 226, 289-385.
- [1978] EBERSOLE, Alva V. (ed.), *Perspectivas de la comedia*, Valencia, Albatros-Hispanófila.
- [1981] ECHENIQUE, M^a Teresa, «El sistema referencial en español antiguo: leísmo, láismo y loísmo», *RFE*, LXI, 131-140.
- [1988] ELVIRA GONZÁLEZ, Javier, «La posición del sujeto en español antiguo», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 339-346
- [1991] ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Madrid, Cátedra.
- [1923] ESCUDERO DE JUANA, B., *Contribución al estudio del romance español. La Ortografía de Lebrija comparada con la de los siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- [1978] ESQUERDO, Vicenta, «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», *BRAE*, 58, 447-544.
- [1979], «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679», *RLit*, 41, 219-238.
- [1982] ESTEVE SERRANO, A., *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad.
- [1992] FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, *Fragmentos de Monarquía*, Madrid, Alianza.
- [1996] FERNÁNDEZ ESCALONA, Guillermo, «Rasgos dramáticos de la novela histórica española», en [1996] ROMERA CASTILLO, J.- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. - GARCÍA-PAGE, M. (eds.), 201-211.
- [1983] FERNÁNDEZ LAGUNILLA, Marina, «El comportamiento de 'un' con sustantivos y adjetivos en función de predicado nominal. Sobre el llamado 'un' enfático», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter, I*, Madrid, Cátedra, 195-208.
- [1988] FERNÁNDEZ MARTÍN, S.J., L., *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad.
- [1986] FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José A., *Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- [1993] FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Sevilla-Valencia, UNED.
- [1995], «Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 213-232.

- [1982] FONTANA, Josep, *Historia. Análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Crítica.
- [1977-8] FRAGO GARCIA, Juan Antonio, «Para una historia de la velarización española», *Archivum*, XXVII-XXVIII, 219-225,
- [1980], «Observaciones filológicas sobre una carta notarial del año 1243», *Analecta Malacitana*, II/2, 401-414.
- [1981], «Nueva contribución a la historia del reajuste fonológico del español moderno», *Cuadernos de Filología. Studia Linguistica Hispanica*, II, 2, 53-74.
- [1983a], «El reajuste fonológico del español moderno en su preciso contexto histórico: Sobre la evolución /š, ž/ > /ɲ/», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, Madrid, Cátedra, 219-230.
- [1983b], «Materiales para la historia de la aspiración de la /-s/ implosiva en las hablas andaluzas», *Lingüística Española Actual*, 153-171.
- [1985], «Valor histórico de las alternancias grafémicas en los fonemas del orden velar», *RFE*, LXV, 3-4, 273-304.
- [1992] GALÁN MELO, Sixto, «Ideas ortográficas en Gonzalo de Correas» en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Madrid, Pabellón de España, 265-272.
- [1956] GARMÉS DE FUENTES, Álvaro, «Lle-yeísmo y otras cuestiones lingüísticas en un relato morisco del siglo XVII», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, CSIC, 273-307.
- [1991] GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC.
- [1989] GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16.
- [1996], *La cultura del Siglo de Oro. Pensamiento, arte y literatura*, en *Historia de España*, vol, 17, Madrid, Historia 16.
- [1993] GARCÍA CASTAÑÓN, S., «La historia como pretexto: el caso de *Por su rey y por su dama*, de Bances Candamo», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XLVII, 145-155.
- [1981] GARCÍA LORENZO, Luciano, «La literatura, signo actancial. Estatuto y función del personaje dramático», en [1981] ROMERA CASTILLO, J. (coord.), 227-245.
- [1985] (coord.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- [1994], «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en [1994] ARELLANO, I.- GARCÍA RUIZ, V.-VITSE, M. (eds.), 89-113.
- [1991] GARCÍA LORENZO, L.-J. E. VAREY (eds.), *Teatros y vida teatral en los Siglos de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis

Books-Instituto de Estudios Zamoranos.

- [1968] GARCÍA-PELAYO, Manuel, *Del mito y de la razón en la historia del pensamiento político*, Madrid, Revista de Occidente.
- [1991] GARCÍA-VALDECASAS, A., «Los actores en el reinado de Felipe III», en M. V. DIAGO-T. FERRER (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Valencia, Universidad, 369-385.
- [1988] GARRIDO MEDINA, Joaquín, «Sobre la evolución hasta el artículo actual en español», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 385-399. El artículo aparece reimpresso en GARRIDO MEDINA, Joaquín, *Elementos de análisis lingüístico*, Madrid, Fundamentos, 1991, 167-190.
- [1931-38] GASPARETTI, A., «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid, 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, XV, 1931, pp. 541-587; XXII, 1938, pp. 99-117.
- [1993] GAUDEMET, Jean, *El matrimonio en Occidente*, Madrid, Taurus.
- [1986] GIL ARRANDO, M^a Consuelo, «Contribución al estudio lingüístico del español del siglo XVII», *Cauce*, 9, 39-60.
- [1946] GILI GAYA, Samuel, «Nos-otros, vos-otros», *RFE*, XXX, 108-117.
- [1975] GILLE, Bernard, «El Duque de Viseo ou la mise en scène politique de l'histoire», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun, I*, París, Editions Hispaniques, 327-340.
- [1981] GILMAN, Stephen, «Lope, dramaturgo de la historia», en [1981] *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, 19-26.
- [1988] GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, «Las oraciones interrogativas indirectas en el tránsito del español medieval al clásico», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 401-415.
- [1988] GONZÁLEZ CALVO, José Manuel, «La expresión de la superlación en el Marqués de Santillana», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 417-433.
— [1992], «Sobre la superlación en el teatro de Lope de Rueda», en [1992] ARIZA, M. - R. CANO - J.M^a MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 479-496.
- [1962] GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, CSIC, Anejo LXXV de RFE.
- [1982] GRANJA, Agustín de la, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad.
— [1989a], «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en [1989] RUANO DE LA HAZA (ed.), 57-79.

- [1989b], «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en [1989], DÍEZ BORQUE, José María (ed.), 99-120
- [1996] GRANJA, A.- J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, 2 vols., Granada, Universidad.
- [1972] GRANT, Helen F., «El mundo al revés», en ATKINSON, D.M.- A. H. CLARKE (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, Dolphin, 119-137.
- [1974] GREEG, K. C., «A brief biography of Antonio Mira de Amescua», *Bulletin of the Comediantes*, XXVI, 1, 14-22.
- [1965] GREEN, Otis H., «La dignidad real en la literatura del Siglo de Oro: Notículas de un estudioso», *RFE*, XLVIII, 231-250.
- [1990] GREER, M. R., «De la mano al ordenador: un proyecto mecanizado para la identificación de copistas teatrales del Siglo de Oro», en P. JAURALDE-D. NOGUERA-ALFONSO REY (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 231-235.
- [1927] GREG, W. W., *The Calculus of Variants*, Oxford.
- [1977] HAMON, Ph., «Pour un statut sémiologique du personnage», en AA.VV. *Poétique du récit*, París, Payot, 115-180.
- [1971] HARRIS, M., «The history of the conditional complex from latin to spanish: some structural considerations», *Archivum Linguisticum*, II, 25-33.
- [1980] HENDRIKS, Victorinus, «Algunos apuntes sobre la historicidad de *El asalto de Matrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Universidad, 376-380.
- [1919] HENRÍQUEZ UREÑA, P., «El endecasílabo castellano», *RFE*, VI, 132-157. Reeditado en *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, Instituto de Filología «Doctor Amado Alonso», 1961.
- [1976] HERMENEGILDO, Alfredo, «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo*, XII, 1-2, 55-86.
- [1983], «Del icono visual al símbolo textual: el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández», *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 31-46.
- [1986], «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanitas*, Madrid, Istmo, vol. I, 709-727.
- [1989], «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», en [1989] RUANO DE LA HAZA (ed.), 161-176.

- [1998], «Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad: reflexiones sobre *El saco de Roma*», en [1998], SPANG (ed.), 103-127.
- [1992] HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier, «Uso del futuro de subjuntivo y tiempos que compiten con él en tres comedias humanísticas del primer cuarto del siglo XVI», en [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.Mª MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 505-509.
- [1968] HESSE, Everett, *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- [1942] HILBORN, Harry W., «Calderon's agudos in italianate verse», *HR*, X, 157-159.
- [1986] JAURALDE POU, Pablo, *Manual de investigación literaria*, Madrid, Gredos.
- [1986b], «Introducción al estudio del teatro clásico español. Bibliografía», *Edad de Oro*, V, 116-117.
- [1995], «Ideologías y comedia: estado de la cuestión», [1995] CANAVAGGIO, Jean (ed.), 351-380.
- [1990] JAURALDE, P.-D. NOGUERA-A. REY (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books.
- [1958] JONES, C.S., «Honor in Spanish Golden Age Drama: Its relation to real life and to morals», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 199-210.
- [1965], «Spanish Honour as Historial Phenomenon, Convention and Artistic Motive», *HR*, XXXIII, 32-39.
- [1973] JONES, H. G., «Las rimas moduladas del Arcipreste», en *El Arcipreste de Hita. El libro, la tierra, la época. I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Frankfurt, 211-216.
- [1996] JOVER ZAMORA, J.M.-M.V. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, «La imagen de Europa y el pensamiento político internacional» en [1996] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), vol. 1, 467-691.
- [1932-33] JULIÁ MARTÍNEZ, E., «Comedias raras existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo», *BRAE*, XIX, 1932, pp. 566-583; XX, 1933, pp. 252-270.
- [1955] JUNGEMANN, F. H., «La confluencia B-V y las consonantes oclusivo-fricativas sonoras del español y el gascón» en *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones*, Madrid, Gredos, 336-361.
- [1953] KELLER, John E., «A Tentative Classification for Themes In the Comedia», *Bulletin of the Comendiantes*, V, 2, 17-23.
- [1922] KENISTON, H., *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, Nueva York.

- [1938], *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, University y MLA
- [1993] KING, Margaret L., *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Universidad, 1993
- [1981a] KIRBY, Carol B., «Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega», en [1981] *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, 329-337.
- [1981b], «Theater and History in Calderón's *El médico de su honra*», *Journal of Hispanic Philology*, V, 123-135.
- [1986], «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación», *Incipit*, 6, 71-98.
- [1995a] LACARRA, María Eugenia, «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», en [1995] ZAVALA, Iris M. (coord.), 21-68.
- [1995b], «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV», en [1995] ZAVALA, Iris M. (coord.), 159-175.
- [1961] LAPESA, Rafael, «Del demostrativo al artículo», *NRFH*, 23-24.
- «Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español», *BRAE*, XLIV, 57-105.
- [1968], «Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo». en *Festschrift Walther von Wartburg*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 523-551.
- [1970a], «Personas gramaticales y tratamientos en español», Homenaje a Menéndez Pidal, IV, *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX, 74, 141-167.
- [1970b], «Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del 'voseo'», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 519-531.
- [1973], «El hipérbaton en la poesía de Fray Luis de León», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis Books, 137-147.
- [1974], «El sustantivo sin actualizador en español», en *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje a Ángel Rosenblat*, Caracas, 289-304.
- [1975], «El, la, lo, como antecedente de relativo en español», en [1975] MARCOS MARÍN, Francisco (ed.).
- [1977a], «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 92-109.

- [1977b], «El cultismo en la poesía de Fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 110-145.
- [1978], «Sobre dos tipos de subordinación causal», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, III, Oviedo, Universidad, 173-205.
- [1979], «Nominativo o caso oblicuo latinos como origen de demostrativos y artículos castellanos», *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*, t. I, Niemeyer, Tübingen, 196-207.
- [1980⁸], *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- [1983], «El infinitivo con actualizador en español: condicionamiento sintáctico de su forzosidad o su rechazo», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, Madrid, Cátedra, 279-299.
- [1985], «Uso potestativo de actualizador con infinitivo», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, II, Lingüística, Madrid, Gredos
- [1992], «La interpolación del sujeto en las oraciones interrogativas», en [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.M^a MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 545-553.
- [1997a] LARA GARRIDO, José, «Texto dramático y espacio escénico (La primera comedia de Lope de Vega: 1579-1597)», *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 471-514.
- [1997b], LARA GARRIDO, José, «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)», *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 515-590.
- [1956-7] LATORRE, Federico, «Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII», *Archivo de Filología Aragonesa*, VIII-IX, 105-120.
- [1988] LAUER, A. Robert, «The use and abuse of history in the spanish theater of the golden age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro, and Lope de Vega», *Hispanic Review*, 56, 17-37.
- [1966] LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, Salamanca, Anaya.
- [1993], «Para una tipología de las figuras en la comedia lopesca», en *Antiqua et Nova Romania. Estudios en honor de José Mondéjar*, Granada, Universidad, 1993, vol. II, pp. 227-242.
- [1978-80] LAZARO MORA, Fernando, «RR > LL en la lengua literaria», *RFE*, LX, 267-283.
- [1975] LINDENBERGER, Herbert, *Historical Drama: The Relation of Literature and*

- Reality*, Chicago, University of Chicago.
- [1992] LLITERAS, Margarita, «Propuesta de explicación histórica de la oposición *para / hacia*», en [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.M^a MENDOZA - A. NARBONA (eds.), 605-611.
- [1993] LLOYD, Paul M., *Del latín al español. 1. Fonología y morfología históricas de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- [1981] *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6.
- [1983] LÓPEZ GARCÍA, Ángel, «La comparación en español: estructura fraseológica y estructura oracional», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I, Madrid, Cátedra, 315-327.
- [1981] LY, Nadine, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- [1988a] LUQUET, Gilles, *Systématique historique du modo subjonctif espagnol*, París, Klincksieck.
- [1988b], «Sobre la desaparición del futuro de subjuntivo en la lengua hablada de principios del siglo XVI», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 509-514.
- [1989] MACKENZIE, A. L., «Una comedia casi perdida y desconocida sobre *El gran cardenal de España, don Gil de Albornoz*», en [1989] RUANO DE LA HAZA (ed.), 373-393.
- [1972] MACRÍ, Orestes, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.
- [1949] MALKIEL, Yakov, «The contrast *tomáis ~tomávades, queréis ~queríades* in classical spanish», *HR*, XVII, 159-165.
- [1976], «Multi-conditioned Sound Change and the Impact of Morphology on Phonology», *Language*, 52, 4, 757-778.
- [1944] MARAVALL, José Antonio, *La teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- [1983³], *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- [1984a], «Naturaleza e historia en el humanismo español», *Estudios de historia del pensamiento español*, II, Madrid, Cultura Hispánica, 193-216.
- [1984b], «Maquiavelo y el maquiavelismo en España», *Estudios de historia del pensamiento español*, III, Madrid, Cultura Hispánica, 39-72.
- [1984c], «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», *Estudios de historia del pensamiento español*, III, Madrid, Cultura Hispánica, 73-98.

- [1984^{2d}], *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- [1986], *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus.
- [1990²], *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- [1975] MARCOS MARÍN, Francisco, *Aproximación a la gramática española*, Madrid, Cincel.
- [1978], *Estudios sobre el pronombre*, Madrid, Gredos.
- [1979a], *Reforma y modernización del español*, Madrid, Cátedra.
- [1979b], «A propósito de las oraciones causales», *Cuadernos de Filología*, II, 1, 163-171.
- [1979c], «Observaciones sobre las construcciones condicionales en la historia de la lengua española», *NRFH*, XXVIII, 86-105.
- [1958] MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto-México, U.P.
- [1968²], *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- [1982], «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 95-113, versión extensa de una comunicación con el mismo título presentada a las *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, 2, Madrid, CSIC, 1983, 1139-1146.
- [1973] MARÍN, Nicolás, «Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída», *Anales Cervantinos*, 12, 3-37.
- [1989] MARTÍN MARCO, Antonia, «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 763-774.
- [1974] MARTINET, André, *Economía de los cambios fonéticos*, Madrid, Gredos.
- [1996] MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, «En torno a la datación de *El primer conde de Flandes*», en [1996] GRANJA-MARTÍNEZ BERBEL (eds.), I, 375-399.
- [en prensa], «¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos de *El primer conde de Flandes*, de Mira de Amescua», en MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio-Roberto CASTILLA PÉREZ (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»*, Granada, Universidad-Instituto de Estudios de la Mujer.

- [1978] MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J., «Acerca de la palatalización de /š/ en español», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, 3, Oviedo, Universidad, 221-236.
- [1990] MARTÍNEZ DOMENE, P. G.-M^a A. PÉREZ SÁNCHEZ, «Addenda a Simón Díaz: *Bibliografía de la Literatura Hispánica*: Antonio Enríquez Gómez», *Letras de Deusto*, 46, 65-80.
- [1946] MARTÍNEZ TORNER, E. «El ritmo interno en el verso romance», en *Bulletin of the Juan Luis Vives Scholarship Trust*, Londres, 2, abril, 14-22.
- [1953] MATULKA, B., «The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro», *Romanic Review*, XXVI, pp. 191-231.
- [1979] MCCRARY, William C., «Theater and History: *El rey don Pedro en Madrid*», *Critica Hispanica*, 1, 145-167.
- [1974] MCKENDRICK, Merveen, *Woman and society in the spanish drama of the Golden Age. A study of the Mujer Varonil*, Cambridge, University Press, 1974,
- [1952] MEINECKE, Friedrich, *La idea de la razón de estado en la edad moderna*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983 ^{1ª reimpresión}.
- [1960] MENDELOFF, Henry, *The Evolution of Conditional Sentence Contrary to Fact in Old Spanish*, Washington, The Catholic University of America Press.
- [1991] MÉNDEZ APARICIO, J. A., *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- [1957] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *España y su historia*, II, Madrid.
- [1980¹⁶], *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1996] (dir.), *El Siglo del Quijote, 1580-1680*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1951a] MESONERO ROMANOS, Ramón, *Catálogo cronológico de los autores dramáticos y alfabético de las comedias de cada uno* (incluido en el vol. XLV de la Biblioteca de Autores Españoles, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, II, Madrid, Atlas, xlv-lxv.
- [1951b], *Indice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740) con expresión de sus autores*, incluido en el vol. XLIX de la Biblioteca de Autores Españoles, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, Madrid, Atlas, xxii-li.
- [1937] MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela», *HR*, V, 40-51.
- [1943] MIRA DE AMESCUA, A., *Teatro I*, ed. A. Valbuena, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1970], *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, ed. C.E. Anibal,

- Columbia, University of Missouri Press.
- [1973], *La casa del tahúr*, ed. Vern G. Williamsen, Valencia, Hispanófila.
- [1981] MOLINO, J., «Sur le parallélisme morpho-syntaxique», en *Langue française*, 49, 77-91.
- [1966] MONDÉJAR, José, «La expresión de la condicionalidad en español. (Conjunciones y locuciones conjuntivas)», *RFE*, XLIX, 229-254.
- [1985], «La función sintáctica como determinante de la estructura de dos categorías (?) gramaticales: el artículo y el pronombre», *RSEL*, 15, 2, 291-307.
- [1991], *Dialectología andaluza*, Granada, Don Quijote, especialmente el capítulo «Disquisiciones historiográficas y metodológicas sobre la interpretación de los datos en el estudio del seseo», 319-335.
- [1996], «Lexicología y sintaxis en el teatro de Mira de Amescua (Notas de lectura)», en [1996] GRANJA-MARTÍNEZ BERBEL (eds.), I, 93-114.
- [1965] MONGE, Félix, «Los diminutivos en español», en *Actes du X^e Congres International de Lingustique et Philologie Romanes*, París, Klincksieck.
- [1989] MONTANER FRUTOS, Alberto, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La comedia segunda de las Mocedades del Cid de Guillén de Castro*, Zaragoza, Universidad.
- [1995], «La legitimación del poder en los autos sacramentales de Calderón», en [1995] Jean Canavaggio (ed.), 397-424.
- [1941] MONTERO DÍAZ, Santiago, «La doctrina de la historia en los tratadistas españoles del Siglo de Oro», *Hispania*, IV, 3-39.
- [1987] MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, «B y V en interior de palabra (posición no intervocálica) durante los siglos XIII, XIV y XV», en *RFE*, , LXVII, 1-2, 35-48.
- [1943] MORBY, E. S., «Some observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope», *HR*, 185-209
- [1925] MORLEY, S. G., «Polimetría del teatro español», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo I, Madrid, 505-531.
- [1927], «Modificación del acento de la palabra en el verso castellano», *RFE*, XIV, 256-272.
- [1943], «Unrhymed strophes in Lope de Vega's Comedias», en *Miscelanea scientifica e literaria dedicada ao Dr. J. Leite de Vasconcelos, I*, Coimbra, 301-311.
- [1968] MORLEY, S. G.-C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

- [1981] MUÑOZ GARRIGÓS, José, «Sobre el origen de los nexos adversativos en español», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, VI, 41-56.
- [1973] NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio, *El diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid, Gredos.
- [1978] NARBONA JIMÉNEZ, Antonio, *Las proposiciones consecutivas en español medieval*, Granada, Universidad.
- [1985], «Finales y finalidad», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, II, Lingüística, Madrid, Gredos, 529-540.
- [1968¹⁴] NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, CSIC.
- [1974⁵], *Métrica española*, Barcelona, Guadarrama.
- [1952], «El octosílabo y sus modalidades», en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Massachusetts, 435-455. Reeditado en *Los poetas en sus versos. Desde J. Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1982².
- [1977] NEBRIJA, Antonio, *Reglas de Orthografía de la Lengua castellana*, ed. Antonio Quilis, Bogotá, Publicaciones del ICC.
- [1980], *Gramática castellana*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional.
- [1974] NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis.
- [1989] OEHRLEIN, Josef, «El actor en el Siglo de Oro», en [1989] DIEZ BORQUE, J.M. (ed.), 17-33.
- [1996] OJEDA CALVO, M^a del Valle, «*El palacio confuso*, de Mira de Amescua, a la luz de otras comedias palatinas», en [1996] GRANJA, A.- J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), I, 473-483.
- [1981] OLEZA, José, «La propuesta del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 153-223.
- [1990], «El juego del amor en la comedia», *Edad de Oro*, IX, 203-220.
- [1994], «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en [1994] ARELLANO, I. – V. GARCÍA RUIZ – M. VITSE (eds.), 235-250.
- [1995a], «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», [1995] CANAVAGGIO, Jean (ed.), 181-226.
- [1995b], «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la Comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 85-119.

- [1938] OÑATE, M^a. P., *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1978] OLSON, E., *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel.
- [1969] OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta.
- [1991] PAGDEN, A., *El imperialismo español y la imaginación política*, Barcelona, Planeta.
- [1912] PARDO MANUEL DE VILLENA, A., *Un mecenas español del siglo XVII. El conde de Lemos*, Madrid, Imprenta de Jaime Ratés Martín.
- [1976] PARKER, Alexander A., «Una interpretación del teatro español del siglo XVII», en DURÁN, M.- R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 327-357. El estudio original es de 1957.
- [1984] PARKER, Geoffrey, *Felipe II*, Madrid, Alianza.
- [1989] PARR, James Allan, «Tragedia y comedia en el siglo XVII: antiguos y modernos», en [1989] RUANO DE LA HAZA (ed.), 151-160.
- [1984] PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- [1899] PAZ Y MELIÁ, A., *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos.
- [1975] PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de J. M. Díez Borque del vol. I, Barcelona, Labor.
- [1976] PENNY, Ralph J., «The convergence of B, V and -P- in the Península: a reappraisal», en A. Deyermond (ed.), *Medieval Hispanic Studies*, London, Tamesis Books, 149-159.
- [1984] PENSADO RUIZ, Carmen, *Cronología relativa del castellano*, Salamanca, Universidad.
- [1979] PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco, *La España de Felipe III*, en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), *Historia de España*, vol. XXIV, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1901] PÉREZ PASTOR, C., «Nuevos datos acerca del histrionismo en España en los siglos XVI y XVII», *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1, 166-168, 208-212, 240-244, 282-284, 303-306, 359-366, 387-395.
- [1906-1915], C., «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (segunda serie)», *BH*, VIII, 1906, 71-78, 148-153, 363-373; IX, 1907, 360-385; X, 1908, 243-258; XII, 1910, 303-316; XIII, 1911, 47-60, 306-315; XIV, 1912, 300-317, 408-432; XV, 1913, 300-315, 428-444; XVI, 1914, 209-224, 458-487; XVII, 1915, 36-53.

- [1991] PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La vida de un comediante en la época del primer Lope», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 363-372.
- [1985] PÉREZ TEIJÓN, Josefina, *Contribución al estudio lingüístico del siglo XVIII. Los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo*, Salamanca, Universidad.
- [1937] POLO, José, «Como si + Subjuntivo», *RFE*, XXIV, 372-380.
- [1982] PORQUERAS-MAYO, Alberto, «La verdad universal y la teoría dramática en la Edad de Oro», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Salamanca, Universidad, 421-428.
- [1979] POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad.
- [1963] PRADES, Juana de José, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- [1995] PROFETI, María Grazia, «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en [1995] ZAVALA, Iris M. (coord.), 235-284.
- [1996], «*El ejemplo mayor de la desdicha* y la comedia heroica», en [1996] GRANJA, A.- MARTÍNEZ BERBEL, J.A. (eds.), I, 65-91.
- [1964] QUILIS, Antonio, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC.
- [1970], «Los encabalgamientos desde los orígenes de la poesía española hasta el siglo XVI», en *Actes du X Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Strasbourg, 1962*, París, Klincksieck, 791-813.
- [1978], *Métrica española*, Madrid, Alcalá. Hay segunda edición ampliada en Barcelona, Ariel, 1984.
- [1963] QUILIS, A – J.M. ROZAS, «Para la cronología de la fricativa, velar, sorda, /tʰ/, en castellano», *RFE*, XLVI, 445-449.
- [1986] QUINTERO, María Cristina, «Political Intentionality and Dramatic Convention in the *Teatro Palaciego* of Francisco Bances Candamo», *Revista de Estudios Hispánicos*, XX, 3, 37-53.
- [1973] RAE, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1975] RECOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *BRAE*, 55, 109-145.
- [1924] REED, Frank O. «The Calderonian octosyllabic», en *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, Madison, Wisconsin, 73-98.
- [1951] REICHENBERGER, A. G., «The Quinta Parte of *Comedias Nuevas* [Escogidas]», *The Library Chronicle*, XVII, núm. 2 (Spring-Summer), 115-128.

- [1991] REICHENBERGER, K., «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en [1991] ARELLANO. I.-J. CAÑEDO (eds), 417-429.
- [1939] REID, John T., «Notes on the history of the esdrújulo», *HR*, VII, 277-294.
- [1907] RENNERT, H. A., «Spanish actors and actresses between 1560 and 1680», *RH*, XVI, 334-538.
- [1994] RESSOT, Jean-Pierre, «Tiempo histórico y texto», en [1994] COVO, Jacqueline (ed.), 39-46.
- [1989] REYES PEÑA, Mercedes de los, «Sobre acotaciones en el Códice de Autos Viejos», en [1991] DIAGO, M.V.-T. FERRER, 13-35.
- [1962] RÉVAH, I. S., «Un pamphlet contra l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez: la seconde partie de la *Política angélica* (Ruán, 1647)», *Revue des Études Juives*, CXXI, 81-168.
- [1983] RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 525-551.
- [1979] RIIHO, Timo, *Por y para. Estudio sobre los orígenes y la evolución de una oposición prepositiva iberorrománica*, Helsinki.
- [1976] RIVAROLA, José Luis, *Las conjunciones concesivas en español medieval y clásico*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag.
- [1905] ROBLES DEGANO, Felipe, *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Marcelino Tabarés.
- [1882] ROCAMORA, J. M., *Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*, Madrid, Imprenta de Fortanet.
- [1989] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en EGIDO, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 33-60.
- [1914] RODRIGUEZ MARIN, Francisco, «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI-XVII», *BRAE*, I, 60-66, 171-182, 321-349.
- [1921], «Proparoxitonismo y rima encadenada», *RR*, XII, 187.
- [1977] ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, 2 vols., ed. J. Joset, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1983] ROJO, G.- E. MONTERO CARTELLE, *La evolución de los esquemas condicionales. (Potenciales e irreales desde el poema del Cid hasta 1400)*, Santiago, Universidad.

- [1981] ROMERA CASTILLO, José (coord.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor.
- [1996] ROMERA CASTILLO, J. – F. GUTIÉRREZ CARBAJO – M. GARCÍA-PAGE (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros.
- [1934] ROMERA NAVARRO, M., «Las disfrazadas de varón en la comedia», *HR*, 2, 4, 269-286.
- [1978] ROSALDO, Renato I., «Lope as a Poet of History: History and Ritual in *El testimonio vengado*», en [1978] EBERSOLE (ed.), 9-32.
- [1944] ROSARIO, Rubén del, *El endecasílabo español*, San Juan de Puerto Rico, Universidad.
- [1973] ROSE, C. H., «Antonio Enríquez Gómez and the Literature of Exile», *Romanische Forschungen*, LXXXV, 63-77.
- [1982], «Las comedias políticas de Enríquez Gómez», *Nuevo Hispanismo*, II, 45-55.
- [1951] ROSENBLAT, Ángel, «Las ideas ortográficas de Bello», en Andrés Bello, *Obras completas. Estudios gramaticales*, V, Caracas, Ministerio de Educación, XLI-LXII.
- [1974] ROSENGREN, P., *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujeto en el español moderno*, Estocolmo, Acta Universitatis Gothoburgensis.
- [1976] ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.
- [1980], «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, 3, 191-212.
- [1983] RUANO DE LA HAZA, José María, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena en los teatros comerciales del siglo XVII», *Crítica*, 42, 81-102.
- [1989] (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions.
- [1991a], «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del siglo XVII», en [1991] DÍEZ BORQUE, José María (ed.), 77-97.
- [1991b], «La edición crítica de un texto dramático del XVII. El método ecléctico», en [1991] ARELLANO, I.- J. CAÑEDO (eds.), 493-516.
- [1993], «Los animales en los corrales de comedias», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 37-52.
- [1994a], «La comedia y lo cómico», en [1994] ARELLANO, I. – V. GARCÍA RUIZ – M. VITSE (eds.), 269-285.

- [1994b] (ed.), Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia.
- [1994] RUANO DE LA HAZA, J.M. – J. J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- [1973] RUDOLPH, E., *Das finale Satzgefüge als Informationskomplex (Analysen aus der spanischen Literatursprache)*, Tübingen.
- [1972] RUGGERIO, M.J., «The Term 'Comedia' in Spanish Dramaturgy», *Romance Philologie*, 84, 277-296.
- [1978] RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción al drama histórico contemporáneo», *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación March-Cátedra, 215-242.
- [1981⁴], *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- [1945] SAAVEDRA MOLINA, Julio, *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.
- [1946], *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1946.
- [1992] SÁEZ PÉREZ, Isidro, «Un aspecto de la historia del teatro en Granada: las compañías de cómicos», *Angélica. Revista de literatura*, 3, 67-92.
- [1984] SAGE, Jack, «La música en los corrales», en CASTILLEJO, David (ed.), *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Teatro Español, 296-297.
- [1960] SALOMON, N., «Sur les représentations théâtrales dans les «pueblos» des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640)», *Bulletin Hispanique*, LXII, 398-414.
- [1980] SALVADOR PLANS, A., «La adecuación entre grafía y fonema en los ortógrafos del Siglo de Oro», *Anuario de Estudios Filológicos*, 3, 215-227.
- [1987] SÁNCHEZ BELÉN, J., «La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo: *El esclavo en grillos de oro*», *RLit*, XLIX, 97, 73-93.
- [1940] SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, «Un ejemplo de espinela anterior a 1571», *HR*, 349-351.
- [1972²] SANCHEZ ESCRIBANO, F.- A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- [1981] SÁNCHEZ ROMERALO, J., «El teatro en un pueblo de Castilla en los siglos XVI-XVII: Esquivias, 1588-1638», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, 39-63.

- [1935] SAN ROMÁN, F. de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora.
- [1978] SAUSSOL, J. M., «Ser» y «estar». *Orígenes de sus funciones en el Cantar de Mío Cid*, Salamanca, Universidad.
- [1886] SCHAK, Adolfo Federico, Conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello.
- [1988] SCHMIDELY, Jack, «La -y de doy, estoy, soy, voy», en [1988] ARIZA, M. - A. SALVADOR - A. VIUDAS (eds.), I, 611-619.
- [1930] SEIFERT, Eva, «'Haber' y 'tener' como expresiones de la posesión en español», *RFE*, XVII, 233-276 y 345-389.
- [1984] SENTAURENS, J., *Séville et le théâtre. De la fin de moyen age à la fin du XVIIe siècle*, 2 vols., Lille, Université.
- [1988] SEPÚLVEDA BARRIOS, Félix, *La voz pasiva en el español del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- [1989], «La pasiva con 'ser + participio' en el siglo XVII (cotejo con el estado actual)», *Revista de Filología Románica*, 6, 11-41.
- [1988] SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Críticón*, 42, 125-135.
- [1963] SHERGOLD, N. D.-J. E. VAREY, «Some palace performances of seventeenth-century plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 212-244.
- [1934] SHOEMAKER, W.H., «Windows on the Spanish stage in the sixteenth century», *HR*, 2, 303-318.
- [1994] SIEBER, Harry, «Cloaked History: Power and Politics in *La estrella de Sevilla*», *Gestos*, 17, 133-145.
- [1972²] SIMÓN DÍAZ, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. IV, Madrid, CSIC.
- [1983] SPANG, Kurt, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad.
- [1991], *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.
- [1998] (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA.
- [1947] SPITZER, Leo, «Vosotros», *RFE*, XXXI, 170-175.
- [1993] SUÁREZ, Ana, «Bances Candamo: hacia un teatro ilustrado y polémico», *RLit*, LV, 109, 5-53.
- [1977] SUBIRATS, R., «Contribution a l'établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II», *BH*, LXXIX, 3-4, 401-479.

- [1974] TODOROV, Tz.- O. DUCROT, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- [1984] TORO, Alfonso del, «Observaciones para una definición de los términos 'tragoedia', 'comoedia' y 'tragicomedia' en los dramas de honor de Calderón», *Hacia Calderón*. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, 17-53.
- [1985a], «Tipos de tragicomedias de honor en Lope de Vega: destrucción vs. restauración», *IberoRomania*, 22, 1-28.
- [1985b], «Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 2, 181-202.
- [1971] TRUJILLO, Ramón, «Notas para un estudio de las preposiciones españolas», *Thesaurus*, XXVI, 234-279.
- [1989] UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- [1978] VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la Lengua*, Madrid, Castalia.
- [1977] VALBUENA BRIONES, «La palabra *sol* en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 106-118.
- [1982] VAÑÓ CERDÁ, Antonio, *Ser y estar + adjetivos. Estudio sincrónico y diacrónico*, Tübingen, Günter Narr Verlag.
- [1986a] VAREY, John E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, V, 271-297.
- [1986b], «Cosmovisión y niveles de acción», en [1986] CANET VALLÉS (coord.), 50-65.
- [1987], *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- [1988], «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico», *Archivum Calderonianum*, 5, 162-172.
- [1990], «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro», en P. JAURALDE - D. NOGUERA - A. REY (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 99-109.
- [1971] VAREY, J. E.-N. D. SHERGOLD, *Fuentes para la historia del teatro en España III. Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited.
- [1989], *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books.

- [1973] VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia.
- [1989] VEIGA, Alexandre, «La sustitución del *futuro de subjuntivo* en la diacronía del verbo español», *Verba*, 16, 257-338.
- [1992], «El subjuntivo en la apódosis irreal», en [1992] ARIZA, M. -R. CANO - J.Mª MENDOZA - A. NARBONA (eds.), I, 881-895.
- [1996] VERNIER-VERDAGUER, Emmanuelle, «Acerca de la métrica y su función en el teatro del Siglo de Oro», en [1996] GRANJA-MARTÍNEZ BERBEL (eds.), II, 181-198.
- [1994²] VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- [1989] VILLALBA GARCÍA, Mª Ángeles, «La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada», *RLit*, 51, 55-75.
- [1988] VELLÓN LAHOZ, Javier, «Teoría y práctica de la comedia barroca. Apuntes de una disonancia», *RLit*, L, 100, 509-527.
- [1991] VILLANUEVA, Juan Manuel, «El teatro de Mira de Amescua», en [1991] ARELLANO, I. - A. GRANJA (eds.), *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, monográfico de *RILCE*, 7, 2, 363-381.
- [1966], «La dramática de Mira de Amescua», en [1996] GRANJA, A. - J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), I, 605-628.
- [1983] VITSE, Marc, «El teatro en el siglo XVII», en DÍEZ BORQUE, José María, *Historia del teatro en España, I*, Madrid, Taurus, 473-706 (con la colaboración de Frédéric Serralta).
- [1985], «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», en *Notas y estudios filológicos*, 2, 7-32.
- [1988], *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- [1995] VITSE, Marc, «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la comedia», en CANAVAGGIO, Jean (ed.), 273-289.
- [1955] WARDROPPER, Bruce, «Juan de la Cueva y el drama histórico», *NRFH*, IX, 2, 149-156.
- [1978], «La comedia española del Siglo de Oro», en [1978] OLSON.
- [1976] WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro (con especial atención a la «comedia urbana»)», *Anuario de Letras*, XLV, 101-138.

- [1977], «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Burdeos, 1977, 867-871.
- [1971] WILLIAMSEN, Vern G., «The dramatic function of 'cuentecillos' in some plays by Mira de Amescua», *Hispania*, LIV, 62-67.
- [1973] (ed.), MIRA DE AMESCUA, A., *La casa del tahúr*, Valencia, Hispanófila.
- [1977a], «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 883-891.
- [1977b], «The Versification of Mira de Amescua's comedias and some comedias attributed to him», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 151-167.
- [1978], «The structural function of Polymetry in the Spanish Comedia», en Ebersole, A. (ed.), *Perspectivas de la comedia*, Valencia, Chapel Hill, 33-47.
- [1974²] WILSON, E.D.- D. MOIR, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel.
- [1983] WOOLDRIDGE, John B., «El encabalgamiento en Calderón: Rasgo determinativo de su estilo», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, 2, Madrid, CSIC, 1221-1230.
- [1980] YLLERA, Alicia, *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis medievales*, Zaragoza, Universidad.
- [1979] YOUNG, Richard A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- [1995] ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos-Comunidad de Madrid.
- [1993] ZUGASTI, Miguel (ed), Tirso de Molina, *Trilogía de los Pizarro*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.
- [1998], «Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en [1998] SPANG (ed.), 129-157.

II. ABREVIATURAS UTILIZADAS EN LA EDICIÓN

NRFH

Nueva Revista de Filología Hispánica

RDE

Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975.

<i>RFE</i>	<i>Revista de Filología Española</i>
<i>RH</i>	<i>Revue Hispanique</i>
<i>VR</i>	Gonzalo Correas, <i>Vocabulario de refranes</i> , ed. facsímil, Madrid, Visor Libros, 1992.

3. OTRAS ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS

ac., acot.	acotación
ant.	anterior al
ap.	aparte
cfr., comp.	compárese
coord.	coordinador
dir.	director
ed.	edición, editor
ibid.	allí (también)
ms.	manuscrito
n.	nota
nº	número
op.	obra
p., pp.	página, páginas
p. ej.	por ejemplo
post.	posterior al
sic	así
s.v.	sub voce
v., vv	verso, versos
vid.	véase
vol., vols.	volumen, volúmenes
§	sección, apartado

CUARTA PARTE

**TEXTO DE LA
COMEDIA**

PRIMERA JORNADA

a

Comedia famosa
del ***Primer Conde de Flandes***
del doctor Mira de Mescua

b

Personas:

REY LUDOVICO DE ALEMANIA	BALDUINO, <i>flamenco galán</i>
REY CARLOS DE FRANCIA	DUQUE LAMBERTO
PRÍNCIPE LUDOVICO	ARNALDO, <i>caballero</i>
PRÍNCIPE RODULFO	RICARDO, <i>criado de Lamberto</i>
ALFREDA, <i>infanta</i>	Un clérigo
MARGARITA, <i>Infanta</i>	ENRICO, <i>criado de Lamberto</i>
MATILDE, <i>infanta</i>	Un Cristo
VERECINTA, <i>vieja</i>	Tres soldados

c [EMPERADOR LUDOVICO]

a *P*, EL PRIMER CONDE DE FLANDES. / COMEDIA FAMOSA, / DE DON FERNANDO DE ZÁRATE.

En adelante, utilizaremos la abreviatura *P* para designar la edición *princeps* de esta obra (*Parte XXIX de Comedias nuevas*, 1668) y *M* para el manuscrito, en todas las enmiendas, variantes, etc. Para una(s) palabra(s) o, a lo más, un verso, el sistema de anotación será: número de verso en negrita + lectura propuesta +] + lectura desechada o alternativa. Dado que el texto base que seguimos es *M*, todas las variantes anotadas y las enmiendas introducidas pertenecerán a *P*, por lo que, a continuación de la variante desechada, no indicaremos que la lectura pertenece a la príncipe; en cambio, cuando prefiramos la lectura de *P*, tras la variante desechada se especificará que la lectura que consideramos errónea o inferior es del manuscrito. Cuando la variante abarca dos o más versos, no incluiremos la lectura propuesta, sino lo que se lee, normalmente, en *P*. Si la variante no tiene número de verso por tratarse, por ejemplo, del indicativo de un personaje, se utilizará el asterisco como signo de llamada.

b Personas que hablan [sic] en ella:

Arnaldo	Balduino	Ludovico Príncipe	Ludovico Rey
Carlos de Francia	Lamberto	Rodulfo Príncipe	Enrico
Ricardo	Margarita	Matilde	A freda [sic]
Una dueña	Un clérigo	Músicos	Soldados

c Incluimos este personaje en la relación de los que actúan en la comedia, aunque ni en la tabla del manuscrito ni en la de la edición aparece. El EMPERADOR LUDOVICO interviene en la primera y tercera jornadas. En su primera salida a escena no tiene ningún parlamento: es un cadáver que actúa como garante del juramento de los Reyes Carlos y Ludovico (vv. 426-451); en cambio, en la tercera jornada sí habla en una escena (vv. 3146-3153).

* *Tocan al arma¹ dentro y dicen TRES SOLDADOS y BALDUINO.*

a **SOLDADO 1.**

¡Muerto está el Emperador!

b **SOLDADO 2.**

¡Caso extraño!

c **SOLDADO 3.**

¡Hazaña loca!

BALDUINO.

¡Muera el cobarde traidor
que tal hizo! ¡Al arma toca!

Salen el PRÍNCIPE LUDOVICO y el PRÍNCIPE RODULFO.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Rompe el parche al atambor²
el enemigo real³.

5

* En *M* la indicación de jornada viene en número.

Ac. ant. v.1 Todas las acotaciones de *M* presentan: línea horizontal debajo o líneas horizontales encima y debajo o recuadro alrededor, con la finalidad de distinguirlas visualmente de los parlamentos. Como las líneas o el recuadro no tienen otra función que la de la delimitación, omitiremos en lo sucesivo, por reiterativo, el dato. Sí anotaremos la variante de la *princeps*, siempre más elaborada que la esquemática acotación del manuscrito, pero sin oponerla a la lectura de *M*, salvo enmienda. En este caso *P*, *Toquen cajas dentro a rebato. Un poco cesen y digan dentro ARNALDO y BALDUINO.*

a ARNALDO

b BALDUINO

c ARNALDO

2a extraño] triste

Ac. post. v. 4 *Tocan cajas y salgan LUDOVICO PRÍNCIPE, hijo del Rey Carlos de Francia y RODULFO PRÍNCIPE, hijo de Ludovico, Rey de Alemania. Toquen primero dentro cajas.*

5 En la *princeps* este verso lo dice Balduino y precede a la acotación anterior.

PRÍNCIPE RODULFO.

¿Toca al arma? Grande mal.

Con treguas arma, ¿a qué fin?

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Acaso será motín

del ejército imperial.

10

Los reyes salen.

Salen los Reyes, LUDOVICO Y CARLOS⁴.

REY CARLOS.

¿Qué es esto?

¿Cómo el enemigo campo

toca al arma, habiendo treguas?

Abrid las puertas: salgamos;

resplandezca el sol hermoso

15

en los aceros grabados

y con los vivos reflejos

quite la vida al contrario.

Fórmense los escuadrones,

vayan delante caballos:

20

7a y 8 Con entonación aseverativa, atribuidos al PRÍNCIPE LUDOVICO.

10 del ejército] de la gente *M*. La lectura de *P* evita tener que hacer diéresis en «imperial».

11a Este medio verso lo dice el PRÍNCIPE RODULFO, después de la acotación.

Ac. med. v. 11 *Salgan CARLOS, Rey de Francia, y LUDOVICO, Rey de Alemania.*

11b esto] eso

18 vida] vista

los franceses⁵, peleadores,
los españoles, gallardos,
los turcos, fuertes, sufridos,
los ligeros africanos,
pues que de estas cuatro castas 25
veinte mil⁶ sustenta⁷ Carlos.
Sal, famoso⁸ Ludovico⁹,
con tus alemanes blancos,
teñidos de fresca sangre
de los feroces normandos¹⁰. 30
Los dos ejércitos juntos,
pues que el distrito¹¹ es tan llano,
pueden salir en dos alas,
que al fin con ellas volamos:
el derecho cuerno¹² toma, 35
yo el siniestro, que con ambos
de los ejércitos nuestros
formamos un toro bravo.
El reino de Lotaringia¹³

25 destas. Es habitual en la edición impresa la contracción de la preposición *de* y el demostrativo o el pronombre, frente a lo que ocurre en el manuscrito. Por su reiteración y falta de sistema, no incluiremos esta diferencia en el aparato de variantes salvo que forme parte de otra contracción.

26 veinte] treinta

27 Sal] Y al *M*. Consideramos errónea la lectura del manuscrito ya que en el contexto en el que aparece resulta más adecuada la presencia de un imperativo incitador a la acción ofensiva ante el supuesto ataque de las tropas enemigas y en correlación con las expresiones exhortativas que aparecen después (vv. 14, 15 y 19).

28 tus] sus *M*. Esta variante es consecuencia directa de la anterior.

29-34 y dos ejércitos juntos / de mis feroces normandos / pueden salir en dos alas, / que al fin con ellas volamos. / Y pues el distrito es cerca / marcha con presteza el campo.

39 Lotaringia] Notaringia *M*. Corrupción obvia del copista.

nos conviene como a hermanos 40
 de Lotario¹⁴, el no vencido,
 que habita el cielo sagrado.
 No respetemos la sangre
 de un sobrino temerario,
 que en la guerra que él nos hace 45
 treguas rompe y quiere asalto.

REY LUDOVICO.

Carlos famoso, yo dudo
 que el rumor que se ha escuchado
 de batalla y armas sea,
 porque fuera intento vano. 50
 Si al Emperador da vida
 la sangre que alimentamos
 en nuestras venas, no puede
 usar término villano¹⁵.
 Y aunque quiera, ¿de qué sirve 55
 tocar aprisa a rebato
 sabiendo que no podemos

41 de Lotario, el no vencido] del Lotario, el no vencido *M.* Lotario, no vencido, *P.*

45 que él nos] que nos

46 rompe y quiere] rompe con

49 arma] armas

52 alimentamos] le aumentamos

54 villano] contrario

56 aprisa] apriesa

estar los dos descuidados?
 Investiguemos el fin.
 Con color¹⁶ de algún recado 60
 vaya un trompeta que pueda
 conocerlo y penetrarlo
 o, gozando de las paces
 que hasta mañana otorgamos,
 con una embajada vaya 65
 el capitán Belisario¹⁷.

Tocan dentro.

- a **PRÍNCIPE LUDOVICO.**
 Otra vez oigo el tambor
 y parece destemplado.
- b **PRÍNCIPE RODULFO.**
 Ya la caja¹⁸ suena ronca.

59 el fin] la causa

60 color de algún] color y algún *M.* Creemos preferible la preposición *de* a la conjunción *y*.

62 conocerlo y penetrarlo] conocello y penetrallo

63 o] y

64 hasta] esta

Ac. post. v. 66 *Toquen dentro un atambor destemplado.*

a Parlamento atribuido al PRÍNCIPE RODULFO.

68 En la *princeps* a este verso sigue una acotación: *Toquen dentro una trompeta ronca.*

b Atribuido al PRÍNCIPE LUDOVICO.

69 Ya la caja suena ronca] Las trompetas suenan roncás

a **REY CARLOS.**

¡Oye atento!

b **PRÍNCIPE LUDOVICO.**

¿Nuevo caso?

70

Tocan un tambor destemplado y traen por un pasadizo a LUDOVICO, muerto, y el mundo a los pies¹⁹ y una corona imperial en la cabeza y una cruz en la mano izquierda y un estoque en la derecha; delante, la ropa imperial colorada en una fuente, y una lanza. Y antes de llegar al tablado ²⁰ dice ARNALDO.

ARNALDO.

Famoso Rey de Alemania,

Rey de Francia celebrado,

temidos en todo el orbe

desde este polo hasta el Austro²¹,

tú, Ludovico felice,

75

tú, poderoso Rey Carlos,

hijos del gran Ludovico

y nietos de Carlomagno,

segundo hermano y tercero

a En *M* el indicativo del personaje y su intervención aparecen como si fuese el verso 70. La métrica exige nuestra distribución.

b Atribuido al REY LUDOVICO.

Ac. post. v. 70 Vayan saliendo ARNALDO, capitán, delante con un estandarte negro, uno con una fuente, en ella una ropa colorada, las cajas enlutadas y cuatro sellos. Saquen en hombros al EMPERADOR LUDOVICO, puesta una corona en la cabeza, un mundo a los pies y una cruz en la mano izquierda y en la derecha un estoque; uno con una lanza y den una vuelta.

73 temidos en] temido por

79 y tercero] y primero *M*. La lectura de la *princeps* se justifica por razones históricas. Mira aporta en estos versos algunos datos genealógicos precisos referentes al parentesco de los personajes: Ludovico Pío, hijo de Carlomagno, tuvo cuatro hijos, de los cuales aquí se citan tres: el mayor fue Lotario, el segundo Pipino (que no aparece), el tercero Luis el Germánico y, de su segundo matrimonio, el cuarto, Carlos el Calvo. De los hijos de Lotario, el mayor fue Luis II, el Emperador Ludovico asesinado.

del Emperador Lotario	80
y dichosísimos tíos	
de este cuerpo malogrado,	
escuchadme, si el dolor	
no puede en vosotros tanto	
que suspenda ²² los oídos	85
al corazón ²³ lastimado.	
Si por ser común la muerte	
de todo el género humano	
en la del mismo enemigo	
la nuestra propia lloramos;	90
si en la muerte no hay venganza	
porque el corazón hidalgo	
se lastima y se apiada	
viendo muerto a su contrario,	
humedeced vuestros ojos	95
con un lastimoso llanto	
que en el alba de esas canas	
parezca aljófaro ²⁴ sagrado.	
Ya sabéis que en Lombardía ²⁵	
sucedió un portento extraño	100

82 malogrado] mal logrado *M.* Agruparemos ortográficamente los dos vocablos de aquí en adelante.

86 al] el

88 de] del *M.* Error del copista al contraer un artículo inexistente.

93 y se apiada] y apiada

94 En *P* la entonación es interrogativa.

97 en el] del *M.* La lectura de *P* es gramaticalmente hablando más correcta.

que no supieron la causa
 los astrólogos más sabios.
 Viose un cometa²⁶ encendido
 en medio del aire vario²⁷
 y llovió sangre tres días, 105
 que a todo el mundo dio espanto.
 Siempre de tales prodigios
 se temen sucesos malos,
 que los bienes de este mundo
 nunca son pronosticados. 110
 Hoy se cumple en el imperio
 este prodigioso caso,
 que pronósticos de males
 pocas veces salen falsos.
 Ludovico, Emperador 115
 que confirmó Nicolao²⁸,
 piadoso como su abuelo,
 (que el serlo le cuesta caro),
 [recibió en su amor y gracia
 un traidor, un rebelado 120
 cuyo nombre es Adafirso²⁹:

104 vario] vago

106 todo el mundo] toda Italia

113 pronósticos de males] pronóstico del mal

118 cuesta] costó

119-122 Sólo en *P*. Vienen exigidos por la sintaxis del fragmento: Ludovico, sujeto de la oración, necesita un predicado que ha sido omitido en *M*. Si no los restituyésemos, el fragmento apostrofaría al emperador muerto, y no parece el caso como se deduce por los pronombres de tercera persona de los versos 117 y 118.

- ¡denle los cielos mal pago!]
 Perdonar al enemigo
 es hecho de buen cristiano,
 pero fiar dél la vida 125
 es de loco temerario.
 Confióse Ludovico
 de este su enemigo tanto
 que en una tienda dormían.
- a **REY CARLOS.**
 ¡Necio³⁰ rey!
- b **REY LUDOVICO.**
 ¡Amigo ingrato! 130
- ARNALDO.**
 Que recatado viviese
 sus nobles le aconsejamos,
 que quien no toma consejo
 [pronto] llega al desengaño.
 Esta desdichada noche, 135

125 fiar. Siempre bisílabo. Idéntico fenómeno en su conjugación, compuestos y derivados.

126 loco temerario] loco y temerario.

127 Ludovico] su enemigo *M*. Error del copista al repetir un sintagma que aparece en el verso siguiente.

a Atribuido al REY LUDOVICO.

b Atribuido al REY CARLOS.

132 sus nobles le aconsejamos] los nobles le aconsejaron

133 que quien] y a quien

134 [pronto] llega al desengaño] tarde llega al desengaño *M*; tarde llega el desengaño *P*. Por el sentido de la oración lo lógico es sustituir el adverbio *tarde* por *pronto*.

él y algunos conjurados,
 brutos del cristiano César³¹,
 en su cama lo mataron.
 Sin dificultad huyeron,
 porque eran con sus engaños 140
 el gobierno de su gente
 y el orden de su palacio.
 Del doméstico ladrón
 no hay tesoro bien guardado,
 ni vida de rey segura 145
 entre traidores vasallos.
 Huyeron, mas ya los sigue
 aquel flamenco soldado
 que en los ejércitos nuestros
 llaman Trueno y Fuerte Rayo³²: 150
 el temido Balduino³³
 siguió sus ligeros pasos,
 el que en la batalla vuestra
 ganó el estandarte blanco.
 Reyes de Alemania y Francia, 155
 este cadáver helado
 es el noble Emperador:

Descubren al Emperador.

142 orden] honor

148 flamenco] famoso

152 siguió] siguió *M.* Lapsus calami del copista.

Ac. post. v. 157 Sólo en *M.*

recebille³⁴ con aplauso.
Dadle sepulcro decente,
y entre plumas de alabastro, 160
sobre dos ricas columnas,
fabricad túmulos altos.
La máquina de Artemisa³⁵,
que el mundo llama milagro³⁶,
calle ya con el sepulcro 165
digno de este cuerpo santo.
Y pues sucesión le falta
y el imperio queda vaco³⁷,
por que elijáis quien suceda
las seis insignias os traigo. 170

a **REY CARLOS.**

¡Ay, pérdida desdichada!
¡Ay, sobrino! ¡Ay, falsa mano,
que del árbol de la vida³⁸
su tierna flor has cortado.

158 recibille] recibidle

159 Dadle sepulcro] Dadle el sepulcro

160 plumas] basas

161 dos ricas] doradas

169 suceda] exceda

a En *M* los versos 171-174 están atribuidos al REY LUDOVICO. Sin embargo, a lo largo de todo el bloque de acción los personajes franceses son los primeros en intervenir de forma sistemática, con una única excepción: los vv. 385 y ss. en los que interviene antes RODULFO.

174 su] la

¡Ay, fortaleza perdida, 175
 tierna edad, floridos años,
 muerte injusta, parca³⁹ fiera,
 sombra triste, sueño largo!
 ¡No se detengan! ¿Qué aguardan?
 Vaya un escuadrón marchando 180
 contra el infame plebeyo.
 César soy que estoy llorando
 un católico Pompeyo
 que guerra me estaba dando.
 Sangre de este propio pecho, 185
 rayo en el aire deshecho,
 fruto cortado en agraz⁴⁰
 que das con tu muerte paz
 -lo que en la vida no has hecho-,
 luz de los antiguos godos⁴¹, 190
 victoria de tu real
 deseé por muchos modos,

175-178 Atribuidos al REY LUDOVICO.

178 sombra] parca *M*. En el juego paralelístico, parece errata evidente la repetición del sustantivo.

179 Tras la serie de romances, verso suelto que sólo aparece en *M*. Aunque lo mantenemos, creemos que es una corrupción ocasionada, quizás, porque el copista, al comprobar que el último verso del romance anterior y el primero de la quintilla riman, debió de entender que faltaba un verso.

184 En *P* la entonación es interrogativa.

185 Sangre] Sanche. Lapsus ortográfico del copista.

188 con tu] en la

189 no] nos *M*. Además de que el verso sería eneasílabo, no tiene demasiado sentido la forma pronominal en el contexto.

191 victoria] vitoria

no tu muerte, porque es mal
que Dios hizo para todos⁴².
Por dar guerra a tu mayor 195
el Supremo Emperador
te dio muerte. Y así siento,
si fue castigo, escarmiento,
y si desgracia, dolor.
No con tu muerte me gozo, 200
que son pensiones⁴³ humanas
para el viejo y para el mozo:
unos las pagan en canas
y otros en el tierno bozo.
La muerte pálida tema 205
el que está en la edad extrema
y el que vive en la edad fuerte⁴⁴,
porque el fuego de la muerte
lo seco y lo verde quema.

REY LUDOVICO.

Ríos⁴⁵ se pueden llamar 210
los hombres mozos y viejos,
unos llegan presto al mar
y otros, que nacen más lejos,
se tardan más en llegar.

201 pensiones] pasiones *M*. La lectura de *P* recoge mejor el sentido etimológico de «pago que se da a alguien por algo» que se recoge en el v. 203.

204 y otros en el tierno bozo] y otros en el tierno gozo *M* (error de lectura del copista motivado por el verso 200 o por tratarse de una copia al dictado, tan habitual en Mira: enmendamos para marcar la oposición canas / bozo = vejez / juventud); con el tierno bozo *P*.

211 los hombres mozos y viejos] los hombres y mozos viejos

Corre el agua, y de esa suerte 215

pasa el hombre, flaco y fuerte;

entra el agua en el mar frío,

y así el hombre, como es río,

entra en el mar de la muerte.

¡Ah, sobrino malogrado, 220

árbol⁴⁶ que en la primavera

la injusta muerte ha cortado,

quién de estos copos te diera

que la vejez ha nevado!

¡Ah, Emperador singular, 225

mira si puedes tomar

la edad que sobra a tus tíos,

pues que somos mansos ríos

que a espacio⁴⁷ vamos al mar!

Mas no estemos lastimados 230

pues Tú, Supremo Dios, tienes

lentos tus cielos sagrados

de viejos matusalenes

y de abejes malogrados.

ARNALDO.

Pues no deja sucesor, 235

antes que le despojemos

de las insignias, señor,

232 tus] los

235 deja] dejó

¿por qué todos no sabemos

quién es el emperador?

REY CARLOS.

¿Quién lo duda? Yo lo soy.

240

REY LUDOVICO.

Yo lo soy. ¿Quién duda tal?

REY CARLOS.

En igual grado⁴⁸ le estoy.

REY LUDOVICO.

Yo le estoy en grado igual.

REY CARLOS.

Yo lo he de ser.

REY LUDOVICO.

Yo lo soy.

REY CARLOS.

Rey de Alemania, bravo Ludovico,

245

Francia el derecho de este imperio tiene.

No por codicia para mí lo aplico,

que a un viejo como yo no le conviene

el peso de este imperio, santo y rico,

[que] usurpado quedó en hombros de Irene⁴⁹. 250

238 por qué todos no sabemos] porque en todo nos hallemos

240 lo duda?] tal duda?

242 En *M* la entonación es interrogativa, pero creemos más correcta la aseverativa.

247 lo] le. Tanto el leísmo de persona y cosa como el láismo son solecismos bastante frecuentes en las dos copias y con notables divergencias entre ellas. Remitimos al capítulo correspondiente del Estudio lingüístico para un análisis más detallado.

250 [que] usurpado] usurpado *M, P*. Creemos necesaria la conjunción para el correcto enlace sintáctico de la oración.

La Iglesia⁵⁰ universal, por despojarlos,
 la máquina⁵¹ cargó en hombros de Carlos.
 Viendo el Papa León⁵² la fe perdida
 en los griegos monarcas del Oriente,
 cual cabeza de Dios sustitüida 255
 a [otro] cuerpo fiel místicamente⁵³,
 pasar quiso la silla pretendida
 a los reyes cristianos de Occidente.
 Pasóla a Francia, y Carlomagno ha sido
 el católico dueño que ha tenido. 260
 Hecho, pues, Carlos un cristiano Atlante⁵⁴
 del cielo del imperio, escudo fuerte
 que ampara nuestra Iglesia militante,
 quince años⁵⁵ imperó, llegó su muerte.
 El imperio francés pasó adelante: 265
 nuestro padre le⁵⁶ tuvo, y de esta suerte

251 desporjarlos] desposarlos

252 cargó en] ha cargado en los

255 sustitüida] sostitüida

256 a [otro] cuerpo, fiel] a este cuerpo, si es *M*; a este cuerpo, fiel *P*. Enmendamos para conseguir el sentido más adecuado del inciso.

258 de Occidente] del Poniente

259 Carlomagno] Carlosmagno *M*

263 ampara] para

264 quince] 15 *M*

265 el] y el

266 le] lo

Lotario le heredó. Luego ignorancia
es decir que el imperio no es de Francia.
Ludovico, mi padre, a quien el Pío
llamaron con razón, pues serlo supo, 270
los reinos repartió, y ha sido el mío
este reino francés que ahora ocupo.
Murió el Emperador, yo soy su tío,
y si en la división Francia me cupo,
siendo anejo el imperio a aquesta tierra, 275
yo soy Emperador con paz o guerra⁵⁷.

REY LUDOVICO.

Si por ser Carlomagno, nuestro abuelo,
el primero señor que tuvo Roma
(en la transmigración⁵⁸, hecha con celo,
del Papa, que la voz del cielo toma⁵⁹), 280
su derecho pretendes, teme al cielo
que el corazón soberbio inclina y doma.
Tu hermano soy mayor. La mayoría
desde Adán tiene fuerza, y esta es mía.
¿Qué abárimo⁶⁰, calibre⁶¹ o masageta⁶², 285
qué tártaro⁶³ crüel, qué troglodita⁶⁴,

267 lo heredó

275 En *M* la preposición aparece en el interlineado.

276 con] en

280 voz del cielo] vez del pueblo

281 pretendes] pretentes *M*

282 inclina] oprime

y los paternos títulos le quita?

espanto fue del bárbaro Afredita. 290

que soy Emperador con paz o guerra.

Ludovico, la cólera reporta.

Deja el imperio en paz.

Cuando me importa, 295

contra mi propia sangre espada tomo.

También la que yo ciño rompe y corta.]

Desde la punta hasta el dorado pomo

suelo teñirla yo.

¡Arrogancia altiva!

«¡Viva Francia!» diré.

290 Afredita] Afrodita

292 con] en

297 Este verso y el indicativo del personaje no aparecen en *M*. Los incorporamos para completar la estructura de la octava real.

298 pomo] puño. Este final no se ajustaría a lo necesario para la rima de la octava real.

299b altiva| loca *M.* También rompería la rima de la octava real.

REY LUDOVICO.

¡Alemania viva! 300

REY CARLOS.

Sepultemos al Príncipe difunto
y haya guerra después.

REY LUDOVICO.

Mejor es luego⁶⁵,
que el ejército nuestro está ya junto.

REY CARLOS.

Espanto soy del moro.

REY LUDOVICO.

Yo, del griego.

REY CARLOS.

Retrato soy de Carlos.

REY LUDOVICO.

Yo, trasunto⁶⁶. 305

REY CARLOS.

Daré a Alemania fin.

REY LUDOVICO.

Yo a Francia, fuego.

REY CARLOS.

¡Bárbaro dicho!

REY LUDOVICO.

¡Presunción altiva!

300 En *P*, tras este verso, aparece la siguiente acotación: *Pónese cada uno aparte con los suyos*.

301 al] el

303 ya] aquí

306a fin] fuego *M*. Rectificamos para evitar el verso hipermétrico.

REY CARLOS.

¡Viva, pues, Francia ya!

REY LUDOVICO.

¡Alemania viva!

Tocan al arma y pónense al lado de los Reyes la mitad de los unos y la mitad de los otros. Y salen las infantas MATILDE y MARGARITA y pónense de rodillas.

FRANCESES.

¡Viva Francia! [¡Viva Francia!]

ALEMANES.

Alemania, ¡viva! [¡viva!] 310

MARGARITA.

¡Qué barbaridad altiva,
qué frenesí, qué arrogancia
y qué contraria opinión!
¿Qué estrella adversa os inclina
a enemistad, a rüina, 315
a muerte y a perdición?

308a ¡Viva, pues, Francia ya!] ¡Viva Francia diré!

Ac. post. v. 308 *ponense] pónese M; Tocan arma. Salen MARGARITA y MATILDE. Margarita se pone a los pies de CARLOS, su padre, y MATILDE a los de LUDOVICO REY. Y sale RODULFO con luto P.*

309 En *M* aparece sólo una vez «¡Viva Francia!». Es necesaria la enmienda duplicando la exclamación para completar el octosílabo y la estructura de la redondilla.

310 ¡viva! [viva]] ¡viva! *M*. Similar razón que en la variante anterior.

315 enemistad, a rüina] enemistades y ruina

316 En *P* se añade:
¿Dos hermanos, ambos viejos,
contra sí mismos airados,
han de ser aconsejados,
cuando deben dar consejos?

¿No os dicta la ley de Dios⁶⁷
que imperar es vituperio
si ha de costar el imperio
una vida de las dos? 320
El reino y la monarquía
se han de dar sin resistencia,
porque es cualquiera violencia
principio de tiranía.
Los límites de la tierra 325
del príncipe más audaz
han de adquirirse con paz,
[no] dilatarse con guerra;
más valiente es quien no mata,
y más su fama reserva 330
quien su reino en paz conserva
que el que en guerra le dilata.
Templad, pues, el corazón,
que es locura demasiada
el remitir a la espada⁶⁸ 335
la causa de la razón,
y ha de ser hazaña impropia,

320 una] la una. En *M* hay dos palabras tachadas.

325 tierra] guerra

328 [no] dilatarse] y dilatarse *M* y *P*. El sentido del mensaje creemos que requiere el adverbio negativo.

330 fama] furia

332 guerras lo] guerras le

336 causa] causas

si las canas que peináis
 en grana fina trocáis,
 mojada de sangre propia. 340
 ¡Carlos! ¡Padre! ¡Señor! ¡Rey!

a **MATILDE.**

Si obliga a tener amor,
 padre y querido señor,
 la santa y paterna ley
 por que el rigor⁶⁹ se corrija, 345
 vengo a tus pies, y es en vano
 acometer a tu hermano
 sin dar la muerte a tu hija.
 ¿Tú, que sujetas la Albania⁷⁰,
 no te puedes sujetar? 350
 ¿De un golpe quieres cortar
 toda la flor de Alemania?
 Tu honra, vida y poder junto
 a un mudable imperio fías,
 que adquirido en muchos días 355

338 las canas] la nieve

340 en grana] con sangre

a Este personaje comienza a hablar a partir del verso 345.

341-344 P ordena la estrofa de otra manera: ¡Carlos! ¡Señor! ¡Padre! ¡Rey! / Cese ya tanto rigor, / si obliga a tener amor, / la santa y paterna ley

342 Si obliga a tener] Si obliga el tenernos M. La lectura diferente provoca un verso eneasílabo en una redondilla.

346 y] que

347 tu] un

353 Tu honra] honra

puede perderse en un punto.

Si como noble y fiel

con Carlos hiciste liga,

templa tu sangre, no diga

que te vuelves contra él.

360

Si es el rey un breve mapa⁷¹

de Dios, déjalo en su mano,

porque dudas de cristiano

las ha de absolver el Papa.

A la Iglesia pertenece

365

la elección. Advierte que

se empieza a perder la fe

si al Papa no se obedece.

¡Padre! ¡Señor!

MARGARITA.

¡Rey! ¡Señor!

MATILDE.

¡No haya más!

357 Si como] Si ya como

359 sangre] saña

360 te] la

361 Si es el rey] Si el rey es

362 su mano] sus manos

363 cristiano] cristianos

367 En *M* se escribe «fee». La geminación sólo tiene valor gráfico, como se observa por la rima. También aparece en los vv. 458, 586, 704, 1069, 1281, 1300, 1339, 1489, 1548, 1558, 1965, 2139, 2385, 2401, 2672, 3183. Como norma de edición, actualizaremos la grafía sin advertirlo en el aparato de variantes.

MARGARITA.

¡Más no consientas! 370

REY LUDOVICO.

¡Carlos!

REY CARLOS.

¿Qué pides?

REY LUDOVICO.

¿Qué intentas?

REY CARLOS.

Ser yo solo emperador.

REY LUDOVICO.

Yo también.

REY CARLOS.

Pues arma.

REY LUDOVICO.

Están,

en medio de estos extremos,

dos espejos que tenemos 375

y acaso se quebrarán;

espejos⁷² del alma son,

que el alma que está con ira,

si en un espejo se mira,

sosiega su alteración. 380

Matilde lo es de mi reino:

370 Más] Tal

371b pides] dices

378 que el alma] y el hombre

en paz la quiero abrazar
para poderla engastar
en esta plata que peino.

PRÍNCIPE RODULFO.

[Ap.] (¿Qué etíope o blanco escita 385
no morirá en fuego y hielos⁷³
teniendo por paralelos
los ojos de Margarita?
Francesa y rara⁷⁴ hermosura,
el corazón que te ama 390
es mariposa⁷⁵ a tu llama
en que muere con dulzura.)
¡Padre! ¡Rey! ¡Señor! ¿Qué fin
te indigna con el francés,
que a Dios imita, pues ves 395
a sus pies un serafín⁷⁶?

PRÍNCIPE LUDOVICO.

[Ap.] (¡Ay, filomena! ¡Ay, sirena⁷⁷!
Cisne⁷⁸ soy cuando te veo,
que a manos de mi deseo

385 o] y

392 en que] quien

393 ¡Padre! ¡Rey!] Padre y Rey

394 con] contra

395 puede] pue *M.* Errata obvia del copista.

396 sus] tus *M.* Como indica la acotación de la escena, es necesaria la enmienda ya que el PRÍNCIPE RODULFO comenta que MARGARITA está a los pies del REY CARLOS y no a los del REY LUDOVICO, a quien él se dirige.

397 filomena] alemana

muero cantando mi pena. 400
 ¡Ay, Matilde, que veniste⁷⁹
 con tu padre y con mi tío
 para dar favor al mío,
 y sólo a mí me venciste!)
 ¡Padre! ¡Rey! ¡Señor! Consiente 405
 que el Papa dé esta corona:
 no aventuras tu persona,
 tu nobleza, reino y gente.
 A la Iglesia, Papa y Roma
 pertenece la elección; 410
 La cristiana aprobación
 de sus santas manos toma
 si te la diere, y si no,
 Dios la dará a cuyo⁸⁰ es.

PRÍNCIPE RODULFO.

Dice el PRÍNCIPE francés 415
 bien.

402 padre y] padre, con

404 sólo a mí] a mí solo

408 reino y gente] tal no intente

409 A la Iglesia, Papa y Roma] Al Papa, a la Iglesia, a Roma

410 la] esta

411 La cristiana aprobación] Imperios confirmación, *M.* Introducimos la enmienda por lo que se lee en el v. 444 y a fin de evitar la anómala estructura apositiva, «imperios confirmación», provocada por la corrupción de la copia original.

413 la] lo

414 la dará a cuyo] lo dará a cuya

REY LUDOVICO.

Por ello paso yo.

REY CARLOS.

¡Ay, Ludovico! Que de nuestros hijos
son impedidos nuestros pensamientos.
A Roma y al Pontífice escribamos:
confirme la elección que pretendemos. 420
Y en juramento unidas nuestras manos,
al cielo se prometa guardar siempre
la elección del Pontífice Romano,
sin pretender con guerra o paz hacerse
emperador el otro no elegido. 425

REY LUDOVICO.

Sobre el pecho real de Ludovico
nuestras manos pongamos, y juremos
de nunca pretender la investidura
de las insignias de que está adornado,
si no fuere con orden del Pontífice, 430
imitándole siempre, aunque era mozo,
en la cristiana religión que tuvo,
en el celo, en la fe y en las costumbres.

417 ¡Ay, Ludovico! Que de nuestros] Hoy, Ludovico, pues tenemos

419 escribamos] partiendo

420 confirme la elección] se informe de la acción

424 o] en

428 investidura] en investidura

430 con] por

REY CARLOS.

Juremos.

REY LUDOVICO.

A ti, Príncipe difunto,
vivo en la fama y en el cielo eterno, 435
hago testigo y en tu pecho juro
por la cruz, que es la insignia del imperio
que primero se da y está en tu mano,
de guardar amistá⁸¹ con el Rey Carlos,
con amor y con paz eternamente, 440
remitiendo al Pontífice el derecho
que pretendo tener a aqueste imperio,
y no contravenir el nombramiento
y aprobación de Roma y del Pontífice.

REY CARLOS.

Juro lo mismo por la cruz divina 445
que tienes en tu mano.

433 Sólo en *M*.

438 tu mano] tus manos

439 amistá] amistad

440 Sólo en *M*.

442 pretendo] pretende *M*. En tanto que juramento personal realizado por el REY LUDOVICO es más adecuada la primera persona que la tercera.

443 contravenir] contradecir

444 y aprobación] la aprobación

445 cruz] fe *M*. Es más adecuada esta lectura a tenor de los vv. 437 y 446.

*Ponen las manos en el pecho, y el muerto levanta las manos⁸² y
cógese las a los dos Reyes.*

REY LUDOVICO.

¡Gran portento!

La diestra levantó y nos tiene asidas
las nuestras.

a **REY CARLOS.**

Es señal que él mismo hace
la paz y la amistad, y que recibe⁸³
el juramento que le habemos⁸⁴ hecho. 450

PRÍNCIPE RODULFO.

¡Oh, santo Emperador!

PRÍNCIPE LUDOVICO.

¡Oh, santo pecho!

Sale BALDUINO con tres cabezas.

BALDUINO.

Rayo de soberbios muros

Ac. post. v. 446a Áseles las manos el difunto.

448a nuestras] manos en

a Sólo en *M*.

450 habemos] habemo *M*

451b santo pecho] pecho santo *M*. Es preferible la anteposición del adjetivo para que la serie de endecasílabos sueltos termine con un pareado tal como es habitual en esta comedia y, en general, en el teatro áureo. Lope de Vega utilizará esta práctica en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y en sus comedias. Cfr. S.G. Morley-C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 40.

Ac. post. v. 451 Tocan cajas. Entra BALDUINO a caballo con un criado y tres cabezas. Hace reverencia a los Reyes y póstrase al EMPERADOR, y dice.

que registre con tus leyes
 del orbe los dos coluros⁸⁵,
 ejemplo de que los reyes 455
 durmiendo no están seguros,
 aunque ha volado tu fama
 hasta el trópico que ve⁸⁶
 la negra⁸⁷ Caricardama⁸⁸,
 tu fin de Holofernes⁸⁹ fue, 460
 bañando en sangre la cama.
 Bien, señor, nos has mostrado
 que el príncipe más guardado
 muere con más brevedad,
 porque es cierta enfermedad 465
 vivir siempre con cuidado.
 De la vida estás ajeno
 cuando en tierna edad estás,
 que hay en el rey malo o bueno
 dos enfermedades más, 470
 que son traición y veneno.
 Pero a ser fénix⁹⁰, señor,
 hoy tu vida renaciera
 en el fuego de mi amor
 o, a poderlo hacer, te diera 475

458 En *M* se escribe «vee». Vid. lo dicho a la variante textual del verso 367.

462 has] ha *M*. Es preferible la lectura de *P*, más en consonancia con el uso de la segunda persona del singular que parece en este parlamento y, en general, en toda la obra.

473 renaciera] reviviera

475 poderlo] podello

la que he quitado al traidor.
Dios, por don particular,
la vida al hombre le ha dado;
puédela el hombre quitar,
pero Dios ha reservado 480
para sí el tornarla a dar.
Aunque mal servicio fuera
darte, si darla pudiera,
la vida de este traidor,
que a ser posible, señor, 485
mi propia vida te diera.
Mas ya que el parto fecundo
de tus gallardas proezas
te dejó sin ver segundo,
recibe estas tres cabezas 490
que quitaron la del mundo.
¡Bien conocidas serán!
Triunfa ya de⁹¹ estos despojos⁹²
que a tus muertos pies están,
y triunfarás de mis ojos 495
que sus lágrimas te dan.
Ya que mi brazo y mi lanza

481 el volverla a dar

485 ser posible] poderla dar

493 ya de estos] de aquestos

497 mi brazo y mi lanza] ni brazo mi lanza *M.* Error evidente del copista.

498 vida no alcanza] la vida alcanza *M.* Enmendamos por el sentido del pasaje.

a darte vida no alcanza
como mi pecho codicia,
vida doy a tu justicia 500
y a tu honor, que es la venganza.

REY CARLOS.

¡Gran valor!

REY LUDOVICO.

¡Es peregrino⁹³!

a **REY CARLOS.**

Este corazón de Flandes
a buen tiempo a Francia vino,
que entre mis pares y grandes 505
me faltaba un Baldüino.

REY LUDOVICO.

Mis brazos y mi amistad
te doy.

BALDUINO.

De tu Majestad,
esos pies⁹⁴.

REY CARLOS.

De aquí adelante
me servirás de Almirante⁹⁵, 510
con esa fidelidad.

a Sólo en M.

503-508a Atribuidos al REY LUDOVICO.

510 servirás de] servirás M. Optamos por la lectura de P, a pesar de ser normal en el período clásico el uso de sustantivos predicativos sin determinante con el significado 'en calidad de'. Cfr. LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, I, Madrid, CSIC, 1983, p. 58.

BALDUINO.

Tus pies beso.

a **REY CARLOS.**

Sepultemos

a Ludovico; no aguarde
su cuerpo más. Y podremos
ir a París esta tarde.

515

Vase.

b **REY LUDOVICO.**

En los hombros le llevemos.

*Tocan cajas destempladas y trompetas y llévanle los Reyes y Príncipes en los
hombros. Y quedan BALDUINO y las Infantas.*

BALDUINO.

[Ap.] (¿Quién vio de repente el mar
manso con olas gallardas
y el sol entre nubes pardas
que en él se quiere bañar?

520

511 con esa] por tanta

a Atribuido al REY LUDOVICO.

Ac. post. v. 515 Sólo en *M*.

b Atribuido al REY CARLOS.

Ac. post. v. 516 *quedan]* queda *M*; *Tocan cajas destempladas, y llevan los Reyes y Príncipes el cuerpo. Quedan BALDUINO y las Infantas.* Hemos enmendado la discordancia existente entre el sujeto y el núcleo del predicado a pesar de tratarse de un solecismo habitual en la época y en la obra.

518 olas] alas

519 el] al

¿Quién vio en la risa del alba⁹⁶
 un prado lleno de flores,
 donde dulces ruiseñores
 hacen al águila salva⁹⁷?
 ¿Quién vio un fénix matizado⁹⁸? 525
 ¿Quién vio murmurar las fuentes
 entre diáfanos dientes
 de vidrio y cristal helado?
 Pues mar, sol, nubes y flores,
 olas, alba, risa, prado, 530
 águila, fénix rosado,
 fuentes, cristal, ruiseñores,
 no tienen beldad tan grata
 ni su perfección tan bella
 como estas damas, y aquélla 535
 el corazón me arrebat⁹⁹.)

Mira a MARGARITA y vase.

521 en la] la

522 un] y un

524 al águila] alegre la

529 mar, sol] el mar *M.* El verso del manuscrito anula la diseminación recolectiva.

531 águila, fénix rosado] salva, fénix matizado

532 cristal] cristad *M.* Lapsus calami del copista.

533 beldad] vista

536 el] que el

Ac. post. v. 536 Vase mirando a MARGARITA.

MARGARITA.

Talle, rostro y discreción
tiene el flamenco, a fe mía.

MATILDE.

¡Qué flamenca gallardía
y animoso corazón! 540
No he visto soldado igual:
¡mil bendiciones le den!

MARGARITA.

¿Ya le alabáis vos¹⁰⁰ también?
No os ha parecido mal.

Vanse y salen el DUQUE LAMBERTO y ALFREDA, Infanta, al balcón.

ALFREDA.

Ya en el cielo no hay estrella¹⁰¹ 545
y teñido de arrebol
muestra el rostro el alba bella
y así, Duque, como el sol
tienes de salir¹⁰² tras ella.
Esta noche, muda y fría, 550
envidió la gloria mía,
y así con ligero paso

539 gallardía] gallarda. Lapsus calami que altera el esquema de la rima.

Ac. post. v. 544 *Vanse y salen LAMBERTO y ALFREDA al balcón.*

547 muestra el rostro] muestra *M*; saca el rostro *P*

549 ella] della

se ha escondido en el ocaso,
por que nazca presto el día.

LAMBERTO.

Su negra capa¹⁰³ nos niega 555
y holgara que hubiera sido
de Süecia u de Noruega¹⁰⁴,
donde el sol, que ya ha salido,
con su luz apenas llega.
¡Ay sol, que a venir porfías! 560

a **ALFREDA.**

¡Qué mal estoy con los días!

LAMBERTO.

¡Oh, quién fuera enamorado
debajo del norte¹⁰⁵ helado
o entre las dos zonas frías!
O ya que imposibles son, 565
fuera aquesta noche grata
cuando el sol hace estación
entre los peces¹⁰⁶ de plata
y no en el fuerte león.

ALFREDA.

Duque, si el alma es eterna, 570

555 niega] ciega. Existía el dicho «noche ciega» con el significado de «noche oscura» (Cov).

557 u] o

558 salido] nacido

a Sólo en *M*.

563 norte] monte *M*

el amor que la gobierna
también eterno ha de ser,
y así otra noche ha de haber.

LAMBERTO.

¿Pues lloras?

ALFREDA.

Quedo muy tierna.

Temo apartarme de ti.

575

LAMBERTO.

El amor y voluntad,

¿uno nos hizo?

ALFREDA.

Es así.

LAMBERTO.

Pues, si tú eres mi mitad,

¿cómo te apartas de mí?

ALFREDA.

¿Desciendes ya?

LAMBERTO.

El pensamiento¹⁰⁷

580

que tu sol merece ver,

si quiere hacer movimiento,

Desciende por una escala.

575 temo apartarme] Yo no me aparto. Atribuido a LAMBERTO.

576 el] que el

Ac. post. v. 582 En *P* aparece tras el verso 584: *Bajando por una escala*.

por fuerza he de descender,
que no tiene más aumento.

ALFREDA.

Duque, di.

LAMBERTO.

Pregunta, ¿qué? 585

ALFREDA.

¿Te acordarás de la fe¹⁰⁸
que me debes para amarme?

LAMBERTO.

No.

ALFREDA.

¿Por qué?

LAMBERTO.

Porque acordarme
presupone que olvidé.

ALFREDA.

Eso bien, que ya el temor, 590
Duque, de ese disfavor
me vio a punto de morir.

LAMBERTO.

[Ap.] (¡Qué mal se saben decir
requiebros, si no hay amor!)

ALFREDA.

Señor, mira.

583 he] ha

592 a] al

LAMBERTO.

a [Ap.] (¡Cómo enfada¹⁰⁹ 595

la mujer que se aborrece!

Mientras que está deseada,

ángel¹¹⁰ hermoso parece,

y demonio si es gozada.

Con grande extremo deseo 600

irme ya.)

ALFREDA.

Triste te veo,

¿qué llevas?

LAMBERTO.

Una esperanza

de que podré sin mudanza

gozar el bien que poseo.

ALFREDA.

Luego, ¿eso te da tormento? 605

LAMBERTO.

[Ap.] (No es bien que desautoricen
sospechas mi pensamiento.)

Alegre voy. [Ap.] (Mal se dicen
lisonjas de cumplimiento.)

¡Adiós, señora, que es tarde! 610

a En *P* sí aparece el indicativo de aparte, igual que en los vv. 608, 613, 617, 633 y 653.

598 hermoso] hermosa

607 mi pensamiento] mis pensamientos *M.* La lectura del manuscrito daría lugar a una rima simulada, fenómeno no totalmente extraño al teatro del XVII. Cfr. DIEZ ECHARRI, *Teorías métricas del siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949, p. 123, y ARJONA, «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, XXIII, 1955, pp.108-128.

ALFREDA.

Espera.

LAMBERTO.

El sol ha salido.

No es bien, Infanta, que aguarde.

[Ap.] (Soy, si aborrezco, atrevido,
pero si quiero, cobarde.)

Yo me voy.

ALFREDA.

¡Ay, Duque, inquieto

615

tu corazón siempre viene!

Oye.

LAMBERTO.

[Ap.] (Que es muerte prometo¹¹¹

aborrecer, si se tiene

obligación y respeto.)

ALFREDA.

Lamberto, gobernador

620

de mi alma y de París

ausente el Rey, mi señor,

por quien las flores de lis

respiran alegre olor,

616 tu corazón siempre viene] amor conmigo te tiene!

617a Aquí comienza el parlamento de LAMBERTO.

620 gobernador] mi Duque

¿cuándo he de volver a verte? 625

LAMBERTO.

Hoy.

ALFREDA.

¿Y a solas?

LAMBERTO.

(Ap.) (¿Quién desea
amor que parece muerte?)

Como París no me vea
hablarte así desta suerte,
cuando tú fueres servida.

630

Adiós.

ALFREDA.

Esposo¹¹², señor,
no me olvides.

LAMBERTO.

¿Quién te olvida?

(Ap.) (¿Qué enfadoso es el amor
para un alma arrepentida!)

Si, como se dice, es cierto
que el Emperador es muerto,
de Francafort¹¹³ se vendrán

635

625-631 Sólo en *M*. En *P*, me has de ver?

LAMBERTO:

Si eres servida
hoy vendré a verte.

ALFREDA:

¡Señor!

637 Francafort se] Francaforte

los Reyes y me hallarán
descuidado y encubierto.

ALFREDA.

¡Ay, Duque! ¡Cómo los celos¹¹⁴ 640
han hecho mi sangre hielos,
que es Matilde muy de estima!

LAMBERTO.

¿Celos tienes de tu prima?

a **ALFREDA.**

A nadie exceptuan los celos.
Tiene amor por calidades¹¹⁵ 645
en sujetos diferentes
conf[o]rmar las voluntades,
allanar inconvenientes
y vencer dificultades.
Quisístela bien, y así 650
con su venida me ha dado
un celoso frenesí.

638 Reyes] suyos

639 descuidado] disfrazado

640 celos] cielos *M*. Enmendamos por tratarse de una rima tónica.

641 mi] en mi

642 es Matilde] Matilde es

a Sólo en *M*.

644 exceptuan] exceptan. Como se observa, en «exceptuan» se produce una sístole.

647 conf[o]rmar] confirmar *M*; conforme a *P*. Enmendamos a tenor de la definición de Cov: «ser de un acuerdo y de una voluntad».

651 con su venida] como ha de venir

LAMBERTO.

[Ap.] (Con razón tienes cuidado,
que el mismo extremo hay en mí.)

¿He de enamorarme yo 655
de tu prima?... ¡Estás terrible¹¹⁶!

ALFREDA.

Si Jerjes¹¹⁷ se enamoró
de un plátano, ¿es imposible
amar tu cuñada¹¹⁸?

LAMBERTO.

No,
pero ten satisfacción¹¹⁹. 660

ALFREDA.

La fuerza de una afición¹²⁰
no guarda fidelidad
al deudo¹²¹ ni a la amistad.

LAMBERTO.

¡Hombres vienen! Y no son
mis criados. Vete, Infanta. 665

ALFREDA.

Tu extraña priesa¹²² me espanta.

658 es] no es *M*. La lectura del manuscrito hace al verso hipermétrico.

661 afición] ficción *M*. Enmendamos por tratarse de otra rima habitual en el teatro áureo. Comp. con *EED*, vv. 726-730: *Mi padre en su maldición / colérico estuvo y ciego, / venció a don Gil la afición; / sólo el ingrato don Diego / no tiene satisfacción*. Esta corrupción permite afirmar que la copia pudo transmitirse al dictado. No obstante, también debemos tener en cuenta que en el s. XVII aún no estaba consolidado el uso actual del término «ficción»: Covarrubias en su *Tesoro* presenta la entrada «fición o ficción». El determinante que precede pudo generar la variante en el proceso de transmisión de la copia.

LAMBERTO.

Y a mí me admira tu espacio.

Considera que en palacio

ya la gente se levanta.

Quédate con Dios, señora.

670

ALFREDA.

Ve, Lamberto, en hora buena.

Vase y quita la escala la infanta.

LAMBERTO.

Por fuerza será buen hora

si te vas, que me da pena

una mujer que me adora.

¡Ay, apetito avariento,

675

que eres rico y pobre estás

como hidrópico¹²³ sediento,

que, mientras que bebe más,

tiene su sed crecimiento!

Es alquitrán que no apaga

680

el agua, es un mar profundo.

671 hora buena] buena hora. Como se ve por las variantes *P* organiza la rima de la quintilla de otra forma

Ac. post. v. 671 *Vase la Infanta.*

672 buen hora] hora buena

674-675 si te vas, que me da pena] si me voy. / ¿Que me dé pena

676 rico] mío *M*. Enmendamos para remarcar la antítesis.

681 mar] mal *M*

Y no es mucho que esto haga,
si no hay cosa en este mundo
que contente y satisfaga.

Quedé por gobernador 685
de París cuando a la guerra
se fue su rey y señor.

He gobernado su tierra,
no mi vida ni su honor.

Deseaba, pretendí, 690
porfié, perseveré,
obligué, agradé, vencí,
pedí, oyéronme, alcancé
y, alcanzando, aborrecí.

Salen RICARDO y ENRICO, sus criados.

RICARDO.

Mucho, señor, te confías 695
y en cuidado nos tenías
viendo salir sol y gente
de palacio y del oriente...

688 gobernado] guardado

689 no mi vida ni] y no he guardado

Ac. post. v. 694 *Salen RICARDO y ENRICO.*

696 y en] Ya en

698 de] del

y que tú no descendías.

¿Y la Infanta?

LAMBERTO.

Ya se fue.

700

RICARDO.

Vete luego, que el Rey viene.

LAMBERTO.

¿Viene Matilde?

RICARDO.

No sé.

LAMBERTO.

Ya la adoro.

RICARDO.

No conviene.

LAMBERTO.

Bien la quise y tengo fe¹²⁴.

Por su ausencia ha estado fría

705

la ceniza de este amor,

pero ya, Matilde mía,

hoy cobra nuevo calor

y encendidas brasas cría.

¡Ay, mi Enrico! ¡ay, mi Ricardo!

710

en amor me hielo y ardo.

Un convaleciente he sido

703a Ya la adoro] Serviréla

705 En *M*, en la palabra ausencia, la «u» aparece en el interlineado.

713 en el mal] del alma

que en el mal he recaído
y en vano salud aguardo:
mi gloria ha de ser ajena. 715

ENRICO.

¿Qué tienes, señor? ¿Qué viste?
Tu mal nos di¹²⁵.

LAMBERTO.

¡Enhorabuena,
que no hay gusto para un triste
como escucharle su pena¹²⁶!
Ya sabéis¹²⁷ que de Borgoña¹²⁸, 720
herencia y estado mío,
vine a la corte de Francia,
tan gallardo como rico.
En ella estaba Matilde,
hija del rey Ludovico, 725
holgándose con sus primas,
hijas de Carlos, su tío.
Recibióme el Rey afable,
como deudo y como amigo,
que es de noble condición¹²⁹ 730

714 en vano salud] en balde salir

717a nos di] me di *M.* Enmendamos porque es más correcto el uso de la segunda persona, dado que son dos los personajes a los que se dirige. Vid. además los vv. 903-904.

720 sabéis] sabes *M.* Idéntica razón que en la variante anterior.

726 sus primas] su prima *M.* El Rey Carlos tiene, como sabemos, dos hijas, Alfreda y Margarita.

727 hijas] hija *M.*

quien es de noble principio.
 Causó mi venida a Francia
 universal regocijo,
 que esto tienen los señores
 que en la corte son bienquistos¹³⁰. 735
 Y como la juventud
 causa en los ánimos brío
 y agilidad en los miembros,
 con pensamientos altivos,
 viome la corte francesa 740
 en fiestas entretenido,
 porque el ocio blando es siempre
 padre del sueño y del vicio.
 Ya en la cerviz erizada
 del toro¹³¹ dejé, teñidos 745
 con su sangre, venenosa
 asta y acero bruñido;
 ya en los alegres torneos
 precios¹³² gané prometidos
 a invención, golpes y gala, 750
 folla¹³³, letra y artificio;

731 noble condición] nobles principios

735 la corte] las cortes

737 brío] bríos

745 teñido] teñido

749 precios] premios

ya en las justas¹³⁴ de a caballo
rompí la lanza de pino
en la contraria visera,
como si fuera de vidrio. 755
Estimábanme con esto
las damas -que siempre han sido
amigas de novedades-
por Adonis¹³⁵ o Narciso¹³⁶.
Y como siempre el amor¹³⁷ 760
no puede estar escondido,
porque no cabe en el alma
aunque nos le pintan niño¹³⁸,
por los ojos sale a veces,
y[a] con un mirar continuo, 765
blando, atento, regalado,
tierno, amoroso y pasivo;
ya con mostrar alegría
viendo los casos propicios
del amante, y, en los tristes, 770
vertiendo aljófaro divino;
otras veces por la boca
con la razón o el suspiro,
y, al fin, nos lo comunica
el alma por los sentidos. 775

762 cabe] acabe

764-775 Sólo en *M*.

765 ya] y *M*

Entre muchas que mostraron
 este amor o este apetito¹³⁹
 -que en mujer jamás se supo
 cuál de estos dos ha tenido-,
 Alfreda, la Infanta, es una 780
 que sus negros ojos hizo
 vidrieras de su alma
 por donde el amor se ha visto.
 Miróme con afición,
 razones tiernas me dijo, 785
 hasta que su amor dudoso
 fue de mí reconocido.
 Pero Matilde, al contrario,
 descubrió que mal me quiso,
 porque el odio y el amor 790
 en esto son parecidos.
 Al fin entre las dos primas,
 amado y aborrecido,
 con amorosos discursos
 vacilaba mi albedrío¹⁴⁰. 795
 Resistí que me inclinase
 a la alemana, y resisto

777 o este] este

779 estos] los

783 se ha] ha

784 afición] atención *M*. Es más común el primer sustantivo en la terminología amorosa. Vid. v. 661.

796-807 Sólo en *M*.

en balde, pues desde entonces
a su hermosura me inclino¹⁴¹.
Es el amor como rayo 800
que con más fuerza ha herido
donde halló resistencia,
ya en el soberbio edificio,
ya en el ciprés que parece
pirámide y obelisco¹⁴², 805
no en la caña tierna y débil
ni en cárdeno y blando lirio.
Amé, en efecto, a Matilde:
esta privación maldigo,
que el apetito despierta 810
y hace dormir al juicio.
¿Quién adora a la mujer
sabiendo que es un hechizo
que la razón quita al hombre
y aun a la fiera el distinto¹⁴³? 815
Si nos canta, es la sirena¹⁴⁴;
si nos mira, es basilisco¹⁴⁵;
si nos halaga, escorpión¹⁴⁶;
si nos llora, es cocodrilo¹⁴⁷;
si se queja, es la hiena¹⁴⁸;
si llama, es lobo marino¹⁴⁹; 820

815 distinto] instinto

818 halaga] alegre

819 llora, es] llora

si nos habla y nos pregunta,
 [es la esfinge¹⁵⁰ de Edipo:]
 todo en orden a engañarnos.
 Digo estas cosas, Enrico, 825
 porque al paso de mi amor
 iba creciendo su olvido.
 En medio de este rigor
 fuese a Alemania el sol mío,
 dejándome en noche triste 830
 dos años, que son dos siglos.
 Hizo Alfreda en esta ausencia
 con su amor y desvarío
 que, sin yo querer, me hallase
 prendado y agradecido; 835
 que como la voluntad
 es de cera y no de riscos,
 troquéme, que soy un hombre
 y no soy el monte Olimpo¹⁵¹.
 Sucediendo, pues, la guerra 840
 que tuvo con su sobrino,
 nuestro Rey a Francafort
 llevarse sus hijas quiso.

823 es la esfinge de Edipo] es esfinge de Edipo *M*; es el esfinge o el Edipo *P*

826 paso] peso *M*. Rectificamos por el sentido.

833 y] o

834 sin yo] sin

Fingió Alfreda no estar buena
para ponerse en camino, 845
y acompañó Margarita
al Rey que tengo ofendido.
Estando, pues, una noche
los brazos entretreídos
con los suyos, como hiedra 850
que trepa en el muro antiguo,
salió de mi corazón,
con la ocasión encendido,
el gran amor de Matilde:
sólo estaba harto, os he dicho. 855
Muchas noches desde entonces
a su cámara he subido
y bajé templado el fuego
de este amor, que ya está frío.
Palabra le di de esposo, 860
mas va corriendo peligro,
que resucita el amor
como Matilde ha venido.

846 Margarita] a Margarita *M*. Al ser sujeto no puede llevar preposición.

847 al] y al *M*; el *P*

854 el gran] del gran *M*; el grande *P*

856 desde] dedes. Errata obvia.

860 le] la

861 peligro] pelibro *M*. Errata evidente.

863 Matilde] su prima

Este es, Enrico, el suceso
de que Ricardo es testigo. 865
Pues has venido a este tiempo,
dulces consejos te pido.

ENRICO.

No te puedo aconsejar
porque en tales desatinos
soy médico¹⁵² riguroso 870
del enfermo aborrecido.
Los consejos contra el gusto
son jarabes desabridos¹⁵³,
aunque tan dulces al fin
como amargos al principio. 875
Si es Alfreda hermosa infanta
y me confiesas¹⁵⁴ tú mismo
que eres su esposo, ¿qué quieres,
viviendo en la ley de Cristo?

865 que] quien

866 has] que ha

872 gusto] justo

875 como] muy *M.* Enmendamos para justificar la correlación con «tan».

877 y me] como

878 que eres su esposo] y lo has gozado

879 ley] fe. P añade: ¿Qué cálibe o masageta,
 garamanto o agatirso
 y qué bárbaro criado
 en los campos Abarismos,

¿Dudas en lo que has de hacer 880
en tan loco barbarismo¹⁵⁵?

Detén la rienda a tus gustos,
vuelve atrás, que no eres río:
si te dio el amor Alfreda,
sigue, Duque, ese camino, 885
y mira si eso es mal hecho
pues que parece mal dicho.

LAMBERTO.

Hasme dado tu consejo
como cuerdo y como amigo,
mas no como enamorado 890
que en mi propio mal se ha visto.

Bien sé que en dificultades
me despeño y precipito
y que voy contra mi honor
si me arrojo y determino; 895
bien sé que es intento loco.

Mas ¿qué razón ha valido
contra amor¹⁵⁶ que desconcierta
este reloj del jüicio?

880 Dudas en lo que has] dudara lo que ha

884 te dio el amor Alfreda] Alfreda, te dio el amor

886 y mira si eso] mira si aqueso

888 tu consejo] tus consejos

894 honor] vida *M*

898 desconcierta] desordena

La alemana ha de ser mía. 900

Desde luego, solicito¹⁵⁷

que el mismo Rey me la dé.

Y si ambos me hacéis servicio,

un engaño habéis de hacer.

Seguidme.

RICARDO.

Siempre te sigo 905

sin temor y agora¹⁵⁸ temo.

ENRICO.

¡Loco amor!

RICARDO.

¡Loco apetito!

Vanse. Salen BALDUINO, los Reyes y Príncipes, las Infantas y acompañamiento.

REY LUDOVICO

Todas las veces que a París allego,

divisando las torres suntuosas

de estos palacios en que habitas, lloro 910

con lágrimas piadosas de contento

y el corazón alegre, enternecido,

las alas bate en el paterno nido.

903 Y si ambos me hacéis] Si ambos me hacéis un

Ac. post. v. 907 *Vanse. Tocan cajas. Entran en orden los Reyes, Príncipes e Infantas y BALDUINO.*

910 en que vives

913 en su paterno nido

REY CARLOS.

Es tu patria en efecto, Ludovico.

Aquí tus ilustrísimos mayores 915

dieron con majestad espanto al mundo:

Dagoberto¹⁵⁹, Pipino¹⁶⁰ y Carlomagno¹⁶¹

pisaron estas salas, y, aunque triste,

te ha de alegrar la tierra en que naciste.

REY LUDOVICO.

Demos noticia del imperio vaco 920

al Sagrado Pastor de nuestra Iglesia¹⁶².

Escribamos, y pártanse los Príncipes,

pues conformes los dos lo pretendemos.

REY CARLOS.

Ludovico.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Señor.

REY CARLOS.

Entra y daréte

unos despachos. Correrás la posta¹⁶³ 925

y harás la diligencia con el Papa

y con los electores del imperio¹⁶⁴.

920-923 Sólo en *M*.

924-946 El desarrollo de este pasaje en *P* es diferente, por lo que lo desarrollamos completo:

Entra: daréte

unos despachos. Partirás a Roma

y harás con el Pontífice romano

acerca del imperio diligencias,

pues conformes los dos lo pretendemos.

[.../...]

PRÍNCIPE LUDOVICO.

[Ap.] (¡Ay, hermosa Matilde! ¿Cómo temo
el ordinario [e]fecto del ausencia¹⁶⁵?
Pero venza al amor esta obediencia.)

930

Vase el PRÍNCIPE LUDOVICO solo.

REY LUDOVICO.

Tú, Rodulfo, también irás a Roma,
que el Príncipe Lotario, en quien sucede
la sucesión del reino de Alemania,

LUDOVICO PRÍNCIPE.

[Ap.] (Cuando pensaba contemplar despacio,
cual águila, en el sol de mi Matilde,
a Roma he de partir. ¡Oh, cruel ausencia!
Pero venza a mi amor esta obediencia.)

Vase.

LUDOVICO REY.

También, Rodulfo, tú podrás partirte,
que al Príncipe Lotario, a quien compete
la herencia de mi estado, está más lejos,
y tardárase más en ir a Roma.

RODULFO PRÍNCIPE.

[Ap.] (Si el cielo permitió que yo naciese
bastardo y que Lotario el primogénito,
a quien yo aborrecí, el llamado fuese
al pretendido imperio, ¿he de ausentarme
de Margarita, a quien el alma he dado?
¡Vive Dios que, si puedo, no ha de verse
Lotario en este imperio, y con el Papa
diligencias haré que lo dé a Carlos.)

929 [e]fecto del ausencia] afecto de la ausencia. Creemos más adecuada «efecto» en tanto que es «lo que se sigue de una causa» (Cov), más que «pasión del ánimo» (*id.*).

podrá tarde llegar; tú estás en Francia
y a Roma tienes cerca: parte luego. 935

PRÍNCIPE RODULFO.

[Ap.] (Cuando pensaba contemplar despacio,
cual águila, el sol¹⁶⁶ de Margarita,
a Roma he de partir, que el santo cielo
permitió que naciese yo bastardo,
y Lotario, a quien tengo aborrecido, 940
legítimo y mayor, y en su cabeza
el imperio ha de estar. ¿Que he de ausentarme
por su bien y por mal del Alemania?
¡Vive el cielo, que dél he de vengarme!
Sí, a Roma voy, no haciendo¹⁶⁷ diligencia 945
en esta pretensión. ¡Oh, cruel ausencia!)

Vase y sale ALFREDA, Infanta.

ALFREDA.

Vuestras Majestades den
las manos a Alfreda.

REY LUDOVICO.

El alma
ha de llevar esa palma;
el pecho y brazos, también. 950

Ac. post. v. 946 *Vase y sale ALFREDA.*

REY CARLOS.

Ya estará esta barba cana
más guardada, prenda mía,
que sin ti un ojo tenía:
ya dos.

ALFREDA.

¿Son?

REY CARLOS.

Tú y tu hermana.

Sale el DUQUE LAMBERTO.

LAMBERTO.

Puesto que sin avisarme 955
vuestra Majestad se vino,
de no salirle al camino
fácil podré disculparme.
Déme los pies.

REY CARLOS.

Levantad.

LAMBERTO.

Dadme los vuestros, señor. 960

952 prenda] Alfreda

954a ya] y ahora

Ac. post. v. 954 Sale LAMBERTO.

957 salirle] salir

959a Déme] Dame

REY LUDOVICO.

¡Oh, Duque, gobernador
y amparo de esta ciudad!

REY CARLOS.

Título justo le has dado,
porque yo del Duque fío
la vida y el reino mío, 965
y aun el honor le he fiado.
Segura estará con él
mi tierra, mi gente y casa.

LAMBERTO.

(Ap.) (A saber¹⁶⁸, Rey, lo que pasa
no me llamas fiel.) 970
[A las INFANTAS.] Sus Altezas, en buen hora,
a París hayan llegado.

a **MARGARITA.**

Seas, Duque, bien estado¹⁶⁹.

LAMBERTO.

Dadme vuestros pies, señora.
Sol de alemanes y godos 975
que tras la noche salís

966 honor] amor *M*. Enmendamos en función del sentido general del pasaje.

970 no me llamas fiel] tú me llamas infiel

a El manuscrito y la *princeps* atribuyen el verso a MARGARITA, pero el desarrollo de la escena parece aconsejar como más adecuado que sea MATILDE quien intervenga.

973 Seas, Duque, bien estado] Seas, Duque, bien venido *M*; Seáis, Duque, bien estado *P*. Enmendamos por la rima y por el sentido general de la escena: el Duque había permanecido en París y es MATILDE la que regresa de la campaña. Obsérvese que Matilde tutea a Lamberto, mientras que éste la vosea al principio; a partir del v. 1050 también la tutea.

por los montes de París,

salid, salid para todos.

Dadme luz, bella Matilde,

pues que el sol la tiene igual 980

para el águila real

y el pájaro más humilde.

ALFREDA. [Ap. a LAMBERTO.]

Ya basta, si es cumplimiento;

si es amor, mire qué hace.

MATILDE.

De tantas lisonjas nace 985

mucha vergüenza que siento.

LAMBERTO.

A quien ha estado tan corto,

lisonjero no llaméis.

ALFREDA. [Ap. a LAMBERTO.]

Basta, Duque. ¿No sabéis

que tarde y mal me reporto? 990

REY CARLOS.

¡Alfreda!

ALFREDA.

Señor.

REY CARLOS.

Despacio

982 P añade tras este verso una acotación: *Métese Alfreda en medio.*

986 vergüenza] venganza

990 que tarde] que es tarde

quiero verte. Ven.

ALFREDA.

[Ap.] (¡Ay, Dios!

Si se han de quedar los dos
en la sala de palacio.)

Vanse, quedando LAMBERTO, MATILDE, MARGARITA y BALDUINO¹⁷⁰.

MARGARITA.

No te vayas, Balduino, 995
nuevo Almirante de Francia.

BALDUINO.

¿En qué cosa es de importancia
quien sólo a servirte vino?
¿Qué mandas?

MARGARITA.

Saber deseo
si París te ha parecido 1000
bien.

BALDUINO.

[Ap.] (¡Cielo, favor te pido,
que extremada ocasión¹⁷¹ veo!)

994 la sala] las salas

Ac. post. v. 994 M, y quedando. P, Vase ALFREDA y éntrense quedando MARGARITA y BALDUINO a una parte y a otra LAMBERTO Y MATILDE, ésta mirando a BALDUINO.

997 cosa es] cosa M. Es necesaria la presencia del verbo.

999a ¿Qué mandas?] Mándame

A no ser esta ciudad
 de este mundo la mejor,
 tomara de tu valor 1005
 esa misma calidad:
 que si el fénix engrandece
 de Arabia montes y faldas;
 Scitia¹⁷² por sus esmeraldas
 famoso nombre merece; 1010
 por sus brocados, Epiro¹⁷³;
 por sus majestades, Roma;
 Etiopía¹⁷⁴, por su aroma,
 y, por su púrpura, Tiro¹⁷⁵,
 por tu singular belleza 1015
 Francia es famosa en el suelo,
 porque es milagro del cielo
 y no de naturaleza.

MARGARITA.

¡Basta, que sabes decir
 tan bien como pelear! 1020

BALDUINO.

Sé, a lo menos, desear,
 perseverar y sufrir;

1009 por sus] por. *P* suprime el posesivo porque la s- de «Scitia» no es líquida.

1012-1013 *P* invierte el orden de estos versos

1013 su aroma] sus aromas

1015 belleza] grandeza *M*. Es más lógico que la ponderación se relacione más con la «belleza» de Margarita que con su «grandeza».

1019 sabes] sabéis

sé poner el pensamiento
en el extremo mayor;
sé manifestar mi amor; 1025
sé tener¹⁷⁶ mi atrevimiento,
y supiera hacer despojos
de bárbaros y tiranos,
si tuviera en estas manos
el efecto de esos ojos. 1030

MARGARITA.

[Ap.] (Amor tiene el Almirante.
Cuando se cría el amor
a pechos del disfavor
de niño se hace gigante.
No quiero darle a entender 1035
que le tengo voluntad,
que importa a mi autoridad,
y su amor vendrá a crecer.)
Menos ternezas conmigo.
[Ap.] (¡Que le muestre yo desdén 1040
pareciéndome tan bien!)

1026 tener] temer

1028 tiranos] villanos

1031 En *P* hay indicación de aparte. También en los vv. 1040 y 1057.

1032 cuando] y si

1034 se] lo *M*

1038 crecer] creer

1039 En *P* el verso se introduce con la acotación *A él*.

BALDUINO.

Con celo humilde lo digo.

LAMBERTO. [A MATILDE.]

El que en la prisión vivía
saliendo a la libertad,
y el que está en la oscuridad 1045
viendo ya la luz del día,
y viendo salud cumplida
el que esperaba la muerte,
no se alegra de la suerte
que yo viendo tu venida, 1050
porque tu olvido y ausencia
-¡tanta¹⁷⁷ es mi desdicha!- son
tinieblas, muerte y pasión
del alma y de la paciencia.

MATILDE.

[Ap.] (¡Ay, flamenco! ¿Y cómo estás 1055
hablando con Margarita?)

LAMBERTO.

[Ap.] (De allá los ojos no quita:
priva a lo menos lo más.
Ésta a Baldüino adora.)
Señora, ¿estás divertida¹⁷⁸? 1060

1044 saliendo a] viéndose en

1049 alegra] alegran

1052 -¡tanta es mi desdicha!- son] -¡tanta es mi desdicha!- y son *M*; tanta y mis desdichas son *P*

1055 Y cómo] Cómo

MATILDE.

¿Qué dices, Duque?

LAMBERTO.

La vida
me estás quitando, señora.

Asómase ALFREDA al balcón.

ALFREDA.

¡Ah, falso! ¡Qué mal se olvida
el primer amor! ¡Ay, cielos!
¿A tanta fe, tantos celos?
¿A tanto mal, tanta vida?

1065

Tose y hace señas que se vaya.

1061b En el manuscrito siguen dos palabras tachadas ilegibles.

1062 *P* añade una redondilla:

MATILDE.

Yo no te he muerto, Lamberto.
Tú me cansas con tu amor.

LAMBERTO.

Ese desdén y rigor
es, señora, quien me ha muerto.

Ac. post. v. 1062 *Alfreda al balcón.*

1063 ¡Ah, falso! ¡Qué] ¡Ay, falso! ¡Y qué

1064 primer] primero

Ac. post. v. 1066 *Tose*

Desentendido se hace.

Ya me ha visto. ¡Ce, ce, ce¹⁷⁹!

En rabia, en amor y fe

mi corazón se deshace.

1070

Quisiera que no me vieses

las Infantas todavía.

Tose.

¡Ah, traidor!

LAMBERTO. [A MATILDE.]

Dulce sería

si tus manos me la diesen.

ALFREDA.

Ya torna a disimular,

1075

Tose.

que me ha visto y no aprovecha.

El alma tengo deshecha.

No me puedo refrenar:

Yo le llamo. ¡Duque!

a **LAMBERTO.** (Al descuido.)

¡Ya

he entendido!.

1068 Ya me ha visto. ¡Ce, ce, ce!] Y ya me ha visto. ¡Ce, ce!

Ac. post. v. 1072 *Tose a la mitad del verso.*

a La acotación sólo en *M*.

ALFREDA.

¡Para ésta¹⁸⁰! 1080

LAMBERTO. [A MATILDE.]

¿Aún una alegre respuesta
tu pecho ingrato no da?

MATILDE.

[Ap.] (¡Que apenas le tengo amor,
cuando con celos me mata!)

LAMBERTO.

[Ap.] (Divertida estás, ingrata. 1085
Amas, sin duda.)

ALFREDA.

¡Ah, traidor,
y qué despacio te vas!
Mírame, pues, a la cara.

Vase.

LAMBERTO.

[Ap.] (¡Oh, nunca yo te gozara,
que tal tormento me das!) 1090

Vase.

1080a he] te he

1087 vas] estás

Ac. post. v. 1088 *Quítase del balcón.*

1089 gozara] quisiera *M*

MARGARITA. [A BALDUINO.]

Esa fue temeridad.

BALDUINO.

Perdón pido.

MARGARITA.

[Ap.] (Aunque le adoro,
quiero guardar el decoro
a mi honor y autoridad.
A quererle me he dispuesto
y a encubrirle mi pasión.
Extraña reportación¹⁸¹
será si salgo con esto.)

1095

Vase sola.

BALDUINO.

¡Nunca¹⁸² yo a Francia viniera!
¡Vete, pues mi mal procuro,
nieve¹⁸³ helada, mármol duro,
áspid sordo¹⁸⁴, tigre fiera!
¡Nunca yo te amara tanto!

1100

1092b En *P* aparece el indicativo de aparte.

1094 honor] amor *M*. Enmendamos por el sentido del pasaje.

1095 quererle] adorarle

1096 encubrirle] encubrielle

Ac. post. v. 1098 Vase

¡Vete, pues a ti me inclino,
 gloria inmensa, ángel divino, 1105
 claro sol, milagro santo!
 ¡Nunca yo pudiera verte!
 ¡Vete, pues mi mal es claro,
 pena eterna, monstruo raro,
 sombra fatal, cruda muerte! 1110

[*Sale Margarita al balcón.*]

MATILDE.

[*Ap.*] (Él no está favorecido,
 pues que le siento quejar.
 Vislumbres le quiero dar
 del amor que le he tenido.)
 Muy melancólico estás. 1115

BALDUINO.

Perdí una piedra preciosa
 y es la esperanza dudosa
 de poderla hallar jamás.

MATILDE.

Otra del mismo¹⁸⁵ valor
 hallarás, y tanto monta. 1120

1110 sombra fatal, cruda] sombra de la cruda

Ac. post. v. 1110 Añadimos la acotación, porque Margarita (vv. 1325 y ss.) conoce las insinuaciones de Matilde.

1115 *M* añade la acotación: *Con él.*

Si una águila se remonta¹⁸⁶,
 otra vuela el cazador,
 que si la levanta igual
 y la coge, no le pesa.
 Sacre¹⁸⁷ es amor: haga presa 1125
 en otra águila real.
 Intenta con otro medio
 dar salud a tu dolor,
 porque en ese mesmo amor
 podrás hallar tu remedio, 1130
 que un caos dio la noche y día,
 de una víbora se saca
 el veneno y la triaca¹⁸⁸,
 el sol nos mata y nos cría.

Vase MATILDE sola.

BALDUINO.

¿Por qué estilo me ha mandado 1135
 que la quiera? Y Margarita,
 como ya el alma me quita,
 voluntad no me ha dejado.

1124 coge] mata

1129 en ese mesmo] dese mismo

1130 podrás hallar] podrá nacer

1131 que un] un

1133 el veneno] la ponzoña

Ac. post. v. 1134 Vase

¡Ay, Margarita hermosa,
nombre, valor y dureza 1140
te dio la naturaleza,
piedra¹⁸⁹ al fin, aunque preciosa!

Arroja MARGARITA desde el balcón un papel.

MARGARITA.

Caso será peregrino
el que ahora he imaginado.

Vase.

BALDUINO.

Un papel¹⁹⁰ han arrojado 1145
a mis pies.

Lee.

«A Baldüino»

¡Válgame Dios! ¿A qué fin?

1139 Margarita] mi Margarita

1142 aunque] pero

Ac. post. v. 1142 *Salga MARGARITA al balcón, arroje un papel y éntrese diciendo dos versos.*

1144 ahora] agora

Ac. post. v. 1146a *El sobrescrito. Y en el margen derecho: Lea.*

*«Una dama de palacio
hablarte quiere despacio
esta noche en el jardín».* 1150

No sé quién pueda querer
hablarme esta noche así:
Matilde se va de aquí,
Margarita no ha de ser.

¿Quién a escribirme se puso? 1155
¿Quién, ¡ay!, que hablarme pretenda?
Ven ya, noche, por que entienda
este suceso confuso¹⁹¹.

a **FIN DE LA PRIMERA JORNADA**

a La indicación de primera jornada aparece con cifra en el manuscrito.

SEGUNDA JORNADA

*

Sale MARGARITA al balcón¹⁹².

MARGARITA.

Vence la dulce pasión
del sueño común agora 1160
a la grulla¹⁹³ veladora
y al vigilante león,
aunque ella con atención
tenga una piedra en su nido
y él, de bravo y presumido 1165
en los ásperos desiertos,
duerma los ojos abiertos¹⁹⁴
por no parecer dormido.
Sólo no vence al amante
el retrato de la muerte¹⁹⁵, 1170
que el amor, como es más fuerte,
no le descuida un instante;
y a mí más, que es importante
por conservar la honra mía
vencer mi pasión de día, 1175
y al fin, como soy mujer¹⁹⁶,

* En M se escribe «Jornada 2ª».

1160 agora] ahora

1161 a la grulla] al águila veladora M. Es preferible la lectura de P por lo que decimos en nota.

1167 duerma] duerme M. Enmendamos para mantener la correlación temporal con el v. 1164.

1168 dormido] vencido

me quiero dejar vencer
en la noche muda y fría.

*Sale BALDUINO de noche*¹⁹⁷.

BALDUINO.

¡Noche¹⁹⁸ ciega, engendradora
del sueño y sus ilusiones, 1180
de amantes (pobres ladrones)
madre, capa encubridora,
pues nos descubres ahora
cuarenta imágenes bellas,
mil y veinte y dos estrellas 1185
de que el cielo es adornado¹⁹⁹,
sácame de este cuidado²⁰⁰
antes que se escondan ellas!

MARGARITA.

¿Es Baldüino?

BALDUINO.

[Ap.] (Aquí está
la dama que me ha llamado. 1190

Ac. post. v. 1178 Sale Balduino.

1179 engendradora] engañadora

1186 es] está

1187 sácame] sacadme

1188 escondan] abscondan

¡Válgame, Dios! ¿Quién será?

El corazón alterado

turbados golpes me da.)

Yo soy, y saber deseo

en cuyo servicio²⁰¹ empleo 1195

mis fuerzas.

MARGARITA.

Basta saber

que en servicio de mujer.

BALDUINO.

Que sois mujer, ya lo creo,

y aun mi alma decir osa

que sois bella.

MARGARITA.

¡Extraña²⁰² cosa, 1200

pues sois lince²⁰³!

BALDUINO.

Antes soy ciego,

que por la voz saco luego

si la mujer es hermosa.

[Ap.] (¡Cielos, la Infanta parece!

1198 creo] veo *M.* Para mantener la convención de que los personajes sólo pueden oírse y por lo que dice el v. 1311 parece más adecuada la lectura de *P.*

1201a pues] que

1202 saco] saca

1204 Cielos,] Cómo a. En *P* sí hay indicación de aparte. Igual en los vv.1244, 1247, 1252, 1344 y 1351.

Pero, ¿cómo puede ser, 1205

si en extremo²⁰⁴ me aborrece?)

Decidme quién sois.

MARGARITA.

Mujer

que os adora y os merece.

BALDUINO.

¿Luego de haber adorado,

decís que habéis merecido? 1210

MARGARITA.

Sí, porque os tengo obligado²⁰⁵.

BALDUINO.

¿Si no soy agradecido?

MARGARITA.

Dejaréis de ser honrado.

BALDUINO.

Puedo con agradecer...

no pagar.

MARGARITA.

No puede ser, 1215

que mi amor y mi fatiga²⁰⁶,

1208 P añade:

BALDUINO.

Satisfecha dais favor.

Ved que quien me tiene amor

de pocos merecimientos ha de ser. [.../...]

MARGARITA.

Los pensamientos

dan calidad y valor.

1216 En *M*, entre que y mi hay una *a* tachada.

si a agradecer no os obliga,
os obligará a querer.

BALDUINO.

Agradecer es posible;
más, no pagar el favor, 1220
que amo un monte inaccesible²⁰⁷
y ya sabéis que el amor
es un acto indivisible.

MARGARITA.

¿Al fin amáis?

BALDUINO.

Y de suerte
que me ha de costar la vida. 1225

MARGARITA.

Luego, ¿no os pagan?

BALDUINO.

La muerte
no fue tan aborrecida.

MARGARITA.

Perseverad.

BALDUINO.

Es muy fuerte.

1217 Si a agradecer no os] Si a agradecer os *M* (enmendamos por el sentido de la condición); Si agradecer no os *P*

1221 amo un monte inaccesible] que a un amante es imposible. Vid. nota para justificar la lectura elegida.

MARGARITA.

Aborrecedla.

BALDUINO.

Es hermosa.

MARGARITA.

Olvidad.

BALDUINO.

No lo merece.

1230

MARGARITA.

Ofrecedla.

BALDUINO.

Es poderosa.

MARGARITA.

Dadle celos.

BALDUINO

Me aborrece.

MARGARITA.

Engañadla.

BALDUINO.

Es cautelosa.

Mas, ¿cómo si me queréis,
tales consejos me dais?

1235

1232a Dadle] Dadala

1234 si] así

1235 tales] si esos

MARGARITA.

Porque gusto que la améis,
aunque a mí me aborrezcáis.

BALDUINO.

Luego, ¿vos la conocéis?

MARGARITA.

Antes, deseosa estoy
de saber sus partes²⁰⁸.

BALDUINO.

Soy 1240
rayo²⁰⁹ de amor engendrado,
que de su esfera²¹⁰ arrojado
en altas fábricas doy.

MARGARITA.

[Ap.] (El alto cielo permita
que sepa si es mi cuidado, 1245
quien la libertad le quita.)

BALDUINO.

[Ap.] (A no ser tan desdichado
jurara que es Margarita.)

MARGARITA.

El ser vos rayo confiesa

1240a saber] servir

1242 de su esfera] después será

1243 en] y en

1244 alto cielo] santo cielo

que pretendéis alta dama: 1250

¿es alemana o francesa?

[Ap.] (¡Si es a Matilde a quien ama...!)

BALDUINO.

Es francesa.

MARGARITA.

[Ap.] (No me pesa.)

Amad, aunque es piedra helada,
que a cualquier mujer agrada 1255

saber cierto que es querida,

aunque de ser pretendida

la que es principal se enfada.

Vencen la mujer²¹¹ más fuerte

hombres que son de esta suerte: 1260

solos²¹², solícitos, sabios

y secretos, que en los labios

están la vida y la muerte.

1250 alta] a tal

1252 Si es a] No sea

1253a francesa] de Francia

1254 es] a

1260 de esta] desa

1263 están] está *M. P* añade: Muchas damas de valor
no conocen si es discreto
quien pretende su favor,
recélanse del secreto
y disimulan su amor.

Si es principal la mujer
y honrado intento es el vuestro: 1265
porfiad hasta vencer.

BALDUINO.

¿Quién sois, divino maestro,
que me enseñáis a querer?

MARGARITA.

Discípula apenas soy,
y a mí me estoy enseñando 1270
con las lecciones que doy.

BALDUINO.

¿En efecto estáis amando?

MARGARITA.

Sí, porque amándoos estoy.

BALDUINO.

Nadie ha dado contra sí
tales lecciones.

MARGARITA.

Amor²¹³ 1275
me transforma en vos, y así

1265 y honrado] honrado *M.* Enmendamos por el sentido de la condición.

1267-1268 *P* desarrolla estos dos versos de forma diferente: Quién sois que como maestro / me enseñáis a mí querer?

1270 me estoy] lo estáis

1271 lecciones que] licciones que os

1275a lecciones] licciones

lo que está en vuestro favor
 no puede ser contra mí²¹⁴.
 Amad, pues, adonde amáis;
 firme estoy si vos lo estáis; 1280
 viva una fe entre los dos,
 que yo os dejo a vos por vos
 si a mí por mí me dejáis.

BALDUINO.

[Ap.] (¿Qué es esto, cielos? ¿Es sueño?
 ¿Las palabras son quimeras 1285
 o la voz es de mi dueño²¹⁵?)
 Decidme quién sois de veras.

MARGARITA.

Todo un mundo, aunque pequeño²¹⁶.

BALDUINO.

Decid un cielo²¹⁷.

MARGARITA.

Eso no,
 porque tendré celos yo 1290

1277 está] es

1278 puede] puedo *M*. El sujeto de la oración es la subordinada adjetiva sustantivada, no la primera persona.

1280 lo estáis] estáis. Resulta gramaticalmente conveniente la presencia del pronombre anafórico.

1281 En *M* no aparece el numeral.

1283 si] y

1285 palabras] razones

1286 o] y

de mí misma, si de cielos²¹⁸

me dais nombre.

BALDUINO.

[Ap.] (¡Extraños celos!

De ella misma los pidió.)

MARGARITA.

Lo que os quiero suplicar

es...

BALDUINO.

Eso espero, señora.

1295

MARGARITA.

... que si tenéis de olvidar

la dama que amáis ahora,

me queráis después amar.

BALDUINO.

Olvidarla no podré,

que iguala al amor la fe.

1300

Siempre he de amarla, y así

será deciros que sí

decir que no os amaré.

MARGARITA.

[Ap.] (La voz he disimulado;

sin duda no ha conocido.)

1305

1293 ella] sí

1297 la dama que] la que M. Enmendamos para corregir el verso hipométrico.

¿No puede ser que, cansado
de veros aborrecido,
dejéis lo que habéis amado?

BALDUINO.

Si eso sucediera así,
palabra os doy de querer 1310
ese rostro que no vi.
Pero bien será saber
dónde he de veros.

MARGARITA.

Aquí.

BALDUINO.

¿Cuándo?

MARGARITA.

De noche²¹⁹.

BALDUINO.

¿Y de día?

MARGARITA.

No podéis.

BALDUINO.

¿Por qué ocasión? 1315

MARGARITA.

Por gravedad²²⁰.

1309 eso sucedira] sucediere eso

BALDUINO.

¿Cúya?

MARGARITA.

Mía.

BALDUINO.

¿Sois noble?

MARGARITA.

Sí, en opinión²²¹.

BALDUINO.

¿Perderéis honra?

MARGARITA.

Podría.

BALDUINO.

¿De²²² sólo hablar?

MARGARITA.

El hablar

da a la lengua maldiciente

1320

ocasión de murmurar.

BALDUINO.

¿Y eso teméis solamente?

No sois buena para amar,

que se pierden por temer

las ocasiones.

1322 teméis] temes *M*. Toda la escena se desarrolla en 2ª persona del plural.

MARGARITA.

Mejor	1325
para quererla y querer	
es la que tiene temor ²²³ ,	
pues tiene más que perder.	
Nunca queráis a la dama	
que favor público ²²⁴ da,	1330
pues vende su propia fama	
y mal amaros podrá	
quien a sí misma no se ama.	
Y si alguna os ha rogado,	
si la amáis, estaréis loco	1335
aunque os halléis obligado,	
que os tendrá después en poco	
la que a sí no se ha estimado.	
Si conmigo tenéis fe,	
aquí otra noche os veré,	1340
y en cualquier dificultad	
de amor y de voluntad	
vuestro oráculo ²²⁵ seré.	

1328 perder] temer *M. P* añade: Más bella es la más honrada,
porque da en color rosada
la vergüenza y la cordura,
y no tiene esta hermosura
la que nunca es recatada.

1332 amaros] quereros

1333 no se ama] defama

Y adiós.

BALDUINO.

[Ap.] (Hoy así podré
conocerla.) ¿Y me haréis 1345
una merced?

MARGARITA.

Sí haré,
como no me preguntéis
quién soy.

BALDUINO.

No preguntaré...
Que os colguéis del tocado²²⁶
este listón²²⁷ encarnado 1350
mañana. (Ap.) (Si ella lo hace,
veré quién es.)

MARGARITA.

Que me place.

BALDUINO.

Tomá, pues. ¿Lo habéis tomado?

1344a *P* incluye una acotación: *Los medios versos.*

1344b Hoy] Oíd. En *P* sí hay indicación del aparte.

1345 Y me] Me

1349 En *P* se lee: MARGARITA.
¿Y es?

BALDUINO.
Que colguéis

1353 Lo] Le

MARGARITA.

Sí, adiós, porque amanece.

Vase MARGARITA del balcón.

BALDUINO.

Él mismo os guarde, señora, 1355

que Apolo²²⁸, cual yo, merece

tener Clicie que le adora

y Dafne que le aborrece.

Fantasma²²⁹, duende²³⁰, figura²³¹,

ilusión y sombra oscura, 1360

que en la negra noche nacen,

miran los lejos²³² que hacen

oscurecer la pintura.

Sepa yo si sois mujer

o espíritu a quien la cruz 1365

de noche se haya de hacer,

mas no siendo ángel de luz,

fea²³³ sois: sois Lucifer.

Vase y salen el REY CARLOS y LAMBERTO.

1354 adiós] y adiós

Ac. post. v. 1354 Vase.

1355 Él mismo os guarde, señora] Más confuso quedo ahora

1359-1368 Sólo en M.

LAMBERTO.

¿Su Majestad se levanta
cuando apenas sale el día? 1370

REY CARLOS.

Con esta melancolía
que tiene Alfreda, la Infanta,
esta noche con cuidado
estuve; así me levanto,
que con suspiros y llanto 1375
reposar no me ha dejado.

LAMBERTO.

(Ap.) (Al Rey decirle desea
lo que a estar triste la obliga;

Ac. post. v. 1368 Vase. Salen CARLOS y LAMBERTO.

1369 Suj Tu

1371- Ac. post. v. 1412 Desarrollo diferente de esta escena en P:

CARLOS.

Con esta melancolía
que tiene Alfreda, la Infanta,
mi tristeza me despierta.

LAMBERTO.

Con razón la adoras y amas.

CARLOS.

Hoy la han de llevar las damas
a alegrarla por la huerta,
que a los árboles y fuentes
el alba fresca da vida
y su pasión divertida
será en gustos diferentes,
porque pasiones y enojos
a sentirse menos vienen
todas las veces que tienen
varios objetos los ojos. [.../...] varios afectos M

mas yo haré que, aunque lo diga,
ni él lo entienda ni lo crea.) 1380
¿Qué piensas hacer?

REY CARLOS.

Las damas
bajan con ella a la fuente
de esa huerta, por si siente
gusto en su ameno²³⁴.

LAMBERTO.

Amas
a Alfreda con mil razones, 1385
porque, de verte cercado
en Francafort, ha engendrado
melancólicas pasiones²³⁵.

[LAMBERTO.]

[Ap.] (Si el cielo me da favor
en esta tristeza, siento
un principio y fundamento
para remediar mi amor.
¡Ay, Matilde, amor me dé
algún medio con que pueda
sin la aborrecida Alfreda
darte pública mi fe!)
De ver como no venías
a París, porque cercado
estuviste, Alfreda ha dado
en estas melancolías.
Porque siempre con tu ausencia
tan devota y recogida
estuvo, que estrecha vida
hizo con mucha paciencia.

Sale BALDUINO.

Siempre la tuvo tu ausencia
 melancólica, encerrada²³⁶, 1390
 devota y muy recatada;
 martirizó la paciencia
 y de eso habrá procedido
 su tristeza. Mas, al fin,
 en la huerta y el jardín 1395
 será su humor²³⁷ divertido,
 porque tristezas y enojos
 a sentirse menos vienen
 todas las veces que tienen
 varios objetos los ojos. 1400

Sale BALDUINO.

LAMBERTO.

Ya bajan las damas. ¡Vamos²³⁸!
 Y plegue a Dios²³⁹ que suceda

[BALDUINO.]

Las damas van a la huerta.
 Quizá en aquesta ocasión
 conoceré mi listón.
 Ponerme quiero a la puerta.

CARLOS.

A recibirlas salgamos,
 que ya salen. Este día
 tendrá su melancolía
 salud en flores y ramos.

Vanse saliendo como se dice.

que deje su mal Alfreda
en fuentes, flores y ramos.

¿El Rey Ludovico viene?

1405

REY CARLOS.

También.

Vanse sin ver a BALDUINO.

BALDUINO.

Por aquesta puerta
salen, sin duda a la huerta,
todas las damas. Conviene
ponerme al paso, y notar²⁴⁰
si alguna lleva el listón
que en aquesta confusión
luz de quien es me ha de dar.

1410

Van saliendo las Infantas, cada una con un listón encarnado, y la vieja VERECINTA.

BALDUINO.

La primera es Margarita
y trae listón. ¡Pensamiento
inmenso fue! ¡No hay tormento!
¡Ya mi gloria es infinita!

1415

1413-1416 La primera redondilla de *P* es algo diferente: Margarita es la primera / y trae listón. ¡Cielo santo, / en éxtasis me levanto / hasta tu décima esfera!

Mas también Matilde sale
 con otro de su color...
 ¿Qué es esto, rapaz amor²⁴¹,
 ningún remedio me vale? 1420
 La melancólica Alfreda
 saca otro listón también...
 ¡Los cielos favor me den
 por que conocerla pueda!
 Y la que las damas toca, 1425
 que es la vieja Verecinta,
 saca también otra cinta...
 ¿Qué persona no está loca
 con aquesto?

1419 rapaz] tirano

1422 otro] su

1424 por que conocerla] con que remediarme. *P* añade otra redondilla:

Lisarda de su tocado
 saca otro listón pendiente.
 ¿Qué pecho rabia no siente,
 viéndose en esto burlado?

1427 saca] lleva

1429a aquesto] esto. *P* añade otra redondilla:

MATILDE.

¿Al fin has mandado
 que estos listones saquemos?

MARGARITA.

Sí, por que Alfreda alegremos
 con el color encarnado.

BALDUINO.

[Ap.] (Burládome ha.)

VERECINTA.

¿No es extraña
esta gala de la oreja²⁴²? 1430

BALDUINO.

Mas, ¿si fuese aquesta vieja²⁴³
la que de noche me engaña?
Ella es sin duda, pues quiso
que mis ojos la mirasen.
Mas, ¿que todas la sacasen? 1435
Esto me tiene indeciso.
Mas tocándolas²⁴⁴, diría
a las Infantas «Saquemos
listones, por que alegremos
a Alfreda». Aquesto sería. 1440
La palabra me ha guardado
y me deja más confuso.
Mas la Infanta se lo puso:
¡quiero vivir engañado!

Vanse BALDUINO y las Infantas, y sale LAMBERTO y llama a ALFREDA.

1433-1440 Sólo en M.

1441-1442 En la príncipe el desarrollo es: Pensé estar desengañado / y he quedado más confuso

Ac. post. v. 1444 *Vanse entrando todas. CARLOS y BALDUINO por otra parte diferente. Quédanse solos LAMBERTO y ALFREDA en la huerta.*

LAMBERTO.

Quédate, Alfreda hermosa, 1445
a la margen de esta fuente,
que del cristal de tu frente²⁴⁵
mormura como envidiosa.
Darás olor a las flores
que entre sus aguas conserva, 1450
con tu esperanza a la hierba
y al lirio con tus amores.
Aquí dirán, si te agrada,
mis pasiones verdaderas
las avecillas parleras 1455
con voz mal articulada.
Deja la melancolía,
pues que sabes que te adoro.

ALFREDA.

Con las lágrimas que lloro
aumentaré el agua fría; 1460
las florecillas süaves
marchitaré con mi fuego²⁴⁶
y harán mis suspiros luego
región y esfera²⁴⁷ a las aves,

1445 Alfreda hermosa] aquí, Alfreda,

1448 mormura] murmura

1452 tus] sus *M.* Enmendamos en atención al paralelismo sintáctico que guarda este verso con los versos precedentes.

1453 agrada] agradan

porque fuentes, aves, flores, 1465
se han admirado de ver
tanta firmeza²⁴⁸ en mujer,
tanta desdicha en amores.

LAMBERTO.

¿En qué tus desdichas hallas?

ALFREDA.

En mi celosa pasión. 1470

LAMBERTO.

Desdichas fáciles son.

ALFREDA.

Son fáciles en el dallas.

Después que Matilde vino

la sirves públicamente.

¿Qué ley, qué razón consiente 1475
tan bárbaro desatino?

Tu esposa soy. Pero advierte

que, amando en público así,

sin recatarte de mí,

tú me enseñas a ofenderte. 1480

Y advierte que de ese amor

la ofensa en el gusto²⁴⁹ tengo

1466 admirado] lastimado

1468 tanta desdicha] tan desdichada

1470 En mi celosa pasión] ¿En mí celos? ¡Ah, pasión!

1472 dallas] darlas *M.* Enmendamos por la rima. Ejemplo, pues, de rima simulada.

y si yo de ti me vengo,
te ofenderé en el honor.
Procura, pues, encubrirlos
si amores tuvieres ya,
que quien tantos celos da
podrá una vez recibirlos.

1485

LAMBERTO.

Tu fe quise examinar.

ALFREDA.

Dicho cierto suele ser
que la espada²⁵⁰ y la mujer
no se tienen de probar,
que podrán quedar sentidas²⁵¹
y en la primera ocasión
faltarán²⁵².

1490

LAMBERTO.

Tienes razón.

1495

Serena esos homicidas
ojos, y no llores más,
que te adoro.

ALFREDA.

Que me engañas.

1483 si yo] yo si

1485 encubrirlos] encubrillos

1488 recibirlos] recibillos

1496 Serena] Serán *M.* Lapsus calami del copista.

LAMBERTO.

¡Desconfianzas extrañas!

ALFREDA.

Recelo.

LAMBERTO.

Segura estás. 1500

ALFREDA.

Si al triste más desconsuelos
no han de dar los hombres sabios,
carga en mí un monte de agravios
y no un átomo de celos.

Salen RICARDO y ENRICO con máscaras.

ENRICO.

¡Cubre el rostro! ¡El Duque muera! 1505

RICARDO.

¡Muere, traidor!

LAMBERTO.

¡Ay de mí!

Crüel, ¿en qué te ofendí?

ENRICO.

En amar.

1501 Si al] Al

Ac. post. v. 1504 Salen ENRICO, descubierto el rostro, y RICARDO, enmascarado, y tiran a LAMBERTO estocadas.

1508a amar] amar a M. Error del copista. Tras este medio verso, P incluye la siguiente acotación: *Huyen y escóndense entre ramos.*

LAMBERTO.

¡Aguarda! ¡Espera!

Vanse los dos huyendo.

Mas tengo el alma en la boca...,

Cae.

herísteme el corazón.

1510

ALFREDA.

¡Ay, cielos, qué confusión!

¿Cómo no me torno loca?

¡Rey! ¡Señor! ¡Gente! ¡Criados!

¿Todos respuesta me niegan?

Tarde los favores llegan

1515

a los que son desdichados.

¡Esposo! ¡Duque! ¡Lamberto!

¿cómo estás?

LAMBERTO.

¡Jesús!

ALFREDA.

¡Ay, cielos,

Ac. post. v. 1508b Sólo en *M*.

Ac. post. v. 1509 *Cae en las faldas de ALFREDA.* En *P* esta acotación aparece tras el verso 1510.

1510 herísteme] y herísteme *M*. No es necesaria la conjunción.

los labios parecen hielos!

Ya está sin pulsos²⁵³, ya es muerto. 1520

¡Ay, mi Duque! ¿Quién creyera

que en tres años malogrados

estos brazos desdichados

fueran tu cama postrera?

¡Triste caso, infeliz suerte, 1525

pues que, tras tanto querer,

yo misma he venido a ser

el túmulo de tu muerte!

De tumba sirven mis faldas,

y tú, con sangre tiñiendo 1530

la hierba, estás convirtiendo

en coral las esmeraldas.

¡El Duque muerto en mis palmas!

¡Ah, bárbaros homicidas,

de un golpe cortáis dos vidas, 1535

de un cuerpo sacáis dos almas!

Mas, ¿cómo dar²⁵⁴ no pretendo

1519 los] sus

1522 malogrados] mal logrados *M*

1524 tu] su *M*. Enmendamos en función del predominio del tono apelativo (segunda persona) del parlamento. Véanse los versos 1528, 1530 ó 1531.

1530-1531 La lectura de *P* es: y tú, la hierba tiñendo / con sangre, estás

1533 El Duque muerto en] Muerto el Duque entre

1535 cortáis] quitáis

vida y forma a tu persona,
 bramando como leona
 y como la osa lamiendo? 1540
 Mas si no te puedo dar
 esta vida que mereces
 pues a Píramo²⁵⁵ pareces,
 a Tisbe quiero imitar.

Saca la espada y pone la punta al pecho.

Con tu espada quitaré 1545
 esta vida que has deshecho:
 pierde el miedo, flaco pecho,
 pero no, que tienes fe.
 Sépalo el Rey, y el traidor
 pague el mal. No aguarde al cielo, 1550
 que es principio de consuelo
 la pena²⁵⁶ del ofensor.

Vase y salen ENRICO y RICARDO.

1538 tu] su *M.* Véase lo dicho con respecto a la variante del verso 1524.

1541 te puedo] se puede *M.* Vid. v. 1524.

Ac. post. v. 1544 *Saca la espada y pónesela al pecho.*

1548 tienes] tengo. Mantenemos ahora la segunda persona ya que está apostrofando a «flaco pecho».

1550 al] el *M.*

Ac. post. v. 1552 *Vase. Salen ENRICO y RICARDO.*

ENRICO.

Levanta, Duque. Ya es ida²⁵⁷,
confusa, turbada y muda.

RICARDO.

Milagros haces sin duda, 1555
pues a los muertos das vida.

LAMBERTO.

Con dulce engaño procura
el amor que mi fe viva
sin Alfreda, y así²⁵⁸ estriba
mi sosiego en su locura. 1560
Para vencer a una ingrata
hoy resucito o despierto:
con una me finjo muerto
y otra de amores me mata.

ENRICO.

Trasordinario y extraño 1565
es tu amor.

LAMBERTO.

Loco me tiene.

1555 haces] hacéis

1556 das] dais

1559 ansí] así

1560 su] mi

1564 amores] veras *M.* La lectura de *P* recoge mejor el dilema en que se encuentra Lamberto.

1565 Trasordinario] Extraordinario

RICARDO.

Que nos tiene, di.

ENRICO.

El Rey viene.

LAMBERTO.

Proseguid en vuestro engaño.

Vanse ENRICO y RICARDO y queda LAMBERTO y sale el REY CARLOS solo.

REY CARLOS.

¡Oh, Duque! ¿Por qué solo?

LAMBERTO.

En esta fuente,

que es el sitio mejor de aquesta huerta, 1570

estaba meditando unas razones

que hasta ahora han estado dentro del alma

y ya por salir mueren.

REY CARLOS.

Si te importa,

y a mí se han de decir, salgan del pecho.

1567a tiene] tienes *M.* El sujeto es «tu amor» por lo que el verbo ha de ir en tercera persona.

1568 Proseguid en] Proseguiréis

Ac. post. v. 1568 *Vanse los dos y sale CARLOS.*

1571 unas] mis

1572 ahora han estado dentro del] aquí han estado dentro el

LAMBERTO.

Pues con esa licencia y confiado 1575
en las grandes mercedes que recibo
de tus manos después que a Francia vine,
si la satisfacción da atrevimiento,
digo que ha días que Borgoña quiere
que elija esposa, porque está esperando 1580
sucesor en aquel estado mío.
Y yo, como es razón el complacerle,
puse los ojos para aquesta empresa
temeraria en el cielo de Matilde.
¡Mi Dédalo²⁵⁹ has de ser para que vuele! 1585
¡Dame las alas del favor inmenso!
Yo te suplico que me seas tercero
con el Rey de Alemania y señor mío,
para que premie mis intentos nobles
y a Matilde me dé, si es que merezco, 1590
siendo mi sangre²⁶⁰, su divina mano.

1579 digo] oigo *M*. Enmendamos la lectura errónea del copista por la lógica del contexto.

1582 complacerle] complacelle

1584 el cielo de] los de *M*. Verso hipométrico en el manuscrito.

1585 has] ha *M*. Enmendamos en función del uso en este parlamento de la segunda persona del singular.

1587 Yo] Y yo *M*. La presencia de la conjunción -innecesaria por otra parte- hace el verso hipermétrico.

1590 a Matilde] Matilde

1591 mij su *M*. La lectura de *P* se refuerza con lo que dice el verso 2712.

REY CARLOS.

Es, Lamberto, muy justo lo que pides,
y aun el Rey Ludovico está inclinado
a lo mismo, y así muy fácilmente
se puede efectuar.

LAMBERTO.

Beso tus manos. 1595

El Rey viene hacia acá con las Infantas.
Por esta calle de álamos que mira
al estanque me voy, por que lo trates
con su Alteza sin mí.

REY CARLOS.

Ve norabuena.

LAMBERTO.

Remedia, amor, aquí mi grave pena. 1600

*Vase LAMBERTO y salen el REY LUDOVICO, BALDUINO y las Infantas
[MARGARITA Y MATILDE].*

1595a puede] podrá

1595b P añade dos versos más: La brevedad te pido y el suceso
con un mismo deseo.

CARLOS.

Será luego.

1596 acá] ti

1597 mira] miras

1599b norabuena] en hora buena

1600 Remedía] Remedie

Ac. post. v. 1600 Vase LAMBERTO. Sale LUDOVICO REY, BALDUINO, MARGARITA y MATILDE.

REY LUDOVICO.

¿Hay en Flandes²⁶¹, famoso Baldüino,
huertas, jardines, valles como aquestos
que tiene en París Carlos?

BALDUINO.

Señor, Flandes,

aunque a doce provincias les da nombre
el Ducado de Güeldres²⁶² y Brabante²⁶³, 1605
hasta ahora [no] ha poblado su distrito
de ciudades ni villas opulentas.
Y así, como la tierra es fertilísima,
todo es selvas y bosques deleitables,
con cielo tan benévolo que nunca 1610
se hallaron venenosos animales,
y aun los toros selváticos y grandes
son mansos como bueyes; los caballos
son hermosos, de fuerza y de grandeza;

1601 famoso] famos *M*. Además «Balduino» aparece en el interlineado.

1605 el] al. En este parlamento, bastante corrupto, la princeps añade tres versos más en los que completa la lista de las doce provincias, que no incluimos por razones métricas e históricas:

a la Firgia, la Holanda y la Gelandá,
de Bontre, Concixan, Bauthre y Thenas,
Valonas, Tramur y Arives, no tiene

1606 ahora [no] ha] hasta agora poblado *M, P*. Añadimos la negación que creemos necesaria por el sentido del pasaje y, aunque *P* no la incluye en el verso señalado, sí la tiene en la variante textual.

1607 ni villas opulentas] muy bellas y viciosas *M*. Error de lectura del copista.

1609 deleitables] habitables *M*. Es preferible la lectura de *P* para el *locus amoenus* que describe.

1611 se hallaron] produjo

1612-1623 Sólo en *M*.

el ganado es fecundo, que tres veces 1615
da fruto al año. Así que es tierra fértil,
amena y rica, y no tiene la Europa
otra mejor.

REY CARLOS.

No habla apasionado
Baldüino, que el sol no ha dado lumbre
en provincia mejor que nuestra patria
original.

MARGARITA.

[Ap.] (El cielo favorable
verla me deje con el dueño mío,
a quien adoro y finjo que aborrezco.)

REY CARLOS.

Alfreda, ¿dónde está? Que me lastima verla tan triste.

REY LUDOVICO.

Lástima la tengo. 1625

¿De qué procederá melancolía
tan profunda?

REY CARLOS.

De desgracia mía.

1626 procederá] procede la

1627a tan profunda] que es tan profunda

Sale RICARDO.

RICARDO.

¿Por qué, grande señor, dejas que sola
entre los cuadros²⁶⁴ de esta hermosa huerta
ande la Infanta Alfreda, melancólica? 1630
Que ahora, si mi Dios no la tuviera,
entre las murtas²⁶⁵ que de margen sirven
al estanque mayor, como un Narciso,
Alfreda se arrojará, que está loca
o enamorada ya de su belleza. 1635

REY LUDOVICO.

En locura ha parado su tristeza.

Sale ENRICO.

ENRICO.

Huyendo escaparé. ¡Lástima grande!
¡Cielo piadoso, la inocencia mira
de una santa! ¡Socorre su jüicio!

Ac. post. v. 1627b *Sale RICARDO alborotado.*

1628 grande] gran *M.* Enmendamos para corregir el verso hipométrico.

1631 la tuviera] me llevara,

1636-1639 Sólo en *M.*

1638 inocencia] inociencia *M.* Lapsus calami del copista.

REY CARLOS.

¿Qué dices?

ENRICO.

¡Ay, señor! La hermosa Alfreda 1640

ahora dio tras mí con una espada

diciéndome: «Traidor, que has muerto al Duque.

¿Cómo no mueres? ¡Ah, cobarde, espera!»

Colérica, los árboles desgaja,

desenlaza las hiedras y las parras 1645

de los olmos, diciendo mil locuras.

REY CARLOS.

Moverá a piedad a las piedras duras.

Sale el DUQUE LAMBERTO.

LAMBERTO.

Vengo admirado, poderoso Carlos.

La Infanta, mi señora, sin jüicio

me llama esposo, y dice algunas cosas 1650

no tan honestas como fue su vida,

1641 ahora] agora

1647 moverá a piedad a] que mueven a piedad. En la príncipe el verso lo dice ENRICO.

Ac. post. v. 1647 *Sale LAMBERTO alborotado.*

1651 *P* añade un endecasílabo más:

«Traidor, que me has gozado», dijo agora.

Es posible que este verso no sea un añadido del editor, ya que es paralelo al verso 1642, pero preferimos no incluirlo al no tener ninguna justificación métrica.

y con extraña cólera se vino,
furiosa, para mí con una espada
que a un paje quitó mal recatado.

REY CARLOS.

¡Ay hija, ay corazón, ay alma, ay vida 1655
de este cuerpo infeliz! ¡Báculo verde
de este árbol seco, ya con la edad larga!

MATILDE.

[Ap.] (Si puede una pasión²⁶⁶ tanto en el alma,
el mismo fin espero de la mía,
que amor me aflige, no melancolía.) 1660

REY LUDOVICO.

Fiestas ordena, que tristeza ha sido,
y podrá divertirse su cuidado.

REY CARLOS.

A un casamiento [puedo] hacerlas.

1654 mal recatada

1661-1664 El desarrollo de P es algo distinto:

Fiestas ordena -¿Qué tristeza es esta? -
y podrá divertirse.

REY CARLOS.

A un casamiento

puedes hacerlas. puede M

REY LUDOVICO.

¿Cúyo?

REY CARLOS .

De Matilde

y el Duque, que es razón, porque Borgoña.

1663 puedo] puede M; puedes P. De acuerdo con la distribución estrófica, es necesaria la lectura que conjeturamos para conseguir el endecasílabo.

REY LUDOVICO.

¿Cúyo?

REY CARLOS.

De Matilde y el Duque, que Borgoña
torne su sangre a Francia y Alemania. 1665

REY LUDOVICO.

¿Gusta el Duque?

LAMBERTO.

Señor, sí, y lo deseo...

Dígalo Carlos.

REY LUDOVICO.

Tenga luego efecto.

LAMBERTO.

Vivas mil años. Prevendré al momento
lo que importe a tan alto casamiento.

Vase LAMBERTO y sale ALFREDA.

ALFREDA.

Poderoso Rey de Francia, 1670

1666b sí, y lo] si lo

1667a Dígalo] Y dígalo *M.* La conjunción es innecesaria y daría lugar a un verso hipermétrico.

1668 al momento] prevendré al instante y al momento *M.* Repetición innecesaria de locuciones sinónimas. Eliminamos la primera para fijar la rima del pareado final de la serie de versos sueltos.

1669 importe] importa

Ac. post. v. 1669 *Sale ALFREDA.*

llamado en el mundo siempre
Atlante de la justicia,
porque en los hombros la tienes,
si justiciero te llaman,
¿cómo este atributo pierdes? 1675
Pues, por guardar la justicia
se llaman dioses los reyes,
defiéndela, porque en esto
al eterno Dios pareces;
haz que el vicio se castigue 1680
y que la virtud se premie.
Oye el caso lastimoso
que entre esos plátanos verdes
vieron ahora mis ojos,
hechos de lágrimas fuentes, 1685
porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme,
que del ajeno mal pena no siente.
En esta espaciosa huerta
quisiste, Rey, que se huelguen

1673 porque] pues

1674 llaman] llamas

1675 cómo] por qué

1680 vicio] reo *M.* Enmendamos para reforzar la oposición vicio / virtud.

1683 plátanos] plántanos *M.* Errata obvia.

1684 ahora] agora

1686-1687 Sólo en *M.*

el de Alemania y Borgoña, 1690
 infelice²⁶⁷ y tristemente.
 Trágica ha sido la fiesta,
 porque en este mundo débil²⁶⁸
 son prolijos los trabajos
 y los descansos son breves. 1695
 El gran Duque de Borgoña
 pagó tributo a la muerte,
 que no hay majestad humana
 que de este fin se reserve.
 Casi en mis brazos ha muerto 1700
 y el corazón se enternece,
 porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme,
 que del ajeno mal pena no siente.
 Estábades²⁶⁹ divididos:
 unos cogiendo claveles, 1705
 otros con redes y cañas
 pescando los mudos peces;
 cual andaba el laberinto

1691 tristemente] triste suerte

1693 este mundo débil] esta vida breve. Verso que ejemplifica la rima simulada.

1695 descansos] contentos

1702-1703 En lugar del estribillo, en *P* se lee:

que por los testigos ojos
 en lágrimas se resuelve

y la traza²⁷⁰ que hacer suelen
de cenizosos ajenjos²⁷¹ 1710
y de tomillos silvestres;
cual las fuentes apremiaba
para que el agua saliese,
haciendo ramos²⁷² de vidrio
y de cristal martinetes; 1715
cual entre mirtos y flores
escuchaba atentamente
de los pardos ruiseñores
los mal formados motetes²⁷³
Entre estas deleitaciones, 1720
el cielo, airado, os divierte,
porque os quiere dar pesares
a peso²⁷⁴ de otros placeres.

1709 y la traza] o la troya. La lectura correcta quizás sea «trocha». Ahora bien, mantenemos la lectura de *M* por tratarse de un vocablo, documentado ya a fines del XVI (*Cov.*, s.v. **traer**), que se emplea probablemente con el significado de «línea, camino».

1710 de cenizosos ajenjos] olorosa madreSelva

1711 y de tomillos silvestres] murta, arrayán y mosquetes. *P* añade dos versos, el segundo de los cuales coincide con el v. 1711 de *M*:

cual corta al jazmín su flor;
cual los tomillos silvestres;

1712 las fuentes oprimía

1716 entre murtas y flores

1719 *P* añade:

con que alegran al oído
y los pesares divierten.

1723 a peso de otros] al peso de estos

El Duque estaba durmiendo
a sombra de unos laureles, 1725
ingratos al fin, pues callan
para que nunca recuerde.
Dicen que duerme seguro
el que buena fama tiene;
yo digo que no, pues vela 1730
quien lo envidia y aborrece
Valiente era el Duque, y mucho;
mas, ¿qué importa ser valiente,
si el traidor, como es cobarde,
bueno a bueno²⁷⁵ no acomete? 1735
Uno salió enmascarado
y entre tiernos mirabeles²⁷⁶
otro quedaba espíando,
temeroso de tu gente.
La espada le entró en el cuerpo 1740
y en el corazón le hiere,
diciéndole: «Muera el Duque»,
y el Duque: «¿Por qué me ofendes?».

1732 y mucho] mucho

1738 espíando] esperando

1739 temeroso] temerosos

1740 cuerpo] pecho

Voces di, nadie me oía,
porque los hados²⁷⁷, la suerte, 1745
la estrella y signo del hombre
son irreparables siempre.
El Duque, bañado en sangre,
dijo: «¡Jesús, socorredme!»
Y las palabras y el alma 1750
salieron dél juntamente.
Lastimada estoy. ¡Cruel caso!
Amor ni pasión me mueven,
mas es caridad cristiana
sentir su mal de esta suerte, 1755
porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme,
que del ajeno mal pena no siente.
Muerto es Lamberto, señor:
búsquense los dilincuentes,
y aquel cadáver helado 1760
con funeral pompa entierren.
Haz un notable castigo
para que el mundo escarmiente,
que al rey benigno y piadoso
cualquier vasallo se atreve. 1765

1749 dijo] dice

1752 cruel] del

1756-1757 Sólo en *M*.

1759 dilincuentes] delincuentes

Sepa Borgoña que lloras
 el dueño noble que pierde.
 Llorad todos, que en tal caso
 no es el llanto de mujeres,
 porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme, 1770
 que del ajeno mal pena no siente.

REY CARLOS.

¡Cielos, qué locura es esta!
 ¿No te lastimas de verme
 en mi vieja edad confuso?
 ¿Por qué no me favoreces? 1775
 ¡Oh, extraña melancolía,
 que así el jüicio diviertes!
 Sentid mi tristeza todos,
 llorad el caso presente,
 porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme, 1780
 que del ajeno mal pena no siente.

REY LUDOVICO.

¡Melancólica pasión!
 Triste efecto ha sido aqueste

1767 dueño noble] noble dueño

1772 Cielos] Cielo

1777 diviertes] me diviertes

1780-1781 Sólo en M.

del calor con que deseca
 lo que la sangre humedece. 1785
 Tan fiera melancolía
 imaginación tan fuerte,
 Dios querrá que haya remedio,
 que a todos nos enloquece,
 porque es bárbaro aquel, y a Dios no teme, 1790
 que del ajeno mal pena no siente.

ALFREDA.

Eso sí, Reyes famosos,
 llorad ambos, que Dios quiere
 que el mal ajeno se vea
 para que el propio se acuerde. 1795

ENRICO.

Yo he visto, Rey poderoso,
 que la música²⁷⁸ suspende
 imaginaciones tristes:
 manda cantarle y tañerle.

ALFREDA.

¿Qué es esto, Rey poderoso? 1800

1784 deseca] se saca

1785 humedece] enmudece

1787 tan] es *M.*

1788 quiera] quiera

1799 cantarle] cantarla

1800 Rey poderoso] Reyes famosos

El traidor infame es éste
que la muerte ha dado al Duque.
¿Qué hacéis? Matadle, prendedle.
¿Cómo estáis suspensos todos,
que no matáis a un aleve²⁷⁹, 1805
que así, a los ojos del Rey,
tales delitos comete?

a **REY LUDOVICO.**

¡Caso acerbo y lastimoso!

REY CARLOS.

¡Viejo triste! ¡Infeliz suerte!

ALFREDA.

Pues, ¿cómo, si os lastimáis, 1810
al que es traidor no se prende?
Ved que es bárbaro aquel, y a Dios no teme,
que del ajeno mal pena no siente.
Si ambos sentís la del Duque,
¿cómo el matador no muere, 1815
o habéis sido los Herodes
de aquella sangre inocente?

1805 a un] un

a Atribuido a BALDUINO. El verso 1814 parece aconsejar la atribución de *M*.

1809 infeliz suerte] Rey infelice *M*. Enmendamos por la rima y por la lógica de la situación.

1810-1919 Estos versos aparecen repetidos en el manuscrito, aunque el verso 1814 sólo aparece la segunda vez.

1811 al] el

MARGARITA

¿Hay tal desdicha en el mundo?

MATILDE.

¿Hay tan extraño accidente?

ALFREDA.

Prima hermana, cuyos ojos 1820

de este mal se compadecen,

decidle al Rey que le prenda,

porque yo estaba presente

cuando éste y otro le dieron

las dos heridas crüeles. 1825

[Todos lloran], todos callan,

todos juntos se entristecen

por la muerte de Lamberto

y nadie vengarle quiere.

Cuando al agresor dan vida 1830

los que han de ser sus jueces,

el cielo busca ministros²⁸⁰

que su justicia no tuercen.

Yo he de serlo en este caso,

1817 sangre] vida

1822 decidle] decid

1826 Todos lloran, todos callan] todos callan *M.* Enmendamos para conseguir el octosílabo.

1829 vengarle] vengarla

1832 busca] tiene

porque a mí también me ofende 1835
 el que mata en mi presencia
 un duque alevosamente.

Quita una espada y va tras ENRICO.

¡Muere, infame, vil, ingrato!
 La traidora sangre vierte
 a manos de una mujer, 1840
 que el cobarde le parece.

ENRICO.

¡Oh, Rey invicto, reprime
 tanta furia, porque puede
 sacarme el alma!

REY CARLOS.

¡Hija! ¡Infanta!
 Razón es que te sosiegues. 1845

REY LUDOVICO. [*Ap. al REY CARLOS*]

Dale rienda a su pasión,
 en sus locuras concede,
 porque siguiendo su humor
 curarse los locos suelen.

1835 me ofende] ofende

1837 un] a un

Ac. post. v. 1837 *Quita la espada a uno*

1841 le] lo

REY CARLOS.

Bien has dicho. [A *ENRICO*.] ¡Date preso! 1850

Y pues la muerte mereces,
ten paciencia.

ALFREDA.

Eso me agrada;
eso sí es guardar las leyes.
Dale al Duque sepultura;
sus obsequias²⁸¹ se celebren 1855
con aplauso.

REY CARLOS.

El cuerpo frío
en bálsamo se conserve
y deposítese luego.
Y por que Alfreda se alegre
[canta]²⁸² un rato, hija amada. 1860
El amargo llanto cese,
aunque es bárbaro aquel, y en Dios no teme,
que del ajeno mal pena no siente.

1852a P añade la siguiente acotación: *Prenden a ENRICO*.

1860 canta un rato, hija amada] cantad un rato, hija amada *M*; cantad un rato, hija mía *P*. Creemos innecesaria la -d en el imperativo, ya que Carlos da la orden a su hija Margarita («hija amada») a la que tutea siempre. La razón puede buscarse en que así hay ocho sílabas, aunque también se consiguen con el hiato métrico existente entre «rato» e «hija».

1862-1863 Sólo en *M*.

Canta

a **[MARGARITA.]**

*Haciendo estaba Isabela
sobre el cuerpo de Cerbino 1865
un llanto que bien pudiera
mover a llanto a los riscos.
Herido le vio en sus brazos,
y en lágrimas y suspiros
envueltas estas palabras, 1870
abrazando al muerto, dijo:
«¡Oh, dulce esposo mío!
¿cómo en tanto dolor tengo juicio?».*

ALFREDA.

Si eso le dijo Isabela,

Ac. post. v. 1863 *Siéntase ALFREDA y canta.*

a En *M* no hay indicación de personaje y en su lugar se lee *Cantan*; en *P* se atribuye a *Músicos*, quienes, sin embargo, no se han introducido en ninguna acotación, aunque sí aparecen en la tabla de personajes de la príncipe, aunque no en la copia manuscrita.

1865 Cerbino] Lerimo

1867 llanto] piedad

1869 suspiros] en suspiros

1870 estas] en *M*. Enmendamos el verso hipométrico.

1874-1882 La príncipe simplifica el parlamento:

Si muerto le vio en sus brazos,
yo también le vi en los míos;
pues si ella lloró su esposo,
¿cómo lo mismo no digo?
¡Ay, dulce esposo mío!
¿cómo en tanto dolor tengo juicio?

señal es que bien le quiso. 1875

Cuerda estaba, estando loca,
pues como cuerda ha sentido.

Mas si el caso es semejante,
¿por qué lo mismo no digo,
pues vengo a sentir lo mismo? 1880

¡Oh, dulce esposo mío!
¿cómo en tanto dolor tengo juicio?

MARGARITA.

Más deshace su cordura
la música.

MATILDE.

¡Gran dolor!

REY CARLOS.

¡Qué extraña desventura! 1885

BALDUINO.

Ella amó, porque el amor
suele parar en locura.

Sale LAMBERTO.

ALFREDA.

[Ap.] (¿No es éste el bien que deseo?

1884b Gran] Oh, gran

1885 Qué] ¡Oh, qué

1888 No] Mas no

Ninguno se altera. Creo
 que nadie lo puede ver: 1890
 su espíritu debe ser.
 Yo solamente le veo.)
 ¡Jesús, Jesús! ¿Es Lamberto?
 ¿Del otro siglo has venido
 o desmayado y no muerto 1895
 quedaste cuando herido?

LAMBERTO.

[*Ap.*] (Lástima la tengo.) Cierto.

ALFREDA.

Duque, dime cómo vienes,
 cómo estás ya, cómo tienes
 las heridas que te han dado. 1900
 Por muerto, y no desmayado,
 te dejé.

MATILDE. [*Ap. a BALDUINO.*]

Algunos desdenes,
 como son los de mi dueño,
 loca la tienen así.

BALDUINO.

¿Quién es?

1892 yo] y *M.* Preferimos la lectura de la edición impresa.

1893 Es] Eres *M.* El verso es hipermétrico.

1904 Aunque la lectura de *M* y *P* es coincidente, podría conjeturarse la forma pronominal «me» en lugar de «la» para dar más expresividad y personalizar con más fuerza el mensaje de Matilde.

MATILDE.

Tú.

BALDUINO.

No te desdeño. 1905

LAMBERTO.

Bien dicen que el frenesí
es una imagen del sueño,
que las especies²⁸³ confusas
están, con memoria poca,
en el cerebro²⁸⁴ difusas. 1910

ALFREDA.

¿Qué es aquesto²⁸⁵? ¿Yo estoy loca?
¿De frenética me acusas?
Duque, Duque, ya te entiendo.
Mira²⁸⁶ que me vas oliendo²⁸⁷
a embustero y a traidor. 1915
Repara este mal olor²⁸⁸
antes que vaya creciendo.
Volverme ya la opinión
que me has quitado conviene,
y advierte que la traición 1920
dos partes iguales tiene,

1908 del] de *M*.

1912 acusas] acusa *M*. Restablecemos la desinencia «s» para rimar con «confusas» y «difusas».

1914 me vas] vas. *P* conseguiría el octosílabo con diéresis en «oliendo».

1916 olor] dolor. Es más lógica la lectura de *M* en función del verso 1914.

que hacerla y pensarla son.

Y siendo aquesto verdad,

en esta grave maldad

ya estás, Duque, muy culpado, 1925

porque, habiéndolo intentado,

tienes hecha la mitad.

a **LAMBERTO.** [*Ap. al REY LUDOVICO.*]

Tema soy de su locura.

REY LUDOVICO.

Como tú se la mostraste

se enojó.

ALFREDA.

Duque, procura 1930

no acabar la que empezaste:

Vuélveme²⁸⁹ ya mi cordura.

Reloj²⁹⁰ es muy concertado

el seso que has infamado;

pero tú, traidor, ahora, 1935

por que no llegue tu hora,

cuentas mal las que yo he dado.

1926 habiéndolo] en haberla

1927 hecha] hecho

a En P LAMBERTO se dirige a ALFREDA, aunque le responde el REY LUDOVICO como si fuese el interlocutor.

1928 tema soy de su] temas son de tu

1929 mostraste] notaste

1931 no acabar la] deshacer lo

Si te atreves a poner
la ropa²⁹¹ que suele ser
del Rey, y acaso se mancha, 1940
¿por qué, por cubrir la mancha,
la ropa quieres romper?
Éstas sí son necedades.
¡Vuélveme ya mi jüicio!

LAMBERTO.

¡Qué locura!

REY LUDOVICO.

No la enfades. 1945

ALFREDA.

[Ap.] (Si soy loca²⁹², haré mi oficio,
que será decir verdades.)

REY CARLOS.

Alégrate, Alfreda mía,
porque el Duque se desposa
y ha de haber mucha alegría. 1950

REY LUDOVICO.

Matilde, tú eres su esposa.

1940 Rey, y acaso] Rey, acaso

1945a locura] locuras

1950 ha de haber mucha] es razón que haya. *M* atribuye este verso al REY LUDOVICO; no obstante, pensamos que la idea que transmite el REY CARLOS queda incompleta sin él, esto es, intenta convencer a Alfreda de que es necesario que esté alegre porque el Duque se casa.

MATILDE.

[Ap.] (¿Habrá otra melancolía?)

REY LUDOVICO. [A MATILDE.]

Dale la mano.

LAMBERTO.

No es poca
mi gloria.

MATILDE.

Señor, no quieras
sin pensar.

REY LUDOVICO.

Cierra la boca.

1955

ALFREDA.

[Ap.] (Ahora sí que es de veras
el decirme que estoy loca.
¡Cielo que este agravio ves,
favoréceme, no muera!)

1951-1952 Sólo en M.

1953a-1956 P desallosa estos parlamentos así:

REY LUDOVICO.

Dale la mano.

MATILDE.

No es cosa.

¿Será otra melancolía?

LAMBERTO.

Mi gloria.

MATILDE.

Señor, no quieras
sin pensar.

REY LUDOVICO.

Cierra la boca,
si mi intento consideras.

LAMBERTO.

Dame la mano.

MATILDE.

Después.

1960

LAMBERTO.

¿No lo manda el Rey?

MATILDE.

Espera.

ALFREDA.

Matilde, no se la des,

ni el Duque mano te dé,

que, aunque el lugar²⁹³ no es muy bueno,

tiene dueño. Advierte que

1965

quien toma lugar ajeno

se suele quedar en pie.

Dueño tiene y desdichado:

penétrale la intención,

que es ladrón disimulado,

1970

y quien compra²⁹⁴ de ladrón

pierde el precio y lo comprado.

Considera que este ingrato

vendió su mano otra vez,

1964-1965 La lectura de *M* es: tiene dueño. Advierte que / -mi fe palabra te empeño-. Se trata, sin duda, de un pasaje corrupto, ya que incluso presenta rima imperfecta con entre «empeño» y «ajeno».

1966 quien] que quien *M*. Repite innecesariamente la conjunción anunciativa que introduce la subordinada.

1971 ladrón] del ladrón

y perderás tu buen trato 1975

cuando declare el jüez
que vale el primer contrato.

Por que no te deje y goce
la mano que te ha mostrado,
que es de reloj reconoce 1980
que hasta ahora dos ha dado,
mira tú si dará doce.

Loca te ha de hacer temprano²⁹⁵,
si ahora con él te casas²⁹⁶:

advierte que este villano 1985
con las dos juega a las bazas
y roba dando la mano.

LAMBERTO. [*Ap. al REY LUDOVICO.*]

Por sus locuras graciosas
de este bien no me enajenes.

ALFREDA.

Tú serás, si te desposas, 1990
loco furioso, pues tienes
en las manos dos esposas.

Si así tu gusto acomodas
y das las manos a todas,
teniendo tantas mujeres, 1995

1984-1988 Obsérvese que la segunda rima de la quintilla presenta seseo.

1989 de este] este

1994 las manos] la manos *M.* Lapsus calami del copista.

eres moro, perro²⁹⁷ eres,
y perro de muchas bodas²⁹⁸.

De veras loca he de ser
y la muerte te he de dar,
porque es cualquiera mujer²⁹⁹
terrible cuando el amar
convierte en aborrecer.
Castigo a tu desvergüenza
daré.

2000

REY CARLOS.

Su furia comienza.

ALFREDA.

[Ap.] (Yo he de morir si se casa.

2005

Quiero decir lo que pasa,
corro el velo a la vergüenza.)

[A CARLOS] Mi honra³⁰⁰ es luna que fue honrada
con la luz que en ella puso
tu sol, y ya está eclipsada,
porque el Duque se interpuso
como la tierra pesada.

2010

Si eres sol, haz que al instante

1996 dar] dar

2000 porque es] por

2002 P incluye una acotación: *Da tras LAMBERTO.*

2003 tu desvergüenza] a tus desvergüenzas M. Enmendamos por la rima que exige singular.

2007 P añade una acotación: *Ase a los Reyes de la mano y apártalos.*

cese aquella conjunción,
 porque pasando adelante 2015
 en mí no harás reflexión
 y estaré siempre menguante.

REY LUDOVICO.

¡Ya ha dado en astrología!

REY CARLOS.

¡Qué lastimoso dolor!

ALFREDA.

Declararme³⁰¹ más querría, 2020
 pero vergüenza y temor
 detienen la lengua mía.
 Tu casa³⁰² jardín ha sido
 donde tus honras están:
 yo fui el árbol prohibido 2025
 y el Duque ha sido otro Adán
 que ha pecado y ha comido.
 La cerradura³⁰³ deshace
 de mi honor. Mirad si os place

2016 harás] hace

2020 querría] quería *M.* Como en muchos otros textos de la época, éste presenta confusión entre *r/rr*.

2021 vergüenza] venganza *M.* Se trata de una lectura errónea del copista.

2026 otro Adán] el Adán

2028 La cerradura] Las cerraduras

2029 honor] amor *M.* Preferimos por el sentido general del fragmento la lectura de *P.*

que dé a Matilde su diestra, 2030
siendo la llave maestra
que a todas las puertas hace.
¿Cómo no te has enojado,
si me tienes entendida?
Digo que el Duque ha gozado 2035
la pureza de mi vida.
[Ap.] ¡Tampoco, cielo sagrado!
Si el mismo que me engendró
y mi agravio ha de vengar³⁰⁴,
no lo siente como yo, 2040
la mancha quiero sacar
con sangre de quien la echó.)

Saca una espada a uno y da tras el DUQUE LAMBERTO.

¡Muere, infame, vil, traidor!

LAMBERTO.

Ya le ha tornado el furor.

MATILDE.

Si procede su tormento 2045
de ver este casamiento,
supéndase ya, señor.

2030 dé a Matilde] dé Matilde

Ac. post. v. 2042 Da tras el Duque LAMBERTO con una espada que toma a uno.

REY LUDOVICO.

Suspéndase, pues.

REY CARLOS.

Alfreda,

sosiega: ya no se casa.

REY LUDOVICO.

¡Dios, su seso le conceda!

2050

ALFREDA.

Ya he dicho lo que pasa,

suceda lo que suceda.

Vase ALFREDA sola.

REY CARLOS.

Duque, no te mire. Vete

a casa.

LAMBERTO.

[Ap.] (Denme el copete³⁰⁵

ocasión³⁰⁶, tiempo y ventura.)

2055

2050 le] la

2051 he] os he

2052 suceda lo que] cualquiera cosa

Ac. post. v. 2052 Sólo en M.

2053 mire] mira

2054 Denme] Dame M. Rectificamos ya que los tres sustantivos inanimados del verso siguiente funcionan como sujeto múltiple.

2055 P incluye a continuación la acotación: Vase.

a **MARGARITA.**

[Ap.] (El tema desta locura
algún misterio promete.)

Vanse todos y quedan BALDUINO y MARGARITA solos.

MARGARITA.

[Ap.] (Aquí quedó el Almirante.

Mostrarle más disfavor

conviene de aquí adelante, 2060

para encubrirle el amor

que no tiene semejante.

Sabré si tiene firmeza,

y así mi honor y nobleza

guardaré, que no es razón, 2065

sin tener satisfacción³⁰⁷,

manifestar mi flaqueza.)

BALDUINO.

[Ap.] (Si fue la Infanta, imagino

que ha de colegir señales.)

a Atribuido a MATILDE.

Ac. post. v. 2057 *quedan]* queda M; *Vanse todos. Quedan solos MARGARITA Y BALDUINO* P

2061 encubrirle] mostrarle M. El sentido del pasaje exige la enmienda. Es probable que el copista se confundiese con el infinitivo aparecido dos versos antes.

2067 manifestar] manifieste M

2069 ha dej de M. Falta el auxiliar de la perífrasis obligativa.

¡Oh, mi oráculo divino! 2070

¿podré consultar mis males?

MARGARITA.

No te entiendo, Baldüino.

BALDUINO.

De esa suerte, Infanta mía,

tu entendimiento sería

vista de nocturnas aves, 2075

que de noche entender sabes

y no me entiendes de día.

Anoche no estabas tú

tan ingrata y tan feroz.

MARGARITA.

¡Loco estás! ¡Jesú, Jesú³⁰⁸! 2080

BALDUINO.

[Ap.] (De Jacob³⁰⁹ es esta voz,

aunque el tacto es de Esaú.)

Pues que mi maestra fuiste,

oye que quiero pasar

las lecciones que me diste. 2085

2075 nocturnas] noturnas

2078 no] me M

2080 ¡Jesú!, ¡Jesú!] ¡Jesús! ¡Jesús!. En P se produce una rima imperfecta con «Esaú».

2083-2085 El desarrollo de P es diferente: Pues que mi mal instruiste, / las lecciones que me diste / hoy las quiero aquí pasar.

MARGARITA.

¿Qué lecciones son?

BALDUINO.

De amar.

MARGARITA.

De mí no las aprendiste.

Si fuera de no querer,

aún esas pudieran ser

de mi doctrina, porque hoy

2090

aborreciéndote estoy

y te enseño a aborrecer.

BALDUINO.

Tu aborrecimiento viva,

que el amor que yo profeso

será como palma altiva

2095

que no dobla con el peso,

antes se levanta arriba.

Quítame el ver, el hablar,

2086a lecciones] liciones

2086b amar] amor *M.* Aunque puede ser ejemplo de rima imperfecta, rectificamos para rimar con «pasar».

2089 pudieran] pudiera *M.* Rectificamos el solecismo del copista.

2091 aborreciéndote] aborreciente *M.* Nuevo lapsus del copista.

2097 *P* añade una redondilla:

Crezca el odio como crece
el mal que el alma padece,
que mi afición ha de ser
de condición de mujer,
que adora a quien la aborrece.

[el pretender, el servir,
el pedir, el confiar, 2100
que no me has de prohibir
la libertad de amar.

MARGARITA.

Servir, hablar, pretender,
ver y confiar, advierte
que tengo sola poder 2105
de quitarlo, y con tu muerte
podré quitarte el querer
atrevido y confiado.
Vence tu loco cuidado,
no ofendas más mi decoro. 2110
(Ap.) (Tratar mal a quien adoro,
¿no es ya rigor demasiado?)

Vase MARGARITA.

BALDUINO.

Huye, crüel Anajarte³¹⁰,
de mi amor o mi locura.

2099 No aparece en *M*. Viene exigido por la rima de la quintilla y la diseminación recolectiva del parlamento posterior.

2102 dej del

2103 hablar] obrar

2112 ya] un *M*

Ac. post. v. 2112 Éntrase

Quiera el Cielo castigarte; 2115
mas, si eres ya piedra dura,
¿en qué podrás transformarte?
¿Qué confusión es la mía?
¿Qué sombra mortal me espanta?
¿Qué voz de sirena impía 2120
de noche me alegra y canta
para matarme de día?
¿No bastaba no quererme,
sino que has de aborrecerme?
Tu vista y voz me dan pena: 2125
calla, pues, dulce sirena;
si eres basilisco, duerme.
Mas tu desdén y rigor
no me han de vencer, ingrata,
que es como nardo mi amor 2130
que, mientras más se maltrata,
da más fragancia y olor.
Dafne no fue tan crüel,
que eres piedra, ella laurel.

Sale MARGARITA al balcón.

2117 transformarte] transformarte *M.* La *n*, en el interlineado.

Ac. post v. 2134 En *M* la acotación es: *Sale MARGARITA al balcón y échale un papel a los pies*. Rectificamos para evitar la repetición de la siguiente acotación. En *P*, *Sale MARGARITA al balcón y arrójale un papel, y éntrese luego*.

MARGARITA.

Para quitarle el enojo 2135
esta esperanza le arrojó

Echa un papel a los pies y éntrese luego.

BALDUINO.

Ya han echado otro papel.

Lee.

«Al flamenco sin segundo
por quien mi fe se gobierna,
dueño que es de un alma tierna, 2140
ya que no de un frágil mundo.»

Sobrescrito³¹¹ regalado.

«Después que anoche me hablaste,
con tu ausencia me dejaste
con más amor y cuidado. 2145

Tanto el día me es molesto
que a ser yo Josué³¹² hiciera,

Ac. post. v. 2136 Sólo en *M* donde dice: *Echa un papel a los pies*. Completamos con la acotación anterior.

Ac. post. v. 2137 *Lee el sobrescrito.*

2140 un] mi

2141 no] no es. Además *P* incluye la siguiente acotación: *Ábrelo y lee.*

2142 sobrescrito] sobrescrito *M*

*no que el sol se detuviera,
sino que corriera presto.
Al fin deseo, señor, 2150
que anochezca por que tornes
y el verde jardín adornes
de esperanzas y de amor.
Si tu dama es tu contrario,
no tengas firmeza poca, 2155
que el agua ablanda la roca
con sólo el curso ordinario.
Adiós, mi bien y señor».
A escribirlo tú, crüel,
me dejara este papel 2160*

2149 *P* añade una redondilla:

No hay ladrón que del sol haya
dado a noches su afición
como mi alma ladrón
que quiere ser de la tuya.

2157 *P* añade otra redondilla:

Si faltare tu afición
por su rigor y desdenes,
advierte que entonces tienes
de quererme obligación.

Acaba de leer.

2159 escribirlo] firmarlo

2160 me] no *M*. Enmendamos el error del copista por el sentido del pasaje.

en un éxtasis de amor.
 Fuera noble ejecutoria³¹³
 de mi honrado pensamiento,
 perdón de mi atrevimiento,
 libranza para mi gloria. 2165
 Pero sin saber de quién,
 con sus regalos me ofende,
 porque es de casta de duende³¹⁴
 esta que me quiere bien.

a [FIN DE LA SEGUNDA JORNADA]

2161 P añade:

Subiera al cielo llevado
 pues tú los cielos penetras
 y con estas pocas letras
 yo fuera el mayor letrado.
 Fuera epitafio de honor
 en la noche de mi vida
 y receta remitida
 a la botica de amor.
 Vela fuera este papel
 y la nave, mis deseos
 y en los navales trofeos
 hiciera flámulas dél.

2167 sus] tus M

2168 duende] duendes M

a En ninguna de las dos copias.

TERCERA JORNADA

[Salen el REY CARLOS y MARGARITA]

REY CARLOS.

¿Mi voluntad contradices³¹⁵? 2170

MARGARITA.

Señor, no es contradecirte
el suplicar y pedirte
que suspendas lo que dices.

REY CARLOS.

Con Ludovico he tratado
que con Carlos³¹⁶ has de casarte. 2175

MARGARITA.

Señor, sin hablar³¹⁷ la parte
no se puede dar estado³¹⁸.
Y aunque es verdad que tu gusto³¹⁹
es mi voluntad y ley
por ser mi padre y mi Rey, 2180
que consideres es justo

Ac. ant. v. 2170 Salgan CARLOS y MARGARITA, su hija.

2174 tratado] trado M. Errata evidente del copista.

2175 Carlos has] con Carlo he M. Enmendamos porque en la obra siempre tiene carácter pronominal; para el nombre del personaje, vid. v. 2604.

2176 hablar] citar M. Enmendamos porque creemos que predomina el sentido de «pronunciarse» más que el de «emplazar».

2178 tu] no

2179 mi voluntad y] tu voluntad mi

2181 que consideres] mas considerallo

que se ha de hacer bien pensado
hecho que dura una vida.

REY CARLOS.

Ya serás desconocida³²⁰
si porfías.

MARGARITA.

Padre airado,	2185
¿por qué en mis hombros se carga	
tanto peso sin mi gusto?	
Que un casamiento a disgusto	
es una muerte muy larga;	
es guerra y perpetua queja	2190
que satisfacción no tiene	
hasta que la muerte viene	
del uno, y en paz los deja.	
(Ap.) (¡Ay, flamenco! ¿Quién pudiera	
confesar que te he adorado?	2195
Pero mi amor recatado	
ha de salir de su esfera.	
Cásame el Rey, y es mejor,	
en esta aflicción que siento,	
trocar en atrevimiento	2200

2184 desconocida] descomedida

2190-2193 Sólo en *M*.

2197 de su esfera] después fuera

2198-2201 Sólo en *M*.

trocar en atrevimiento 2200

mi recatado temor.)

Cásame el Rey, y es mejor,

en esta aflicción que siento,

trocar en atrevimiento 2200

mi recatado temor.)

REY CARLOS.

Prevénte para mañana,

porque el príncipe ha venido

y has de casarte.

MARGARITA.

[Ap.] (Esto ha sido

mi muerte, de buena gana. 2205

¡Industria³²¹, en esta ocasión

al mayor poder igualas:

[si a Dédalo das las alas]

y las naves a Jasón³²²,

alas tienen de valor 2210

fama y amor; mas quien ama

no mira las de la fama,

sólo quiere las de amor!)

2203 poder] Príncipe *M*

2208 Si a Dédalo das las] Si ha de dar bodas las *M*; pues diste a Dédalo *P*

2209 naves a] naves halló

2210 alas] y alas

2211 fama y amor] fama, amor

2213 sólo quiere] si no mira

Sale el PRÍNCIPE LUDOVICO.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Déme tu real Majestad
esas manos poderosas, 2215
temidas desde el ocaso³²³
hasta la abrasada zona;
déme los brazos dichosos
que se han de extender ahora
tanto que abracen y ciñan 2220
toda la Africa³²⁴ y Europa;
déme los pies, cuyas plantas,
como otro Alejandro³²⁵, solas,
han de oprimir las cervices
desta máquina redonda. 2225
Y en besando pies y manos,
alegres discursos oiga
de los sucesos felices
de la jornada de Roma.
Obedecí tu mandado. 2230

Ac. post. v. 2213 Vase MARGARITA y LUDOVICO PRÍNCIPE dice. En *M* la Infanta no se va (v. 2344).

2214 tu real] vuestra

2221 la] el

2223 otro] a otro *M* (gramaticalmente no muy correcto); de otro *P* (preferible pero hipermétrico)

2230 mandado] mandato

Partí corriendo la posta;
 llegué a los soberbios muros
 que a las estrellas asombran;
 visité con devoción
 la Basílica dichosa 2235
 de los Apóstoles Santos³²⁶
 cuyas reliquias nos honran,
 de aquel divino portero
 de las puertas de la Gloria,
 que en la cámara de Dios 2240
 la llave³²⁷ dorada goza,
 y el que a los pies del caballo³²⁸
 oyó la voz más sonora
 que Miguel³²⁹, como sochantre³³⁰,
 en el coro impíreo³³¹ entona. 2245
 Hice primero oración³³²,
 aunque pecador, devota,
 porque es la oración la basa³³³
 de nuestras cristianas obras.
 Visité después al Papa 2250
 y humilde puse la boca
 en su pie. [Luego tu carta]

2240 cámara] comarca

2244 como sochantre] famoso chantre,

2245 empíreo] impirio

2252 pie. [Luego tu carta]] pie. Luego en tu carta *M*; pie. Y luego tu carta *P*

díselas en su mano propia.
No la entregó al secretario;
leyóla él mismo, y en toda 2255
mostraba alegre semblante,
afición maravillosa.
Mandó que me aposentaran
con regalo, amor y pompa,
dentro del Sacro Palacio, 2260
como a su [propia persona.]
Divulgóse en Roma luego
la crüel y lastimosa
muerte del gran Ludovico,
por quien toda Italia llora. 2265
Y así, dividida³³⁴ en corros,
cual emperador te nombra,
cual elige al de Alemania,
cual da su voto al de Escocia.
En muros, templos y torres 2270

2253 propia] abríola

2256 alegre] con el *M*

2257 afición] y afición

2258 aposentaran] aposentasen

2261 propia persona] persona propia *M* (reordenamos por la rima); misma persona *P*

2265 por quien] a quien

2266 corros] votos

2270 templos] puertas

mostraba el alba hermosa
 rotulados varios nombres
 entre palmas y coronas.
 Verdad es que se inclinaba
 siempre la gente famosa 2275
 a Francia, que Carlomagno
 está vivo en sus memorias.
 Juntóse, pues, el Senado
 y allí el imperio se vota,
 tomando del Santo Padre 2280
 la bendición y la forma.
 Abrióse el cónclave excelso
 en que la Santa Paloma
 del Espíritu Divino
 suele inspirar lo que importa. 2285
 Y al son de música alegre
 de cajas, pífanos, trompas,
 campanas y chirimías,

2271 mostraba] mostraban

2274 inclinaba] inclinó

2276 que Carlomagno] porque del Magno

2277 está vivo en sus] Carlos viven las

2283 en que] donde

2284 Espíritu] Spíritu *M*. No puede tener valor líquido, ya que en ese caso el verso sería heptasílabo.

2285 suele] sale

2286 son de música] son y música *M*

todos tu nombre pregonan:
«¡Viva Carlos!» dicen unos, 2290
por que los otros respondan:
«¡Viva Carlos, Rey de Francia,
la temida y la famosa,
Emperador de Occidente,
de nuestra Iglesia custodia, 2295
Rey de romanos, columna
de la gente religiosa!». La aprobación hizo el Papa
y con santa ceremonia
ha confirmado el imperio 2300
en tu sangre generosa.
Un legado ha de enviar
a darte las tres coronas³³⁵
de hierro, de plata y de oro,
[de Aquisgrán, Roma y Polonia.] 2305
Toma, pues, las seis insignias:
viste de púrpura ropa,
empuña la fuerte lanza,
la divina cruz adora,

2293 la famosa] populosa

2295 de nuestra] y de la

2299 santa ceremonia] santas ceremonias

2304 de oro] oro

2305 Sólo en *P*. Añadimos para reconstruir la rima.

el mundo pon a tus pies, 2310
 saca de la vaina roja
 aquel estoque sangriento
 que con celo de Dios corta,
 cubra la santa diadema
 tu cabeza poderosa, 2315
 la segunda de la Iglesia
 y la primera de Europa.
 Publíquese ya en París
 este aplauso y esta honra,
 y arcos levanten al cielo 2320
 con majestad grandiosa.
 Entapícense las calles,
 ya de hiedra, ya de rosas,
 ya de tártaros damascos,
 o ya de turcas alfombras, 2325
 y tú, señor, las pasea
 debajo de verde sombra
 del palio de oro que llevan
 los de tu mesa redonda.

2315 tu] la *M*. Todo el parlamento hace más apropiada la lectura de *P*.

2319 y esta honra] esta victoria

2320 y arcos] arcos

2321 grandiosa] grandeza *M*. La asonancia exige el adjetivo.

2327 de verde] la alegre

Sale el REY LUDOVICO y escucha.

REY CARLOS.

Vuelve otra vez a mi pecho, 2330
viva hechura³³⁶, imagen propia
del alma que vive en él,
de quien depende mi honra.
Sirvan de hiedra tus brazos:
ciñe con ellos agora 2335
este muro a quien el tiempo
desmantela, humilla y postra.
Rasga el pecho, entra en el alma,
que un pelícano³³⁷ me torna
el amor, y darte quiero 2340
sustento, ser, vida y forma.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Todo otra vez lo recibo
de tus entrañas piadosas.

a **MARGARITA.**

[Ap.] (Y en tan común alegría

Ac. post. v. 2329 *Sale LUDOVICO REY y quédase en la puerta escuchando.*

2337 [desmantela, humilla y postra] destruye, inclina y transforma

2341 [sustento] con nuevo. *P* añade una acotación: *Abrazándole.*

a En *P* sigue hablando el PRÍNCIPE LUDOVICO con los versos que a continuación copiamos:

que es bien que esta humilde hechura
por su sangre te conozca.

sólo Margarita llora.)

2345

Vanse y queda el REY LUDOVICO.

REY LUDOVICO.

El francés Príncipe vino

y con acción amorosa

le está recibiendo Carlos.

¡Ay, rabia, envidia y ponzoña!

Alegres van. ¿Qué es aquesto?

2350

Pues que yo siento congoja,

buen suceso ha sido el suyo:

mi ventura ha sido corta.

¡Qué bien pintaron la envidia³³⁸

con una hambre³³⁹ rabiosa

2355

comiéndose el corazón,

mordiéndolo sus manos propias!

^a [Suena adentro música y regocijo. Sale RODULFO.]

PRÍNCIPE RODULFO.

Si cuando los mensajeros

2345-2346 Sólo en *M*

Ac. post. v. 2345 *Vanse y dice LUDOVICO REY saliendo más afuera.*

2350 van] vais

a Sólo en *P*. Incluimos para darle entrada al personaje de Rodulfo.

no traen nuevas de placer
besan los pies de su rey, 2360
déjame besar tus pies.
Y si acaso los negares,
no me niegues esta vez
atención, para que veas
que te quise obedecer. 2365
Llegué a la famosa Roma
-que no ha consentido rey
desde el tiempo de Lucrecia³⁴⁰,
tan casta como crüel-,
y como en aquesta causa 2370
es el Senado jüez
y el Papa quien lo sentencia,
tus pliegos les entregué.
También, como el oro es siempre
imán que suele atraer 2375
las voluntades de acero,
oro y plata di³⁴¹ también
entre el pueblo y el Senado.

2360 de su rey] a los reyes

2372 sentencia] confirma

2374 como el] el

2375 atraer] traer

2377 *P* incluye a continuación cuatro versos que en *M* son los que numeramos como 2410-2413.

2378 entre] con

Pródigo anduve, porque es
 uso común en las cortes 2380
 el dar para pretender.
 No basta tener justicia,
 no basta pedir el bien
 de la patria, de la Iglesia,
 del imperio, de la fe, 2385
 porque del mundo inconstante
 dicen que al cielo se fue
 la perseguida justicia
 huyendo del interés³⁴².
 Propuse a los electores 2390
 tu justicia, tu poder,
 tu valor, tu fortaleza,
 tu venerable vejez,
 y el temor universal
 que de ti suelen tener 2395
 desde el cristiano alemán
 hasta el tártaro infiel.
 Propuse que rey ninguno
 mejor que tú puede ser
 la columna de la Iglesia 2400

2382 no] ni

2384 patria,] patria y

2385 imperio,] imperio y

2400 iglesia] fe M. Error del copista al incluir aquí la palabra final del verso siguiente.

y el escudo de la fe.
Dije que el imperio es tuyo
por derecho y no merced,
porque en edad y en potencia
eres mayor que el francés. 2405
Bien mi razón conocieron,
mas no la guardaron bien,
que los romanos amigos
prevaricaron después.
Entre el vulgo novelero³⁴³, 2410
como suele suceder,
hubo diferentes votos
y motines, dos o tres.
Cual rotulaba³⁴⁴ tu nombre,
cual el nombre del inglés, 2415
cual «¡Viva Francia!» -decía-
«¡Casa de Carlos Martel!».
Como trajo³⁴⁵ Carlomagno
de la gran Jerusalén
tantas reliquias³⁴⁶ a Roma, 2420
quiérenlo así agradecer.

2401 fe] ley

2408 En *M* la sílaba central de «amigos» está en el interlineado.

2417 Martel] Martés

2418 trajo] trujo

Y aunque eres también su nieto,
 como reinar no te ven
 en Francia, no consideran
 que le debes suceder. 2425
 Salió decretado, en fin,
 que den a Carlos las seis
 insignias del santo imperio
 y que el mundo se le dé.
 Carlos, tu hermano, en efecto, 2430
 cristiano Atlante ha de ser
 del cielo de nuestra Iglesia
 que en hombros ha de tener.
 Él, como Augusto felice,
 ceñirá el verde laurel³⁴⁷ 2435
 de los césares romanos,
 y tú el funesto ciprés³⁴⁸.
 Mas, si valen mis consejos,
 no has de pasar esta vez
 por esta elección del Papa 2440
 y el imperio has de obtener:

2426 en] al

2429 le] las

2430 tu hermano, en efecto] hermano, en efecto *M* (lapsus del copista); tu hermano, en efeto *P*

2433 ha] la ha

2436 romanos] famosos

2441 obtener] tener

hoy tus ejércitos junta,
entra marchando por él,
rindiéndolo por las armas
pues tanta injusticia ves. 2445
Sal de París al momento
y saca tu gente de él;
los ejércitos reforma,
tu potencia junta esté.
No consientas que el imperio 2450
los papas por gracia den:
César lo ganó por armas,
conquístalo tú también.
Juan, que en la Iglesia preside,
no me hizo la merced 2455
que hizo al Príncipe de Francia:
más le honró; no sé por qué.
Si fue porque yo no soy
legítimo como él,
por mí mismo valgo yo³⁴⁹, 2460

2444 rindiéndolo] rindiéndole

2448 los ejércitos] el ejército

2452 lo] le

2453 conquístalo] conquístale

2454 en la Iglesia preside] gobierna la Iglesia

2455 la] a mí la

2460 yo] más

y ahora lo mostraré.

Tocan dentro chirimías y cajas, y dicen.

[DENTRO]

¡Viva Carlos, Carlos viva,
Emperador de Occidente!

REY LUDOVICO.

Ya París su gozo siente	
y a mí del alma me priva;	2465
ya publica su alegría	
Francia y a Carlos implora;	
y Alemania, triste, llora	
con justa melancolía.	
¡Ay, envidia, que envidiando	2470
cualquier bien, aunque pequeño,	
haces que tu propio dueño	
muera contigo rabiando!	
Pero el dolor que he sentido	
no es envidioso veneno,	2475

Acot. post. v. 2461 *Tocan dentro con regocijo, y dice uno dentro.*

2462-2463 En *M* estos dos versos, simplificando el quiasmo, aparecen en la acotación; no obstante, los versos siguientes hacen suponer que nuestra disposición fue la ideada por Amescua.

2466-2469 No aparecen en *P*.

2472 *tu]* su *M*. Es preferible el uso de la segunda persona en función de la prosopopeya.

2473 *contigo]* consigo *M*. Corregimos por idénticas razones que las anteriores.

2474-2477 No aparecen en *P*.

estando en poder ajeno
lo que solo he merecido.
Mas ¿qué digo?, ¿cómo aguardo
que el imperio se me dé,
si a pretenderlo envié 2480
a un mal nacido bastardo³⁵⁰?
Sin duda, la causa fuiste³⁵¹,
infame, de esta injusticia:
con tu envidia o tu malicia
las diligencias no hiciste. 2485
No quieres bien a Lotario,
el que en mis reinos sucede,
y así el imperio no puede
venirle por su contrario.
En pretender monarquía 2490
por tus medios hice mal,
que no puede ser leal
quien no tiene sangre mía.

2480 pretenderlo] pretendello

2481 a un] un

2482 fuiste] fuiste *M.* Aunque la forma etimológica en «-es» resulta bastante corriente en el siglo XVII, en este caso parece que no, ya que la forma «hiciste» con la que rima no la presenta.

2484 con] por

2487 el que] porque

2489 venirle] venirme

2492 puede] puedes

2493 que no tiene] no teniendo

PRÍNCIPE RODULFO.

(*Ap.*) (¡Tal escucho y no me vengo
de unas palabras tan feas! 2495
Seas mi padre o no lo seas³⁵²,
valor por mí mismo tengo.
De los buenos pensamientos
las honras del mundo vienen,
porque los hombres no tienen 2500
culpa de sus nacimientos.
Todos tenemos dos madres,
la propia y Naturaleza,
y no es igual la nobleza
porque no escogemos padres; 2505
mas igual la sangre fuera
si el padre no diera el ser,
que a poderse el hombre hacer
perfectamente se hiciera.
Y pues infelice fui 2510
que tal mi padre me dijo,
digo que no soy su hijo,

2494 *P* sitúa el aparte en el verso 2515.

2496 padre o] padre, *M*

2502 Todos tenemos] Los hombres tienen

2504 es igual la] hay en todos

2507 En *M* aparece una palabra tachada y sustituida por «padre».

2511 padre] hijo *M*. Errata del copista en función del verso siguiente.

que de mí mismo nací.
Rabio de haberle escuchado
y, si el tiempo da lugar, 2515
del Papa me he de vengar
y dél, porque me ha negado.
Bien sé que en hacerlo dejo
de dar obediencia a Dios.
La perdición de los dos 2520
consiste en este consejo.)
(*Al REY.*) Ésta tu humilde hechura
a quien colérico infamas,
niegas y bastardo llamas,
darte un consejo procura: 2525
Carlos no está coronado;
las armas apriesa toma
contra ese Papa de Roma
que el imperio te ha quitado.
Viéndose oprimido y preso, 2530
revocará la elección
y de nuestra religión

2514 haberle] haberlo

2515 da] me da

2518 Bien sé que en hacerlo] Y aunque sé que en esto

2519 obediencia] la obediencia

Acot. post. v. 2521 *Rey]* *el M.* En *P* no aparece esta acotación.

2531 revocará la]reprobará tu *M*

pondrá en tus hombros el peso.

Si primero te coronas,

solo emperador serás. 2535

REY LUDOVICO.

Con un consejo que das

hoy me has dado tres coronas.

Bien dices: salgamos luego

de París, que de esta forma,

si mi gente se reforma, 2540

Roma arderá en vivo fuego.

a *Sale MATILDE.*

b **[MATILDE.]**

Los regocijos que París ordena,

las voces que están dando los franceses,

el alboroto que el palacio tiene

y el semblante de Carlos y sus hijos, 2545

publican que el imperio se le ha dado.

¿Es verdad, mi señor?

REY LUDOVICO.

Si no lo fuera,

no se abrasara el alma de este pecho.

a No aparece en P.

b Sin indicativo del personaje.

2542-2561 No aparecen en P.

PRÍNCIPE RODULFO.

¡A Roma, que injusticia nos ha hecho!

REY LUDOVICO.

Sin dar a Carlos cuenta nos partamos³⁵³ 2550

de París esta noche, mientras ellos

en disfraces y máscaras se ocupan.

Y por el Cielo santo que gobierna

el mundo inferior, que han de abrasarse

en guerras Francia y Roma, o el imperio 2555

ha de ser de los reyes de Alemania.

PRÍNCIPE RODULFO.

(Ap.) (Al mismo juro de incitar la guerra,

hasta que el padre que me niega acabe

o el Papa que en tan poco me ha estimado.)

MATILDE.

(Ap.) (¡Ay, ausencia! ¡Ay, París! En balde lloro, 2560

si dejo en ti al ingrato a quien adoro.)

Vanse y hacen dentro salva y sale BALDUINO de noche.

BALDUINO.

Noche ciega que conoces

esta sirena y la ves

Acot. post. v. 2561 *Vanse. Sale BALDUINO de ronda de noche.*

cuando me traes a sus voces,
 descúbreme ya quién es. 2565
 Así tus tinieblas goces,
 Luna, así tu reflexión
 no padezca alteración,
 que en mi duda resplandezcas
 y así eclipse no padezcas 2570
 de celos de Endimión³⁵⁴.
 Aquí vengo a entretener
 un dulce engaño que tengo.
 Una señal quiero hacer
 para que sepa que vengo, 2575
 si está aquí.

Da con la espada en el balcón y sale MARGARITA.

MARGARITA.

No es menester,
 porque soy piedra en el viento
 y como puro elemento,

2564 traes] trae. *M* es hipermétrico, pero la sinéresis de «traes» lo hace octosílabo.

2570 eclipse] eclipses

2574 quiero] que ha de *M*. Rectificamos el error de lectura del copista.

2575 que] cómo *M*. Rectificamos el verso eneasílabo.

Acot. post. v. 2576a *Asómase MARGARITA a un balcón.*

cuando está sin centro³⁵⁵, fuera
 de la región de su esfera, 2580
 naturalmente violento;
 soy pece fuera del mar
 cuando estoy sin vos, y así,
 por fuerza tengo de estar
 en mi centro, que es aquí, 2585
 pues aquí os tengo de hablar.

BALDUINO.

Mucho me obligo y empeño.

MARGARITA.

No hay cabritillo pequeño
 que bale más por su madre,
 perro que más triste ladre 2590
 cuando ha perdido a su dueño,
 como yo cuando no os veo.

BALDUINO.

Favor es que honrarme pudo.

¿Sois mi oráculo?

MARGARITA.

Yo creo

2579 cuando está sin] que está de su

2580 de] sin

2591 a su] su

2593 pudo] puede *M.* Rectificamos por la rima.

2594a Sois] Soy *M.* Error del copista, porque el tratamiento en todo este pasaje es en plural.

que soy un ídolo mudo 2595
o, al menos, serlo deseo
por no daros un pesar
hablando.

BALDUINO.

Si con hablar
lo habéis de dar, no permita
callarlo amor.

MARGARITA.

Margarita 2600
mañana se ha de casar.

BALDUINO.

¡Válgame Dios! ¿Quién ha sido
el que tal ha merecido?

MARGARITA.

El Príncipe Carlos es.

BALDUINO.

¡Cielo que mi pena ves, 2605
sólo paciencia te pido!

MARGARITA.

Forzada se ha de casar,
y por eso me parece
que te la puedes llevar
de palacio.

BALDUINO.

Me aborrece. 2610

MARGARITA.

Procúrala, pues, robar³⁵⁶.

BALDUINO.

No es posible. Y si lo fuera,
tanto estimo mi lealtad
que al Rey enojo no diera.

MARGARITA.

Pues sabe que no es verdad. 2615

(Ap.) (No va bien de esta manera.

Si me descubro, podrá
no querer. Mejor será
que me lleve sin saber
quién soy.)

BALDUINO.

Angel o mujer, 2620

si es burla, dímelo ya.

MARGARITA.

Burla fue antes. Agora
te traigo de ella un recado.

BALDUINO.

¿Búrlaste también, señora?

MARGARITA.

Es muy cierto.

2623 de ella] della

BALDUINO.

¿Qué ha mandado? 2625

MARGARITA.

Que saques dentro de un hora
de París a un pajecillo
que a otro ha muerto, y tendrá enojos
si llegas a descubrillo,
si él no gusta.

BALDUINO.

Por sus ojos, 2630
de no ofendello y servillo.

MARGARITA.

De parte de ella te aviso,
por señas³⁵⁷, de que un papel
la dabas, y no lo quiso.

BALDUINO.

Son ciertas señas.

2627 París] palacio

2628 En *M* «y tendrá enojos» aparece como si fuera otro verso.

2629 descubrillo] descubrirlo *M*. Como se observa, la lectura no asimilada del manuscrito no podía tener valor fonético. Cfr. *HLE*, p. 391.

2632 de ella] della

2633 de que] que hoy

2634 la dabas y no lo] le dabas y no le

MARGARITA.

Pues él 2635
baja al momento.

Quítase MARGARITA del balcón.

BALDUINO.

Indeciso
me tiene aquesta mujer,
pero quiero obedecer
que, pues tales señas dio,
Margarita lo mandó 2640
y agradarla es menester.

Salen el REY CARLOS y LAMBERTO, y un paje con una hacha encendida.

LAMBERTO.

Con disfraces y música celebran
tus vasallos, señor, la alegre nueva

Acot. post. v. 2636a Vase MARGARITA.

2641 es] he

Acot. post. v. 2641 Suena dentro ruido de atabales y cascabeles. Salen LAMBERTO y CARLOS y un paje con un hacha.

2642 música] músicas M; máscaras P

2643 señor] la muy

del nuevo imperio. ¡Vivas largos años
para amparo del mundo y de la Iglesia! 2645

REY CARLOS.

¿Quién es?

BALDUINO.

Yo soy, señor.

REY CARLOS.

¡Oh, Balduino!

BALDUINO.

Goce tu Majestad el santo imperio
tan larga edad que exceda la del Oro³⁵⁸.

REY CARLOS.

Almirante de Francia, mucho importa
que partas al momento a los estados 2650
de Flandes, patria tuya, a darles cuenta
de la nueva elección que Roma hizo.
Y siendo con razón temido en ellos,
todas las tierras que el imperio tiene
reducirlas podrás a mi obediencia³⁵⁹. 2655

2645 No aparece en *P*.

2648 tan larga edad que exceda la del Oro] con tanta paz que exceda a la de Numa

2650 partas] partáis *M*. Enmendamos por el tuteo general del pasaje.

2651 tuya] vuestra *M*. Idéntica razón que en variante anterior.

2655 reducirlas] reducirlos *M*. Rectificamos para concordar con «tierras».

Sin ver contradicción³⁶⁰, parte a la posta,
y advierte que yo estimo tu nobleza
y así podrás fiar del premio³⁶¹ digno.

BALDUINO.

El verdadero premio es de servirte.

Haré lo que me mandas, confiado 2660
que estarás satisfecho del deseo
que tengo de servirte.

Sale MARGARITA, vestida de hombre³⁶², con máscara.

MARGARITA.

Baldüino,
sal de palacio y llévame contigo,
que la Infanta lo manda.

REY CARLOS.

¿Quién es éste?

LAMBERTO.

Una máscara.

REY CARLOS.

Pase, pues celebra 2665
mi gusto, que me causa regocijo.

2656-2659 No aparecen en *P*.

Acot. post. v. 2662a *Sale MARGARITA de hombre, cubierto el rostro.*

y dice lo que tú ya has entendido.
Y ahora, como sabe que mañana
con Carlos y contigo se desposan
Matilde y Margarita, ha dado voces 2680
diciendo que yo soy el que consiento
su deshonor y su mal. Si esta locura
procede de verdad, Duque, repara
el daño y, aunque loca, has de casarte
con ella, y sanará de su locura. 2685
En paz y en amistad te lo aconsejo
y a mi juicio lo contrario dejo.

LAMBERTO.

Imagina, señor. Que siendo Alfreda
hija tuya, aunque yo como atrevido
tal intentara, nunca lugar diera 2690
a que yo consiguiera mis intentos.
Ya que los hubiera conseguido,
mejor me estaba que mi esposa fuera,
siendo más bella que Matilde mucho.
Locura es que causó melancolía. 2695
(Ap.) (Déme remedio amor, porque peligra

2683 procede] produce *M*. Rectificamos por el sentido.

2684-2685 *P* ha simplificado estos dos versos en uno: «el daño y sanará de su locura»

2687 mij tu *M*. Preferimos la lectura de *P* por su tono de amenaza.

2692-2694 No aparecen en *P*.

2695 que causó melancolía] con exceso melancólico

el gozar a Matilde, a quien adoro.)
 Señor, haz una cosa: pues la Infanta
 sola está, retirada en su aposento,
 manda que salga y dile que Matilde 2700
 conmigo está casada y que mañana
 a Alemania me parto, o a Borgoña,
 con mi esposa, y, al fin, que el alegría³⁶⁴
 que esta noche ha sentido es por aquesto.
 Y si, irritada con aqueste caso, 2705
 persevera en decir esa locura,
 yo mismo, aunque esté loca, si tú gustas,
 por el decir del vulgo, me dispongo
 a casarme con ella; mas si acaso
 el tema deja ya con mejoría, 2710
 casaré con Matilde.

REY CARLOS.

En eso muestras
 que eres mi sangre; la inocencia veo
 de tu pecho leal. Yo llamo a Alfreda.

2702-2704 El desarrollo de *P* es diferente: a Borgoña me parto, y que las fiestas / que esta noche hiciste, fue por esto

2705 irritada] retirada *M*. Rectificamos por hipermétrico.

2706 esa locura] estas locuras

2707 No aparece en *P*.

2711a casaré] casarme he

2713 tu] su *M*. Rectificamos por el sentido.

Vase.

LAMBERTO.

Déme ingenio el amor para que salga
con empresa tan ardua. ¡Gran ventura! 2715
Alfreda viene sin que el Rey la viese.
Con lo que al Rey le he dicho me remedio.

Sale ALFREDA Infanta.

ALFREDA.

A las señales triste[s] de alegría
-¡qué tristes para mí son las alegres!-
salgo inorante³⁶⁵ de la cama de ellas. 2720

LAMBERTO.

Alfreda.

ALFREDA.

Pues, traidor, ¿cómo te atreves
a llegar donde estoy?

2716 viene] vino

2717 he dicho] dije

Acot. post. v. 2717 *Sale ALFREDA por otra parte.*

2718-2720 No aparecen en P.

2718 triste[s]] triste M. Pensamos que en plural se recoge mejor el desconcierto de Alfreda.

2721 cómo] có M. Rectificamos la omisión del copista.

LAMBERTO.

Perdona, Infanta.

El amor me cegó: yo lo confieso.

Y con Matilde me casó esta noche

el Arzobispo de París; mañana 2725

a Alemania nos vamos, y la fiesta

que ves hacer con máscara y disfraces

con farsas y con música, es por esto.

Sin duda quiere Dios que religiosa

pases la vida: vocación³⁶⁶ es tuya, 2730

pues que tu mismo padre no ha creído

el caso y la verdad. ¡Dios lo permite!

Toma de tu enemigo este consejo,

y pues ya el matrimonio tan solemne

deshacerse no puede ni hay remedio, 2735

si mañana me voy en viendo el día,

calla y escoge religión sagrada;

si no gustas, porfía y persevera,

que juntos de Borgoña y Alemania

2722a estoy] yo estoy

2724 me] nos *M.* Parece más adecuada la lectura de *P.*

2727 máscara] máscaras *M.* Rectificamos por hipermétrico.

2728 farsas y con música, es por esto] salvas y con música, es por eso

2733-2736 No aparecen en *P.*

2738 si no gustas, porfía y persevera] y si no, persevera en su locura

el poder general, no basta Francia 2740
a poder castigar mi atrevimiento,
y en ella vendrá a ser lo que en España
hizo la Cava³⁶⁷ contra el Rey Rodrigo.
Como quien bien te quiso, te lo digo.

Vase LAMBERTO.

ALFREDA.

¡Ah, falso! Plegue a Dios que no te logres³⁶⁸ 2745
y las heridas que fingiste un día
verdaderas las tenga el traidor pecho;
Matilde quede viuda antes de un hora;
no tengas fruto deste matrimonio;
las penas del infierno como eternas 2750
eternamente aflijan el alma tuya.
¡Ay celos, ay amor, ay muerte, ay rabia,
que en tan grande dolor se anega el alma!

2743 contra] con

Acot. post. v. 2744 Vase

2745 ¡Ah, falso! Plegue] ¡Oh, falso! Plega

2748 un] una hora *M.* Vid. v. 2626

2749-2751 No aparecen en *P.*

2751 Verso hipermétrico, pero ¿«la alma»?

2752 ay amor] y amor *M.*

2753 grande] grave

Si no me engañas, tu consejo sigo,
que es el primero y eres mi enemigo. 2755

Sale el REY CARLOS.

REY CARLOS.

¿Aquí estás, Alfreda mía?
[Ahora de buscarte] vengo,
que nuevo cuidado tengo
de tu gran melancolía.

ALFREDA.

Antes, muy alegre estás, 2760
pues tales fiestas ordenas.

REY CARLOS.

Cuando las causas son buenas,
el efecto abonarás³⁶⁹.
casóse el Duque Lamberto
con Matilde. A esta ocasión 2765
estos regocijos son.

2754-2755 No aparecen en *P*.

Acot. post. v. 2755 *Sale CARLOS.*

2757 [Ahora de buscarte]] Ahora que a verte *M*; De buscarte ahora *P*

2760 muy] Rey

2762 son] sean

2764 casóse] cásase

ALFREDA.

[Ap.] (Sin duda mi mal es cierto.

Callarlo quiero.)

REY CARLOS.

Y mañana

a Alemania se van.

ALFREDA.

[Ap.] (¡Cielos,

ya son deshonra mis celos!)

2770

REY CARLOS.

Por ver que de mala gana

recibes esto, no quise

avisarte.

ALFREDA.

Ya, señor,

estoy de mi mal mejor:

de todo es bien se me avise.

2775

Mucho gustara de estar

en el casamiento.

REY CARLOS.

(Ap.) (Pena

2769a Alemania] Borgoña

2769 Cielos] ¡Ay, cielos *M.* Rectificamos por hipermétrico.

2772 recibes] recibiste

2774 estoy] que estoy

no ha sentido: ya está buena.

Más la quiero examinar.)

Solos estamos aquí; 2780

dime, pues, Alfreda mía,

¿tienes ya melancolía?,

¿te aflige aquel frenesí?

ALFREDA.

¡Jesús, señor! ¿Yo he tenido

frenesí? ¿De qué manera? 2785

REY CARLOS.

(Ap.) (Su salud es verdadera:

el bien junto me ha venido.)

Decías que te gozó

el Duque y cosas no honestas.

ALFREDA.

¿Que pasiones como aquestas, 2790

señor, he sentido yo?

De vasallo tan leal

y de honra tan guardada,

locura demasiada

2778 En *M*, a consecuencia de la desorganización gráfica de los versos, para rimar con «sentido», supuesto final de verso, el copista añade «ello ha sido».

2783 ¿te aflige aquel frenesí?] ¿No te aflige el frenesí?

2790 como aquestas] manifiestas

2794 locura] fue locura

fue, señor, el decir tal. 2795

¡Gracias a Dios, que ya he abierto
los ojos de la razón
y de esa imaginación
como de sueño despierto!

REY CARLOS.

¡Gracias doy a Dios Supremo 2800
por la salud que le ha dado,
que con ella³⁷⁰ y con mi estado
ninguna desgracia temo!

Sale el PRÍNCIPE LUDOVICO.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Oye, señor, el caso más infame
que sucedió jamás en real palacio; 2805
oye el suceso de una hipocresía,
que tal fue la virtud de Margarita;

2795 fue, señor, el decir tal] señor, el decir yo tal

2796 ya he] me ha

2798 de esa] desta

2800 a Dios] cielo

2801 ha] has

2802 que] y M. Enmendamos porque se necesita un nexo causal, no coordinante.

2804 infame] horrendo

2806-2807 No aparecen en P.

oye la deslealtad de un vil flamenco,
aunque de sangre tuya, advenedizo
en París. Oye.

REY CARLOS.

Príncipe, ¿qué dices? 2810

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Que Margarita falta de palacio,
y en traje de hombre va con Baldüino,
el rostro disfrazado, en un caballo,
a las ancas, y va sin duda a Flandes.

a **REY CARLOS.**

El disfrazado que salió esta noche 2815
era la Infanta, siempre recatada
por no manifestar su mal propósito.
Por eso no quería desposarse
con Carlos. ¡Ah, traidora! Parte luego
en seguimiento suyo con mil hombres, 2820
que en las selvas de Flandes escondidos
los hallaréis. Si acaso en el camino

2810b Príncipe, ¿qué dices?] ¿Qué me dices, Príncipe?

2811 Que] Tu

2813-2814 No aparecen en *P*.

a En *M* el REY CARLOS empieza a hablar a partir del verso 2818. Sin embargo, en el momento en el que MARGARITA abandona palacio disfrazada, el PRÍNCIPE LUDOVICO no está en escena, sólo el REY CARLOS y LAMBERTO. Es, pues, preferible la atribución de *P*.

2816 Infanta] infame

2818-2824 En *P* se simplifica: parte a seguirlos ya, que yo en persona / iré luego al estado de ese infame.

no podéis alcanzarlos, yo en persona
iré luego al estado deste infame.

[PRÍNCIPE LUDOVICO.

Vo³⁷¹ a que su sangre sin piedad derrame.] 2825

Vase el PRÍNCIPE y sale LAMBERTO.

LAMBERTO.

¿Qué tienes, gran señor?

REY CARLOS.

¡Ay, Duque amigo!

Cuando la Infanta con salud estaba,
cuando la hallé sin melancolía,
cuando vi la lealtad del pecho tuyo,
cuando cuerda y alegre ha declarado 2830
que ha sido frenesí culpar su honra,
Margarita me afrenta y se ha ausentado
con ese Baldüino que Almirante
hice de Francia para daño mío.

2825 No aparece en *M*. Restituimos -rectificando el error del copista- para mantener la convención de que cada serie de versos sueltos acaba en un pareado.

Ac. post. v. 2825 *Vase LUDOVICO PRÍNCIPE y sale LAMBERTO y dice.*

2828 hallé] hallo

2830 cuerda y alegre ha declarado] Alfreda negó lo que decía

2831 Sólo en *M*.

LAMBERTO.

Grande maldad y grande desvarío! 2835

Sale ENRICO.

ENRICO.

Ponte en armas, señor. Reforma luego
 tus ejércitos fuertes, que Alemania,
 sin duda, contra ti se ha conmovido,
 porque el Rey con Matilde, con Rodulfo
 y con toda la gente que tenía 2840
 se salió de París sin darte cuenta,
 y a Francafort se va, donde el ejército
 se podrá reformar contra tus reinos,
 que invidiando el imperio que te han dado
 la envidia de su pecho ha levantado. 2845

REY CARLOS.

¡Otra desgracia, hermano! El juramento
 que hicimos en la cruz, manos y pecho

Acot. post. v. 2835 Sólo en *P*. Restituimos para dar entrada al personaje que habla a continuación.

2836 señor] y *M*. La lectura del manuscrito da lugar a un verso hipométrico.

2839 con] y con

2840 *P* lo pospone al v. 2841

2841 salió de París sin darte cuenta] va ya de París sin avisarte

2842-2845 No aparecen en *P*.

2843 tus] sus *M*. Rectificamos el error de lectura del copista.

2846 ¡Otra desgracia, hermano!] ¡Ah, hermano! Otra desgracia

del muerto Emperador, ¿tan mal se guarda?
 Duque, prevén-te, pues aún no has casado
 con Matilde y podrás, si quiere guerra, 2850
 defender de sus manos esta tierra.

LAMBERTO.

[Ap.] (¡Ay, desdichado amor, triste huida,
 si Matilde me lleva el alma y vida!)

ALFREDA.

Luego no estaba casado,
 como me dijiste a mí, 2855
 el Duque.

REY CARLOS.

Sólo tratado³⁷².

ALFREDA.

Pues ya tengo frenesí,
 nueva locura me ha dado.
 Duque, tu mala intención
 revuelto tiene a palacio, 2860
 y quieres con tu invención³⁷³,
 para casarte despacio,
 meterme a mí en religión.

2850 quiere] quiesen [sic]

2852 Ay] Ah

2857 ya] yo *M*. Enmendamos por el «nueva» del verso siguiente.

2860 revuelto tiene] tiene revuelto

2868 de] del *M*

Tu justicia, Rey, invoco:
 mate al Duque tu rigor, 2865
 que no ha de hacer daño poco,
 que es la vida del traidor
 espada en manos de loco.
 No está tu vida segura:
 dale muerte, Rey francés, 2870
 porque dártela procura,
 y dirá el traidor después
 que no es verdad, mas locura.
 Tus hijas tus ojos son:
 ya los hirió la traición 2875
 con mi deshonra y enojos,
 y quien te tiró³⁷⁴ a los ojos
 te tirará al corazón.

REY CARLOS.

Ya le ha vuelto el frenesí.
 Dos retratos³⁷⁵, dos espejos, 2880
 dos corazones perdí.
 [A LAMBERTO] No bastaron tus consejos.

2870 dale] de la *M*. Enmendamos por lo que dice el verso siguiente.

2873 verdad] muerte *M*. Error del copista, influido por el verso anterior

2874 Tus hijas tus ojos] Que hijos tus ojos son *M*. Rectificamos por lo dicho en los vv. 953-954.

2875 la] su

2879 *P* lo atribuye a LAMBERTO.

ALFREDA.

Engañóte como a mí.

Si el flamenco Balduino

castigar mi agravio viera 2885

o mi hermana, yo imagino

que ninguno se atreviera

a su infame desatino;

mas vieron en tu presencia

al que la honra me quita 2890

gozar con tanta paciencia,

que así pensó Margarita

que consentirías su ausencia.

Dos retratos³⁷⁶ te han hurtado:

uno el flamenco ha llevado, 2895

y éste el otro te llevó;

2882 *P* lo atribuye a ALFREDA.

2883 Engañóte] Te engañaron *M*. Rectificamos porque es anormal que el pronombre átono aparezca en la primera posición de la oración.

2888 su infame] intentar tal

2889 en] de *M*

2891 gozar] y a ti

2892 que así pensó] y así pensó *M*; que pensó bien *P*

2893 consentirías] consentieras

2894 retratos] espejos

2895 llevado] obligado *M*. Rectificamos porque aún nadie conoce las razones por las que Balduino «ha raptado» a Margarita.

2896 el otro] otro *M*

el flamenco le estimó,
pero aqueste le ha borrado.

REY CARLOS.

¿Qué tristemente celebro³⁷⁷
el imperio que me han dado? 2900
Los ojos de verla quiebro.

LAMBERTO.

Falta de sueño ha causado
sequedad en su cerebro.

ALFREDA.

Falta de sueño, es verdad,
ha causado mi locura, 2905
que con necia voluntad
no dormí la noche oscura
que³⁷⁸ te di mi libertad.
Perdí el sueño y voy perdiendo
la vida, la honra y el ser. 2910
Yo duermo, pues tú mintiendo
loca me quieres hacer,
por que siempre esté durmiendo.
No soy loca, pues³⁷⁹ lo fui
una noche que te abrí 2915
esa puerta y este pecho.

2901 dej con

2913 siempre esté] esté siempre

2914 pues] mas

Repara el daño que has hecho
y mira, Duque, por ti.

LAMBERTO.

¡Qué locura lastimosa!

ALFREDA.

¿Tal oigo? Espera villano 2920
que una tigre³⁸⁰ soy celosa.

Da ALFREDA tras LAMBERTO.

LAMBERTO.

Refrénela, Rey, tu mano,
que otra vez está furiosa.

ALFREDA.

Que yo me vengue desees.

REY CARLOS.

Huye, Duque, no la veas, 2925
por que este mal se le quite.

ALFREDA.

¡Ah, Rey! ¿Cómo Dios permite
que ni me entiendas ni creas?

Acot. post. v. 2921 *Quita la espada al DUQUE LAMBERTO.*

2922 Rey] ten

Vanse y suena una trompeta y sale BALDUINO a caballo³⁸¹ con MARGARITA a las ancas, con velo en el rostro.

BALDUINO.

Desciende, que este rumor
de guerra me da cuidado. 2930

MARGARITA.

¿Es cuidado o es temor?

BALDUINO.

Querer vivir recatado
no es miedo, sino valor.
En efecto, te he traído
sin haberte conocido. 2935

MARGARITA.

¿No lo juraste?

BALDUINO.

Jurélo
por aquel divino cielo
que ingrato y hermoso ha sido.

MARGARITA.

¿Dónde estamos?

BALDUINO.

Imagino

Acot. post. v. 2928 *Vanse. Tocan cajas. Sale BALDUINO a caballo y MARGARITA a las ancas. En P la acotación viene después del v. 2931.*

2930 guerra] cajas

2937 divino] hermoso M. Enmendamos para evitar la repetición.

que con la noche tenemos 2940
perdido nuestro camino.

Gritan dentro por aquí, por allá.

MARGARITA.

Voces suenan.

BALDUINO.

Escuchemos.

Dice dentro el PRÍNCIPE LUDOVICO.

PRÍNCIPE LUDOVICO. [*Dentro*]

¡Muera el traidor Balduino!

BALDUINO.

Siguiéndonos viene gente
y ya, sin duda, nos siente. 2945
No sé quién.

MARGARITA.

Algún contrario
de los tuyos.

BALDUINO.

Temerario

Acot. post. v. 2941 *Suena dentro ruido.*

2946a *quién] quién es.*

2946b *Algún] Un*

he de ser y no valiente.
Escóndete entre esos ramos
que yo acometo.

MARGARITA.

Cordura 2950

será, señor, el que huyamos.

Escóndese MARGARITA entre unos ramos, y va descendiendo un CLÉRIGO con una hacha³⁸² en las manos.

BALDUINO.

De esa aldea baja el cura.
Él nos dirá dónde estamos.
[Al CLÉRIGO.] ¡Ah, padre, bajad, venid
y en caridad nos decid 2955
[qué lugar es este!

CLÉRIGO.

Vos,
si tentar no habéis a Dios
y sois] Baldüino, huid

Acot. post. v. 2941 *Suena dentro ruido.*

2946a *quién] quién es.*

2946b *Algún] Un*

2949 *esos] estos*

2951 *el que] que*

Acot. post. v. 2951 *Haya descendido del caballo MARGARITA, y BALDUINO se está a caballo en el tablado, y baja un CLÉRIGO con una hacha, y con un bulto a modo de cuadro llevan el Santísimo Sacramento.*

2955-2958 *Estos versos en M no son legibles, seguimos, pues, a P.*

porque os vienen a matar
desde París más de ciento. 2960

BALDUINO.

Vos, ¿dónde vais?

CLÉRIGO.

A llevar
el Divino Sacramento³⁸³
a un enfermo a otro lugar.

BALDUINO.

No quiera Dios ni mi fe³⁸⁴,

Apéase BALDUINO del caballo.

[aunque más peligros haya,] 2965
que yo en el caballo esté
y que su ministro vaya
con el mismo Cristo a pie.
Tú, padre, de quien Dios fía
que en misa los cielos abras 2970

2959 matar] buscar

2964 ni] de

Acot. post. v. 2964 Desciende BALDUINO del caballo. En *P* viene después del v. 2963.

2965 Sólo aparece en *P*. Restituimos por la rima. Todo el parlamento se encuentra bastante corrupto.

2968 *P* incluye la acotación *De rodillas*.

2970 abras] abra *M*. Rectificamos por la rima.

y a Dios³⁸⁵ bajas cada día
 con solas cinco palabras
 como con ocho María³⁸⁶,
 pues que sepulcro³⁸⁷ te ha hecho
 de Dios vivo, y en derecho 2975
 la palabra³⁸⁸ de su Padre
 traes más veces que su Madre,
 desde los cielos al pecho,
 sube aquí, que es mi consuelo
 llevalo, acompañallo 2980
 al lugar, que, si en el suelo
 le doy silla de caballo,
 otra me dará en el Cielo.

CLÉRIGO.

Si eres Baldüino, advierte
 que por fuerza has de pasar 2985
 por tus contrarios.

BALDUINO.

Más fuerte
 es el que pudo criar

2971 bajas] traes

2973 María] a María M

2975 en] con

2978 desde los cielos al] y tan gloriosa a su M

2980 llevalo, acompañallo] llevalo, acompañaalo M. Rectificamos para rimar con *caballo*.

2983 otra me dará en el] Él me lo dará de. P incluye a continuación una acotación: *Sube el clérigo al caballo*.

la vida y vencer la muerte.
Suba Cristo y subid vos.
Será mi caballo Atlante 2990
pues que cielo sois los dos,
y yo, pasando adelante,
seré lacayo de Dios³⁸⁹,
seré un Cristóbal Conquistado³⁹⁰,
aunque él, pasándose, ha visto 2995
un Cristo, autor de su bien,
mas yo dos, porque también
es el sacerdote Cristo³⁹¹.
Temor ni peligro siento
de quien matarme procura 3000
que el Arca del Testamento³⁹²
libre pasó y fue figura
de este Santo Sacramento.
Llevaré la rienda asida
y esta hacha llevaré, 3005

2989 y subid] subid

2991 cielo] Cielos

2992 adelante] delante

2994 seré] Ser

2995 En *M* la *n* en el interlineado.

2996 un] con un

2997 mas yo dos, porque] yo con dos, que

3004 la] esta

que es símbolo de la vida³⁹³,
y cuerda virgen seré
con la lámpara encendida.
Quiso Martín³⁹⁴ [a un vasallo,]
yendo a caballo, ofrecer 3010
la capa, y por imitallo,
pues capa no ha menester,
le doy a Cristo el caballo.
Así, señor, iréis bien.
Y en este verde distrito 3015
fruto las palmas os den,
aunque ya no vais³⁹⁵ a Egipto
ni entráis en Jerusalén.

Sale el PRÍNCIPE LUDOVICO y SOLDADOS.

MARGARITA.

¡El Príncipe! ¡Triste día!

3008 la] mi

3009 [a un vasallo]] según hallo *M*; su vasallo *P*

3016 fruto] fruta

3017 La presencia del grupo culto en «Egipto» es sólo gráfica y no afecta, en este caso, a la fonética, como revela la rima.

Acot. post. v. 3018 *Salen algunos soldados. MARGARITA se esconde entre ramos. Estáse allí BALDUINO y no le ven, y asimismo sale LUDOVICO PRÍNCIPE.*

3019 Príncipe] Príncipe es

SOLDADO 1.

Aquí a caballo venía.

3020

No parece³⁹⁶.

CLÉRIGO.

No te han visto.

BALDUINO.

Serán mercedes del Cristo.

Vanse los dos.

SOLDADO 2.

Imaginación sería.

SOLDADO 3.

Desde la cumbre de este monte vimos

a caballo venir a Balduino.

3025

¿Tragóselo la tierra o qué es aquesto?

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Mirad entre esos árboles sombríos,

que quizás se escondieron.

MARGARITA.

¡Duro caso!

Acot. post. v. 3022 Sólo en *M*.

3024-3026 *P* los atribuye al Príncipe Ludovico.

3026 Tragóselo la tierra o] Tragósele la tierra

3028 escondieron] habrá escondido

Mejor me hubiera estado descubirme:

Supiera Baldüino quién traía 3030

y así no me dejara triste y sola.

SOLDADO 1.

¡Aquí la Infanta está!

PRÍNCIPE LUDOVICO.

¿Qué es lo que dices?

SOLDADO 1.

Lo que pasa.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

¡Traidora, vil, ingrata!

Bien como fiera estás en este monte,

pues te falta razón como a los brutos. 3035

¡Oh, tigre de mi honor, fiera lasciva,

vaca celosa y cierva fugitiva!

¿Tienes acaso en tus infames venas

sangre de reyes? Tú, di, griega Elena³⁹⁷,

Cava española, egipcia Cleopatra, 3040

que a Dios deja y sus vicios idolatra,

3029 estado] sido

3030 quién] a quién

3031 sola] día

3032a Infanta está] Infanta *M.* Enmendamos por tratarse de un verso hipométrico.

3033 falsa] vil

3036-3068 No aparecen en *P.* En cambio, tras el v. 3035 añade:

Ven a París con priessa a tu castigo.

¿dónde está aquel traidor que fue por honra
a Francia y mi deshonra ha procurado?;
¿dónde, aquel ladrón, Paris³⁹⁸ troyano,
el Rodrigo español, Marco romano? 3045
¡Oh, falsa! ¿Cómo callas?, ¿cómo anudas
la lengua desatada en nuestra ofensa?
¡Pluguiera al cielo te faltara siempre
el uso exterior de tus sentidos,
inclinados al mal y al bien perdidos! 3050
Villana, ten paciencia, que en el cuello
puesto este lazo quedarás pendiente
de los árboles mudos que, testigos
de la deshonra que tu fama tiene,
el mundo les dará lenguas fingidas: 3055
serán como las ca[ñ]as del rey Midas³⁹⁹.
Ponedle el lazo y cerrad los poros⁴⁰⁰
y el órgano vital por do⁴⁰¹ respira
la vida más infame que ha tenido 3060
un tártaro gentil, bárbaro escita⁴⁰²,
fiero brahmano⁴⁰³, extraño troglodita.
¿Aún no pides perdón? ¿Misericordia
te niegas a ti misma? Quien ha sido

3056 ca[ñ]as] canas *M.* Enmendamos para ser fieles a la leyenda.

3060 bárbaro escita] babar scita *M.* Error del copista.

3062 brahmano] bracamano *M.* Siguiendo la impagable sugerencia del profesor Agustín de la Granja, enmendamos no sólo por hipermétrico, sino también porque rompe el esquema rítmico del endecasílabo enfático.

con su honra tan crüel, ¿lo será ahora?

Viva te he de llevar: el Rey disponga 3065
del castigo o piedad. Monstruo, levanta,
que si ojos te faltaran como lengua,
no vieras por tu mal y por el mío.

MARGARITA.

[Ap.] (Mal hice. ¡Cielo santo, en ti confío!)

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Buscad por todo el monte aquel Teseo⁴⁰⁴ 3070
que se dejó dormida esta Ariadna.

Vanse y sale BALDUINO por lo alto.

BALDUINO.

Vuelvo confuso a ver quién me seguía
con tan grande escuadrón de gente armada.
Sin duda que vinieron por el paje
homicida en palacio, pues no tengo 3075
enemigos ahora que me sigan,
ni envidiosos del bien que me persigan.
Seguramente puedo, pues se fueron,
descender y saber quién habrá sido

3071 esta] a esta

Acot. post. v. 3071 Vanse LUDICO (sic) PRÍNCIPE y los soldados llevan a MARGARITA. Sale BALDUINO por otra parte.

3075 pues] que no

3079 descender y saber] llegar a conocer

el que saqué esta noche de palacio, 3080
que confuso me trae y deseoso
de saber esta historia. Entre estos ramos
escondido quedó el mancebo paje.
¡Amigo! ¡compañero!

Dice un CRISTO dentro en un árbol⁴⁰⁵.

CRISTO.

¡Baldüino!

BALDUINO.

Aquí mi nombre escucho y nadie veo. 3085

CRISTO.

¡Balduino!

BALDUINO.

¿Dónde estás? ¿Dónde me llamas?

Sale CRISTO crucificado en un árbol.

CRISTO.

Aquí estoy.

BALDUINO.

¡Gran Señor! Pues yo merezco

Acot. post. v. 3084a *Dentro una voz de CRISTO que dice.*

Acot. post. v. 3086 *Tocan música. Aparece en un árbol un CRISTO crucificado. En P aparece tras el v. 3087a.*

3087a *Aquí estoy] Aquí*

ver en un árbol lo que vio en un ciervo⁴⁰⁶
un Estacio⁴⁰⁷, otro Job⁴⁰⁸, [so]y vuestro siervo.

CRISTO.

Por el servicio⁴⁰⁹ que me hiciste ahora, 3090
reverenciando así mi sacerdote,
a Flandes te he de dar, y de tu casa
veinte santos habrá canonizados
hasta que el Rey de España lo posea,
sin otros que después habrá infinitos 3095
de la Casa Real de Austria y de Borgoña,
con quien será la tuya unida presto.

Desaparece CRISTO.

BALDUINO.

Eterno Autor del mundo, ¿qué es aquesto?
¿Estoy ciego? ¿Acaso sueño?
¿Soy Pablo⁴¹⁰ que al cielo fui? 3100

3089 Job, [so]y vuestro siervo] Job y vuestro siervo *M*; Job, más que yo dignos? *M*. Este verso está bastante corrupto.

3094 lo] la. *P* añade un verso de carácter laudatorio:

que será el Rey mayor de todo el orbe

3096 y de] y

Acot. post. v. 3097 *Ciérrase la apariencia.* En *P* aparece tras el v. 3098.

3099 ¿Estoy ciego? ¿Acaso sueño?] ¿Estoy abobado o sueño?

3100 Pablo] Paolo

Si Vos sois de todo dueño,
¿cómo agradecéis así
un servicio tan pequeño?
Mi caballo es estimado,
pues que Vos por él me dais 3105
tan rico y fértil estado.
Mas ¿cómo, Señor, compráis
lo que Vos habéis criado?
Agradeciéndome así
el pequeño don que os di, 3110
que sois Dios me vais mostrando.
Ejércitos van marchando.
Retirarme quiero aquí.

Salen cajas. Marchando el REY LUDOVICO, el PRÍNCIPE RODULFO, MATILDE.

3101 dej del *M*

3105 me] de

3108 *P* añade una quintilla:

Permitidme que yo sea
caballerizo también, [.../...]
pues vuestra Alteza pasea
en asna en Jerusalén
y a caballo en esta aldea.

3109-3111 El desarrollo de *P* es algo diferente: En pagarme vos así, / que sois Dios estáis mostrando, / pues nada fue lo que os di.

3111 estáis] mas vais *M*

Acot. post. v. 3113 *MATILDE*] *MATILDE* y *ARNALDO*, capitán *M*. Excluimos a este último personaje de la acotación por cuanto no interviene con ningún parlamento. En *P* la acotación dice: *Retíranse a un lado y salen MATILDE, LUDOVICO REY y RODULFO en orden de marchar.*

PRÍNCIPE RODULFO.

Ya que te quitan la inmortal diadema,
poderoso señor, las armas toma. 3115

Marche la gente, pues. Tus canas tema
un Carlos en París, un Juan en Roma.
Cual segundo Nerón, otra vez quema
esa patria común que el orbe doma,
que, mereciendo tú su monarquía, 3120
justicia vendrá a ser, no tiranía.

MATILDE.

Advierte, gran señor, el juramento
que en la cruz, en el pecho y en las manos
de Ludovico hiciste, y el portento
que entonces sucedió.

PRÍNCIPE RODULFO.

Consejos vanos 3125
no acobarden, señor, tu pensamiento.

MATILDE.

Advierte que sois príncipes cristianos.

PRÍNCIPE RODULFO.

¿A un muerto guardas fe? De él no te acuerdes,
que un imperio, una pompa y un mundo pierdes.

3114 inmortal] mortal

3116 la gente, pues] tu gente y a

3126 pensamiento] pensamientos *M.* Enmendamos por la rima.

3129 una pompa] un blasón

a **REY LUDOVICO.**

Tiemble Roma de mí. La gente marche, 3130
 que ese mundo, ese imperio y esa pompa
 conquisto desde hoy. Rómpase el parche,
 suene el pífano⁴¹¹ ya, suene la trompa.
 Aunque los campos el enero escarche
 y el julio los abrase, el nuestro rompa, 3135
 que es dulce el pelear como se aguarde
 un bien que con la paz se alcanza tarde.

BALDUINO.

Yo me vuelvo a París, y a Carlos digo
 la liga contra Italia y contra Francia.

Vase.

PRÍNCIPE RODULFO.

Al ejército voy, luego te sigo: 3140
 poner quiero en los pechos arrogancia⁴¹².

Vase.

a M atribuye este parlamento erróneamente al PRÍNCIPE RODULFO.

3132 rómpase el] Rompe este

3133 suene] suena M. Enmendamos por la correlación temporal.

3135 abrase] abrasa M. Idéntica razón que en el v. 3133.

3136 aguarde] se guarde

Acot. post. v. 3139 Vase BALDUINO.

Acot. post. v. 3141 Vase RODULFO.

REY LUDOVICO.

Yo, en tanto que mi hermano o mi enemigo
 derribo, he de tener firme constancia
 desde que el sol esté en cuernos del Toro⁴¹³
 hasta que argente el Pez con rayos de oro. 3145

Vase a entrar y aparécese en una tramoya el EMPERADOR armado con una espada y una cruz⁴¹⁴, y pónele la espada al REY a los pechos.

EMPERADOR.

Detente, alemán.

REY LUDOVICO.

¿Quién eres?

EMPERADOR.

Soy el muerto Emperador.

REY LUDOVICO.

¿Tornas al mundo? ¿Qué quieres?

3142 mij a mi

3143 derribo] despojos

3144 sol [esté] sol M. Enmendamos por tratarse de un verso hipométrico.

3145 argente] argenta M. Rectificamos por idéntica razón que en el v. 3133.

Acot. post. v. 3145 armado con una espada y una cruz] con una espada y armadoM; Vase a entrar y aparece el EMPERADOR con una cruz y una espada desnuda P

3146-3230 P presenta un desarrollo escenográfico más efectista que M: en P son dos las apariciones del Emperador: una en la que no habla, sólo muestra la cruz y amenaza con la espada desenvainada; en la segunda, tras dejarse convencer por Rodolfo para continuar la invasión, el cadáver del Emperador lo disuade. En M, el Emperador sólo aparece una vez, habla al Rey que queda sobrecogido y arrepentido de su acción y su perjurio. Dado que la distribución de los parlamentos, la disposición de los versos y las diferencias en cuanto a su número en ambas copias es considerable, vamos a incluir en espacio de variantes el desarrollo de P que comienza con la acotación; asimismo indicaremos las lecturas diferentes de M que enmendamos.

EMPERADOR.

Castigarte con rigor
si el juramento rompieres.

3150

REY LUDOVICO.

Si mal fuere contra él,
deme la muerte crüel
el cielo santo.

EMPERADOR.

Hazlo así.

Cúbrese el EMPERADOR.

¡Válgame Dios! ¡Qué visión
a los ojos se me ofrece!
¿Es fantasma? ¿es ilusión?

MATILDE.

Al Emperador parece:
mírale con atención.

LUDOVICO REY.

La cruz tiene en que se ha hecho
nuestro juramento estrecho.
¡Tente, sombra, no me abrases!

MATILDE.

Porque adelante no pases,
la espada te pone al pecho.

Sale RODULFO.

[RODULFO.]

Con razón tu bien procuro; M, su bien
cada soldado es un muro:
marcha, cerca y acomete,
que la fortuna promete
un vencimiento seguro.

REY LUDOVICO.

David soy, Jonás fui⁴¹⁵,
que a Dios he sido infiel. 3155
Si conmigo se enojó,
en este mundo tendré
ballena y lágrimas yo,
pues como Jonás diré
que juré y no me pesó. 3160

Sale el PRÍNCIPE con un mapa.

PRÍNCIPE RODULFO.

Con razón tu bien procuro;
cada soldado es un muro:

LUDOVICO REY.

Rodulfo, pasar no puedo
de aquí, que temo la muerte.

RODULFO.

Mucho en ánimo te excedo.
¿Cómo, señor, desafortunada
cabe en los reyes el miedo?
En el pecho y voluntad
de una insigne majestad
resuelta en lo que ha de hacer, M, resulta
los hombres nunca han de ver
temor ni facilidad.

LUDOVICO REY.

Es el temor sobrehumano,
que he visto al Emperador
con una espada en la mano
amenazando rigor
si le doy guerra a mi hermano.

marcha, cerca y acomete,
que la fortuna⁴¹⁶ promete
un vencimiento seguro. 3165

REY LUDOVICO.

Rodulfo, pasar no puedo
de aquí, que temo la muerte.

PRÍNCIPE RODULFO.

Mucho en ánimo te excedo.
¿Mucho, señor, de esa suerte
cabe en los reyes el miedo? 3170
En el pecho y voluntad
de una insigne majestad
resuelta en lo que ha de hacer,
los hombres nunca han de ver
temor ni facilidad. 3175

RODULFO.

¿Por fantasmas te acobardas?
¿Visiones te han divertido?
¿Tanta fe a una sombra guardas,
si ejércitos no has temido
de picas y de alabardas?
¿Un miedo vil hace inciertos
tus pensamientos altivos?
No temes en los desiertos
ejércitos de hombres vivos
y...¿ahora temes los muertos?
Júzgate solo monarca
desde el Austro al Polo frío,
ciñe el mundo, el mar abarca
desde el ligero navío
hasta la trémula barca.

REY LUDOVICO.

Es el temor sobrehumano,
que he visto al Emperador
con una espada en la mano
amenazar con rigor
si le doy guerra a mi hermano. 3180

PRÍNCIPE RODULFO.

¿Por fantasmas te acobardas?
¿Visiones⁴¹⁷ te han divertido?
¿Tanta fe a una sombra guardas,
si ejércitos no has temido
de picas⁴¹⁸ y de alabardas⁴¹⁹? 3185

REY LUDOVICO.

Rodulfo, yo temo al Papa,
que de sus sacros despojos
ninguno con bien escapa.

LUDOVICO REY.

Rodulfo, yo temo al Papa,
que de sus sacros despojos
ninguno con bien se escapa.

RODULFO.

Anímate y pon los ojos
en este sucinto mapa. M, en el

Saca un mapa.

El pergamino descoge; M, descose
mira si es bien que te enoje M, que enoje
ver en el mundo sola Germania,
a quien llaman Alemania,
el poco lugar que coge.

PRÍNCIPE RODULFO.

Anímate, y pon los ojos
en este sucinto mapa. 3190

El pergamino descoge⁴²⁰;
mira si es bien que te enoje
ver en el mundo Alemania,
a quien llamamos Germania,
el poco lugar que coge. 3195

Mira⁴²¹ Europa lo que encierra;
mira tu pequeña tierra
entre provincias tan grandes:
Francia, Italia, España, Flandes,

Mira a Europa lo que encierra;
mira tu pequeña tierra
entre provincias grandes:
Francia, Italia, España, Flandes,
Lusitania, Inglaterra,
Austria, Frigia, Decia, Hungría,
Norbeya, Suevia, Polonia,
Misía, Tracia, Normandía,
Miravia, Trucia, Sajonia, M, Frisia, Suria
Tiburnia y Esclavonía.
Mira el África entre copias
de trigo, en largo distrito,
de quien son regiones propias
Mauritania, Libia, Egipto,
Numidia y dos Etiopias.
Mira en Asia la Idumea, M, Mira en Asi la Idumea
Arabia, Armenia, Judea,
Bitania, Cairo, Galacia,
Libia, Fenicia, Germacia,
Siria, Albania y Galilea.
Varias tierras y personas

Lusitania y Inglaterra, 3200
 Austria, Frigia⁴²², Dacia⁴²³, Hungría,
 Norbegia⁴²⁴, Suecia, Polonia,
 Misia⁴²⁵, Tracia⁴²⁶, Normandía,
 Frisia⁴²⁷, [Turingia⁴²⁸], Sajonia⁴²⁹,
 Tiburnia⁴³⁰ y Esclavonía⁴³¹. 3205
 Mira el África, entre copias⁴³²
 de trigo, en largo distrito,
 de quien son regiones propias
 Mauritania⁴³³, Libia, Egipto,
 Numidia⁴³⁴ y dos Etiopias⁴³⁵. 3210
 Mira en Asia⁴³⁶ la Idumea⁴³⁷,
 Arabia⁴³⁸, Armenia⁴³⁹, Judea⁴⁴⁰,

Varias tierras y personas
 ciñen estas cinco zonas.
 Ensancha tu corta tierra,
 alemán famoso, ¡guerra!
 ¡Conquista las tres coronas!
 Ancha es la tierra que ves,
 la tuya estrecha: Rey fuerte,
 conquístala, que después,
 cuando se llegue la muerte,
 te bastarán siete pies.
 Grande es el mundo, y mayor
 es el corazón del hombre,
 si no está dentro el temor.

LUDOVICO REY.

Marche el campo hasta que asombre
 a Francia.

RODULFO.

Eso sí, señor.

Vase RODULFO.

Bitinia⁴⁴¹, Caria⁴⁴², Galacia⁴⁴³,
Lidia⁴⁴⁴, Finicia, Sarmacia⁴⁴⁵,
Siria⁴⁴⁶, Albania⁴⁴⁷ y Galilea. 3215

Varias tierras y personas
están en estas dos zonas.

Ensancha tu corta tierra,
alemán famoso. ¡Guerra!
¡Conquista las tres coronas! 3220

Ancha es la tierra que ves,
la tuya estrecha, Rey fuerte.
Conquístala, que después,
cuando se llegue la muerte,
te bastarán siete pies. 3225

MATILDE.

Contra los hados fuertes porfías.

LUDOVICO REY.

Tiene mi edad cortos días,
y en ellos pienso apagar
la ardiente sed de reinar.

MATILDE.

Mal en tu poder confías.

Vase a entrar. Aparécese segunda vez el EMPERADOR, y pone a LUDOVICO REY la espada al pecho.

EMPERADOR.

Detente, alemán.

LUDOVICO REY.

¿Quién eres?

EMPERADOR.

Soy el muerto Emperador.

LUDOVICO REY.

¿Tornas al mundo? ¿Qué quieres?

REY LUDOVICO.

El ejército disuelve,
toda la gente despide;
a Amiens el viaje vuelve,
que Dios los pasos me impide.

PRÍNCIPE RODULFO.

[Ap.] (La sangre se me revuelve. 3230
Inconstante es la vejez:

EMPERADOR.

Castigarte con rigor
si el juramento rompies.

LUDOVICO REY.

Si más fuere contra él,
deme una muerte cruel
el Cielo santo.

EMPERADOR.

Hazlo así.

Vase el EMPERADOR.

LUDOVICO REY.

David soy y Jonás fui,
que a Dios he sido infiel.
Si conmigo se enojó,
en este mundo tendré
ballena y lágrimas yo,
pues ¿cómo a Dios no diré
que juré y no me pesó?

Sale RODULFO.

RODULFO.

[Ap.] Quiero animarle otra vez,

3231 Inconstante es] que es muy varia

quiero animarle otra vez.)
 Por darte el imperio muero.

REY LUDOVICO.

Ir contra el Papa no quiero
 que es mi cabeza y juez. 3235

En lugar quedó de Cristo:
 de su Iglesia y gremio soy;
 que, si le ofendo y conquisto,
 contra el mismo Cristo voy
 y así seré... el Antecristo⁴⁴⁸. 3240

PRÍNCIPE RODULFO.

Restaura⁴⁴⁹ a Roma, señor,
 que es justo. Las armas toma,
 porque el muerto Emperador
 hizo donación de Roma
 a los papas, y en rigor 3245
 no pudo.

REY LUDOVICO.

Fue santo celo.
 Roma es cabeza del suelo,
 y así el papa, sin segundo,
 tendrá las llaves del mundo,

3249 [las llaves] llaves *M*. Errata del copista dando lugar a un verso hipométrico.

pues que tiene las del cielo. 3250

PRÍNCIPE RODULFO.

Acaba, Rey, esta guerra
y de Roma le destierra,
que tu tierra ensancharás.

REY LUDOVICO.

Con hambre de tierra estás:
hártete el Señor de tierra⁴⁵⁰. 3255
Ya juré de no hacer guerra
en la santa cruz jamás.

PRÍNCIPE RODULFO.

¿Qué fe un juramento encierra?

REY LUDOVICO.

Con hambre de tierra estás:

3250 *P* añade una quintilla al parlamento de Rodulfo:

El Papa es hombre mortal,
también pecados comete.
Mira tú si está mal
que se le humille y sujete
tu noble sangre real.

3251 Acaba, Rey] Acábesese ya

3255 *P* añade una quintilla al parlamento de Rodulfo:

Tú serás Papa después
si le despojas, porque es
más justo que un Rey lo sea;
si el Pontífice desea
la obediencia, no la des.

3258 un] en *M*

hártete el Señor de tierra. 3260

Por no respetar a Arón⁴⁵¹,

tragó la tierra Abirón⁴⁵²,

y si tú le has de imitar,

quíerate Dios castigar

con su propia maldición. 3265

a **[PRÍNCIPE RODULFO.]**

¡Oh, reniego de mí mismo,

que ya me traga el abismo

sin vengarme!

Métese por un escotillón, echando fuego.

REY LUDOVICO.

¡Jesús santo!

3260 P añade una quintilla:

PRÍNCIPE RODULFO.

¿A una cruz, a un palo mudo

respetas, a un hombre vil

que ser pontífice pudo?

LUDOVICO REY.

¡Calla, bárbaro gentil!

¡Calla, hereje, necio y rudo!

a M no indica el personaje que habla.

3265 propia] misma

3266 Oh] Ah

Acot. post. v. 3268 Húndese

3269 Tal castigo dará] Tu castigo será espanto

Tal castigo dará espanto
a todo tu cristianismo. 3270
Crüel fue mi maldición.
Ya es bien, Rey, que te conviertas,
porque estos castigos⁴⁵³ son
aldabadas en las puertas
de tu duro corazón. 3275
Si la tierra se ha tragado
a quien de Cristo se aparta,
vivir quiero con cuidado,
que no está la tierra harta
con sólo aqueste bocado. 3280
Cese, pues, mi pretensión:
buenos mis estados son;
no me trague otro volcán,
y venga a ser yo Datán,
si fue Rodulfo Abirón. 3285
¡Madre tierra, grave y dura,
que en tus entrañas esperas
mi vejez y edad madura,
ten piedad y ser no quieras
de alma y cuerpo sepultura! 3290

3272 bien, Rey, que] bien que *M.* Enmendamos el verso hipométrico.

3274 en] a

3284 a ser yo] yo a ser

MATILDE.

Del sobresalto y temor,
mi voz se heló en la garganta.

REY LUDOVICO.

Carlos será Emperador,
que lo quiere Dios, y espanta
con tan extraño rigor. 3295

Vanse y salen el REY CARLOS, ALFREDA, [RICARDO Y ENRICO.]

ALFREDA.

Deja que mate un traidor,
pues tú, señor, no le has muerto.

3292 la] mi

3294 que] pues

Acot. post. v. 3295 ALFREDA, [RICARDO y ENRICO] ALFREDA y un criado M; Vanse. Sale CARLOS y ENRICO, ALFREDA Y RICARDO P. Rectificamos para justificar su presencia más adelante. No obstante, esta secuencia enlaza cronológicamente con la que terminaba en el v. 2928, en la que sólo aparecía ENRICO.

3296-Acot. post. v. 3315 El desarrollo de esta escena en las dos copias es relativamente similar, si bien sus protagonistas no, así como tampoco el número de versos. Por esta razón incluimos la versión de P.

ALFREDA.

Deja. Vengaré mi injuria.
¡Muera ya el traidor Lamberto!

CARLOS REY.

En viendo al Duque, estoy cierto
que la ha de dar nueva furia.
Encerradla, no le vea.

RICARDO.

Muéstrele su Majestad
rigor y severidad,
si verla sana desea.

REY CARLOS.

¡Tanta tema⁴⁵⁴ con Lamberto!

RICARDO.

Prueba a mostrarle rigor.

REY CARLOS.

Alfreda, callar procura.

3300

CARLOS REY.

No salga de ese aposento
en este natural día,
que así la melancolía
tendrá menos crecimiento.
Entre y guardarla procura,
que aun el buen Duque ha sentido
que él solamente haya sido
el tema de su locura.

ALFREDA.

Pues, señor, ¿conmigo estás
cruel? ¿No verme deseas?

CARLOS REY.

Es porque al Duque no veas,
que estás colérica más.

ALFREDA.

¡Ay, señor! ¿Cómo no entiendes
mis verdades?

CARLOS REY.

¡Todavía
más! Es tu melancolía,
infamia con que me ofendes.

Llévanla.

Desdichado en hijas fui,
ambas locas han sido,
y el tema de ellas ha sido
contra Dios y contra mí.

Sale LUDOVICO PRÍNCIPE y MARGARITA.

Cese tu llanto importuno
que, si difamas, alguno
pensará que no es locura.

[A los CRIADOS.] Entradla en ese aposento

y sin ver al Duque esté, 3305

porque la vez que le ve
tiene su mal crecimiento.

Encerradla.

RICARDO.

Ese rigor
de salud le ha de servir.

REY CARLOS.

Nunca la dejéis salir 3310

ni ver al Duque.

ALFREDA.

Señor,
pues, ¿conmigo eres crüel?

REY CARLOS.

Mientras [tu i]ra se amansa,
que aun el buen Duque se cansa
de ver que sólo es con él. 3315

*Llevan a ALFREDA y sale el PRÍNCIPE LUDOVICO con MARGARITA, ya de mujer, y
RICARDO y ENRICO.*

3313 —[tu] su honra M. Creemos más lógica esta réplica ante la actitud de Alfreda.

Ac. post. v. 3315 Los personajes que intervienen en la escena no están del todo claros: Ricardo y Enrico acaban de salir llevándose a Alfreda, pero entran de nuevo (¿incumpliendo la orden del rey?).

PRINCIPE LUDOVICO.

Aquí está la fugitiva.

REY CARLOS.

Ya su delito es mayor,
pues la vergüenza y dolor
la han dejado venir viva.

A delito tan villano, 3320

lleno de afrenta y malicia,
haya rigor y justicia,
que soy segundo Trajano.

Dadle un garrote⁴⁵⁵ furioso,
córtela el cuello un cordel, 3325

que soy Fálaris⁴⁵⁶ crüel
y no su padre piadoso.
Para morir se prevenga
y luego aquí la matad.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Espere tu Majestad, 3330
que menos enojos tenga.

REY CARLOS.

Siempre con ella tendré

3318 vergüenza] venganza *M*. Probable error de lectura del copista: rectificamos por el sentido.

3320-3323 Sólo en *M*.

3324 Darle] Dadla

3325 córtela el cuello un cordel] muera la infame con él

3328-3335 Sólo en *M*.

aqueste mismo rigor.

¿Vino sola?

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Huyó el traidor.

MARGARITA.

[Ap.] (Sabe Dios que no lo fue.) 3335

REY CARLOS.

De aquí la podéis llevar

Llévanla LUDOVICO y ENRICO.

que nada la he de decir,

que en tal caso es el reñir

principio de perdonar.

Quitádmela de los ojos 3340

que hará dos efectos ella:

o enternecerme de vella

o doblarme los enojos.

Desdichado en hijas fui:

locas las dos han salido, 3345

3336 De aquí] Bien os

3337 que nada la he] palabra no ha

3338 reñir] oír

3340-3347 Los cuatro primeros versos sólo aparecen en *M*; los siguientes aparecen en *P* antes: vid. final de variante a la Acot. post. v. 3315.

3342 vella] verla *M*. Rectificamos por la rima.

los temas de ambas han sido
contra Dios y contra mí.

RICARDO.

[Ap.] (Si a su misma hija ha muerto
y en él tanto enojo cabe,

¿qué será -¡ay de mí!-, si sabe 3350
el embuste de Lamberto?

No hay cosa que el tiempo encubra,
cuanto más tal invención.

Yo aseguraré el perdón
como el secreto descubra.) 3355

Señor, Alfreda no es loca,
engaño del Duque ha sido:
hazlo luego su marido.

[Ap.] (Mas ya viene. Punto en boca⁴⁵⁷.)

Sale LAMBERTO.

REY CARLOS.

Bien me dice el corazón 3360
que con aquesta locura

3348-3355 El desarrollo de *P* es algo distinto: [Ap.] (Si a su hija ha castigado / con tanta resolución, / cuando sepa la invención / del Duque, en que soy culpado, / ¿qué será? No habrá disculpa: / ello al fin se ha de saber; / mejor será pretender / perdón, diciendo mi culpa.)

3353 cuanto más] cuanto y más *M*. Enmendamos porque no es necesaria la conjunción.

3357 engaño] gozada

3358 hazlo] hazle

el Duque cubrir procura

alguna disolución⁴⁵⁸.

Duque, traidor y enemigo,

en un delito tan feo 3365

has de ser, aunque eres reo,

actor, jüez y testigo.

¿Por encubrir tu maldad

haces que esté loca Alfreda?

LAMBERTO.

(Ap.) (No hay mal que encubrirse pueda.) 3370

¿Qué dice tu Majestad?

Sale ALFREDA.

ALFREDA.

Por hablar al Duque muero

para rogarle por bien

que muestre menos desdén,

pues sabe lo que le quiero. 3375

Temiendo estoy [que] se vaya

3362 cubrir] encubrir

3362 cubrir] encubrir

3364 traidor] infame

3365 en] que en

3370 P atribuye este verso al REY CARLOS.

3373 rogarle] pedirle

de París tras de Matilde.
 Quiero hablarle más humilde.
 Con el rey está. ¡Mal haya
 mi estrella y mi desventura, 3380
 que conmigo está terrible!
 Quiero ser loca apacible,
 ya que creyó mi locura,
 que si no quedo casada
 y al Duque otro amor provoca, 3385
 fingirme conviene loca
 por no quedar disfamada⁴⁵⁹.

REY CARLOS.

¡Qué mal, traidor, me has pagado
 el amor que te he tenido!
 ¡Con qué infamia has procedido 3390
 en mi casa y en mi estado!

ALFREDA.

Yo voy, que acuerdo es del cielo.
 [A/ REY CARLOS] Viejo honrado, rey de agraz,

3376 [que] se] no se *M* y *P*. Alfreda teme que Lamberto se vaya con Matilde, no que no se vaya.

3380 estrella y mi] estrella, mi

3381 conmigo está] está conmigo

3383 ya que creyó] pues que cree en

3386 fingirme conviene] luego me finjo

3387 quedar disfamada] vivir deshonrada

3392 voy, que] llevo; acuerdo

déjame aquí hablar en paz
con este medio mochuelo⁴⁶⁰. 3395

Ya furiosa no estaré,
no me tengas encerrada,
porque soy mujer honrada
y he aprendido el A.B.C⁴⁶¹.

LAMBERTO.

¿No oyes esto? No levanto,
que es loca. 3400

REY CARLOS.

¡Deidad suprema,
loca está y con otra tema!

ALFREDA.

¡Vete de aquí, viejo santo!

REY CARLOS. [A RICARDO.]

¿Cómo mientes, desleal?

RICARDO.

La Infanta nos la decía. 3405

3394 déjame aquí hablar] dejadme hablar

3398 porque] que ya

3400 No] Te *M*

3401a es] está

3402 otra] otro

3403 *P* incluye la acotación *Al Rey*.

3404 Cómo] Por qué. *P* incluye la acotación *A RICARDO*.

3405 nos la] no lo

REY CARLOS.

Calla, necio, que sería
intercadencia⁴⁶² del mal.
Duque, perdona, que estoy
loco de ver tanto mal
en mis hijas.

Sale BALDUINO.

BALDUINO.

Un leal	3410
vasallo de Francia soy.	
Poderoso Rey de Francia,	
Carlos, nieto del Magno,	
que fue Emperador del mundo,	
apercibe tus soldados:	3415
el Rey de Alemania viene	
con un ejército bravo	
contra Francia.	

REY CARLOS.

Calla, infame,	
que mi casa has deshonorado.	
Prendedle, muera, matadle.	3420

3411 vasallo] soldado

3413 nieto] biznieto *M.* Como comentamos en la Primera jornada era nieto (v. 79).

3415 soldados] vasallo *M.*

BALDUINO.

Señor, lo que estoy contando
es muy cierto.

REY CARLOS.

¡Ah, vil traidor!

Hoy pagarás tu pecado.

BALDUINO.

¿Yo traidor? ¿Qué dices?

REY CARLOS.

Digo

que [te] pongan en un palo⁴⁶³ 3425
y [te] den garrote luego.

LAMBERTO.

[Ap.] (En volverse, loco ha estado.)

BALDUINO.

¿Qué dices, Duque?

LAMBERTO.

Gozaste

la Infanta y vuelves despacio
a la corte, ¿y no estás loco? 3430

BALDUINO.

Si en esa locura ha dado
Alfreda y dice que yo

3425 que [te] pongan] que le pongan *M*; que le pongáis *P*. En toda la secuencia se tutea.

3426 [te] den] le den *M*; y le deis *P*. Idéntica razón que en 3425.

3427 estado] dado

la gocé, soy leal vasallo:
tal de mí no se presuma.
Loca estará.

REY CARLOS.

Calla, falso. 3435

BALDUINO.

Si ella primero decía
que Lamberto la ha gozado
y ahora dice que yo,
¿por qué me ofendes, Rey Carlos?

REY CARLOS.

Loco se finge el flamenco 3440
que mi casa ha deshonrado!

BALDUINO.

Alfreda, ¿yo te gocé?

ALFREDA.

Ya estamos locos entrambos.

BALDUINO.

Si este es embuste del Duque
para encubrir sus agravios: 3445
noble soy y leal, y miente
quien dijere lo contrario.

3436 Si] Pues si *M.* Verso hipermétrico.

3440 el] Ah *M.* Rectificamos por razones sintácticas.

3446 leal y miente] leal, miente

REY CARLOS.

Muera luego.

BALDUINO.

Rey de Francia,
deudos somos muy cercanos,
y ambos tenemos origen
de Príamo⁴⁶⁴, el rey troyano.
Si aquesta sangre conoces,
¿cómo traidor me has llamado

3450

3451 el Rey] Rey. *P* añade los siguientes versos:

porque teniendo discordia
con Aquiles, el rey bravo,
atravesó el Helesponto
con sus deudos y vasallos,
desembarcó en Normandía
costeando el Oceano
y entróse la tierra adentro
guiado de un lobo blanco.
Fundaron después albergues
y a los de Treves ganaron
mucho riqueza y despojos
y hasta el Rin se dilataron.
Los descendientes del rey
con Julio César romano
tuvieron por casamiento
deudo después y poblaron
estos estas dos de Flandes
y fueron estirpe claro
de Pipino, abuelo tuyo,
de quien descendimos ambos.

3452 conoces] concedes

por la locura de Alfreda
o de algún amigo falso?

3455

REY CARLOS.

No te puede aprovechar
fingirte loco.

BALDUINO.

¡Sagrado
Cielo! ¿Qué es esto?

Saca el PRÍNCIPE LUDOVICO a MARGARITA.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

A la Infanta
a punto de muerte traigo.

Pónenle una liga al cuello a BALDUINO y RICARDO le venda los ojos a MARGARITA.

a **RICARDO.**

Torceré el cordel.

3455 algún amigo falso] de consejeros falsos

3456 te] le *M.* Idéntica razón que en 3425.

3457 fingirte] fingirse *M.* Idéntica razón que en 3425.

Acot. post. v. 3458a Saque *LUDOVICO PRÍNCIPE* a *MARGARITA*, vendados los ojos y ya vestida de mujer.

Acot. post. v. 3459 *RICARDO*] *ENRICO M.* Rectificamos porque el criado que está en escena es *RICARDO*. La escena final está algo corrupta.

a *M* atribuye este parlamento a *ENRICO*.

REY CARLOS.

Ya es hora. 3460

Mueran los dos, que han manchado
la pureza de mi honra.

BALDUINO.

¡Confuso estoy, Cielo santo!

ALFREDA.

Pues que das muerte a los dos,
también estamos culpados 3465
yo y el Duque: danos muerte,
porque así mi honor restauro.

BALDUINO.

Si dan muerte a Margarita,
mi muerte estoy deseando.

REY CARLOS.

Casa de locos es esta, 3470
y yo lo estoy de turbado.

Sale [ENRICO].

[ENRICO.]

El Rey de Alemania viene
y entra solo por palacio.

3460a Torceré]Traeré. Por lo que se lee en el v. 3529 nos inclinamos por la versión del manuscrito.

3460b *P* añade la siguiente acotación: *Éntrese RICARDO.*

Acot. post. v. 3471 *[ENRICO]] un criado M; RICARDO P.* Enmendamos porque es el único criado que no estaba en escena. Rectificamos además el indicativo de personaje del parlamento siguiente.

[ENRICO.]

El Rey de Alemania viene
y entra solo por palacio.

REY CARLOS.

Suspéndanse aquestas muertes
porque a recibirlo salgo. 3475

Salen el REY LUDOVICO y MATILDE y gente.

REY LUDOVICO.

Emperador de Occidente,
escudo fuerte y amparo
de la Iglesia militante,
danos a besar tus manos.
Perdona el atrevimiento 3480
que yo, desconsiderado,
intenté contra tus reinos,
que guarda Dios con milagros.
Humilde vuelvo a París
y, aunque soy mayor hermano, 3485
te obedezco y rindo parias
como a Emperador sagrado.

3475 recibirlo] recibirle

3476 Occidente] Alemania *M*

3477 amparo] reparo *M*. Rectificamos por tratarse de una fórmula varias veces repetida en la comedia.

Roma te elige y el Papa
te confirma y los cristianos
te obedecen, y yo quiero, 3490
humildemente, imitarlos.

Ya sé el enojo que tienes
con la Infanta. Yo he llegado
a buen tiempo, y te suplico
quieras, señor, perdonallos. 3495

REY CARLOS.

Sangre generosa y noble
de Ludovico y de Carlos,
no puede hacer otra cosa
este corazón hidalgo.

Abrázanse los Reyes.
El gusto de esta venida 3500
me ha de hacer piadoso y franco.

Yo perdono a Baldüino:
con Margarita le caso;
de los estados de Flandes
dueño universal le hago, 3505
y con título de conde
los goce infinitos años.

3489 y los] los

3498 puede] pudo

3499 este] ese *M.* Es Carlos el que perdona a los condenados a muerte.

Acot. post. v. 3499 Sólo en *M.*

En Ludovico renuncio
mi imperio, que estoy cansado
de reinar, y con Matilde 3510
puedes, señor, desposarlo.

BALDUINO.

Mercedes son poderosas.
Bien es que te obedezcamos.

3511 desposarlo] desposarle *M.* Rectificamos porque la rima exige el enclítico *lo*.

3512-3525 Dado que el final de *P* es algo diferente en la atribución de parlamentos, lo incluimos a continuación:

BALDUINO.

Mercedes son poderosas.
Bien es que te obedezcamos.
Danos los pies, Rey famoso,
y tú, señora, la mano.
[.../...]

LAMBERTO.

Yo, señor, suplico ahora
que me des a Alfreda.

CARLOS REY.

¿Estando
loca la quieres?

LAMBERTO.

Más cuerda
la verás, señor, despacio.

ALFREDA.

Al fin, Duque, eres mi sangre,
de quien has degenerado.

LAMBERTO.

En tiempo de tanto gusto
perdonarás mis agravios.

LUDOVICO PRÍNCIPE.

¿Al fin, Matilde, merezco
lo que tanto he deseado?

MATILDE.

Y por primicias tan grandes
te doy un reino en barato.

PRÍNCIPE LUDOVICO.

Danos los pies, Rey invicto.

BALDUINO.

Y tú, señora, la mano. 3515

PRINCIPE LUDOVICO.

Al fin, Matilde, merezco
lo que tanto he deseado.

MATILDE.

[Ap.] (Llegué a ganancias tan grandes
que el bien me dan de barato⁴⁶⁵.)

LAMBERTO.

Yo, Rey, te suplico agora 3520
que me des a Alfreda.

REY CARLOS.

¿Estando
loca la quieres?

LAMBERTO.

Más cuerda
la verás, señor, despacio.

ALFREDA.

Al fin, Duque, eres mi sangre,
de quien no has degenerado. 3525

LAMBERTO.

En tiempo de tantos gusto[s]
perdonarás mis agravios.

BALDUINO.

Margarita, ¿qué es aquesto?
 ¿Por qué nos pusieron lazos
 [a los cuellos?]

MARGARITA.

Porque yo 3530
 el paje fui que has llevado,
 y yo el oráculo he sido
 que en tus amorosos casos
 consejos te di, queriendo
 que me amases.

BALDUINO.

¡Caso extraño! 3535
 Y *El primer Conde de Flandes*
 aquí tiene fin, senado⁴⁶⁶,
 de quien Filipo Tercero
 tiene su origen preclaro.

a

FIN

3529 nos] así os

3530a No aparece en *M*. Lo añadimos para conseguir el octosílabo.

3536-3539 Puestos en boca de Lamberto.

3536 Y *E*] *El primer*

3538 Filipo tercero] hoy Carlos Segundo

a *M* añade el siguiente colofón: *de la famosa comedia del Primer Conde de Flandes por el Dotor Mira de Mescua, en 24 de noviembre de 1616 años*. Esta fecha corresponde a la terminación de la copia manuscrita de la comedia, no a la de su redacción.

NOTAS FILOLÓGICAS

NOTAS A LA JORNADA PRIMERA

- ¹ ac. ant. v. 1, **al arma**. Covarrubias (s.v. **armar**) define *tocar al arma* como «dar señal de que han sobrevenido enemigos», esto es, provocar a guerra o, simplemente, alborotar. Comp. *EVE*, p. 296: «Toqué al arma al pensamiento / para que saliese armado, / a competir con el cielo / de aquel ángel soberano»; *MC*, vv. 356-357: «Pues ya el honor en mi pecho / toca a fuego, al arma toca»; Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. M. Martínez de Burgos, Madrid, Clásicos Castellanos, 1952, p. 60: «Al corazón del hombre ya retraído y virtuoso, todas las vezes que vacan obispados, encomiendas, tenencias y otros officios le tocan al arma los pensamientos vanos y livianos».
- ² v. 5, **atambor**. «Es una caja de madera redonda, cortada igualmente por el haz y el envés, y cubierta por abajo y por arriba con pergamino. Tócase con los golpes de dos palillos, llamados baquetas, que dan en uno de los pergaminos, llamados parches. Es instrumento sonoro que anima los corazones de los soldados, y gobierna sus movimientos. Llámase más comúnmente tambor» (*Aut*, s.v.). El toque de tambor, de un lado, simboliza la situación disarmónica de la que parte la comedia y, de otro, es el instrumento utilizado en este teatro, tan carente de recursos técnicos, para llamar la atención del público hacia el escenario. Comp. *RF*, p. 3a: «Ronca la trompa bastarda, / destemplado el atambor, / vestido el cuerpo de luto / y de ánimo el corazón»; *PCO*, vv. 2518-2523: «Como es gente de labor / y es pequeña la jornada, / y va la danza

engañada / con el son del atambor, / no dudo que sin parar / vayan a Granada ansí». Cfr. José Deleito y Piñuela, ...*También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 190; Josef Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro», en José M^a Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, p. 24; Henri Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *BRAE*, LV, 1975, pp 109-145.

- ³ v. 6, **real**. Su significado preciso es el lugar en el que se encuentra la persona del rey: «El ejército y particularmente el lugar donde está el rey y tiene su tienda» (Cov, s.v.). Pero también significa el paraje o lugar donde está acampado un ejército e incluso el mismo ejército. Comp. las estrofas 1081d o 1087d del *Libro de Buen Amor* (DCELC, 3, p. 1070); SVL, I, pp. 205-206: «Al rey Antígono, que fue de Macedonia después de la muerte de Alexandre, le preguntava Philipo, su hijo, ante algunos, que cuándo avía de mover el real de do lo tenía entonces»; MC, 2^a, vv. 735-736: «La gente de tu real / le ha recogido, y le ampara».
- ⁴ ac. post. v. 11, **Carlos**. Carlos II el Calvo (Frankfurt del Main 823-Avrieux, 877), emperador de Occidente (875-877). Unico hijo del segundo matrimonio de Ludovico Pío con Judit de Baviera, quien obtuvo para él una parte de los estados de su padre en la dieta de Worms (829). Sin embargo, en el 833, los otros hijos de Ludovico Pío, Lotario, Pipino y Luis el Germánico, depusieron a su padre y Carlos perdió su parte. Un año después, Ludovico se hizo coronar de nuevo emperador y bajo la influencia de Judit, tuvo como meta principal asegurar a Carlos una amplia herencia: lo coronó rey en el 838, y le entregó el ducado del Maine; después la Aquitania, a la muerte de Pipino; en el reparto del 839, los territorios situados entre el Ródano, el Saona y el Mosa. A la muerte de Ludovico Pío (840), se desmembró su imperio. Carlos se alió con Luis el Germánico, y atacó a Lotario y a Pipino II (hijo de Pipino) en la batalla de Fontenoy-en-Puisaye (841). Dos años más tarde, el tratado de Verdún dividió el imperio en tres partes y otorgó a Carlos la Francia Occidentalis. Tras la muerte de Lotario II (869), Carlos y Luis el Germánico se repartieron Lorena. Muerto el emperador Luis II en el 875, recibió la corona imperial de manos del Papa Juan VIII (hecho que desarrolla esta comedia). El final de su vida se vio marcado por varios fracasos: un intento de invasión de Alemania (876) que acabó en derrota y su muerte en el regreso de una expedición fracasada a Italia. Cfr. AA.VV., *Europa carolingia y feudal*, Barcelona, Noguer, 1980, pp. 22-38; J. Boussard, *La civilización carolingia*, Madrid, Guadarrama, 1968; L. Halphen, *Carlomagno y el Imperio carolingio*, México, 1955; R. Folz, *L'Idée d'Empire en Occident*, París, 1953; F. L. Gansshof, *The Carolingians and the Frankish Monarchy*, Londres, 1971; W. Ullmann, *Principios de gobierno y política en la Edad Media*, Barcelona, Crítica; M. Balard-J. Ph. Genet-M. Rouche, *De los bárbaros al Renacimiento*, Madrid, Akal, 1989.

- ⁵ v. 21-24, **franceses... / africanos**. Estos versos constituyen uno de los tópicos áureos, dramatizado incluso por Cervantes, en torno a los caracteres nacionales que Mira adapta a su conveniencia. Comp. *EPEP*, p. 189: «Tienen ya las naciones sus epítetos recibidos en el mundo, cuya opinión una vez recibida es imposible perderla. A los escitas llaman crueles; a los italianos, nobles; a los franceses, religiosos; a los sicilianos, agudos; a los flamencos, industriosos; a los persas, infieles; a los turcos, lascivos; a los partos curiosos; a los borgoñones, feroces; a los picardos, alegres; a los andegavos, fáciles; a los bretones, duros; a los alejandrinos, engañadores; a los egipcios, atrevidos; blandos a los lotaringios; a los españoles, arrogantes, y a los alemanes, hermosos». Es significativo que los turcos aparezcan en nuestro texto como fuertes, sufridos, beneficiándose del sentido laudatorio del pasaje, porque lo proverbial era calificarlos de lascivos; comp. Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990, vv. 2478-1480: «A salir con esa hazaña, / casado con tres mujeres, / fueras gran turco en España». Cfr. J. A. Maravall, «El mito de los caracteres nacionales», *Revista de Occidente*, 3, junio, 1963, así como sus complementos de S. de Madariaga, *ibid.*, 16 (julio, 1964) y C. de Castro Aguirre, *ibid.*, 23 (febrero, 1965).
- ⁶ v. 26, **veinte mil**. Como explica María José Donaire Pulido, «La expresión de la 'superlación' en la poesía satírica, burlesca y amorosa de Quevedo», en M. Ariza - A. Salvador - A. Viudas (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 332, los numerales como cuantitativos de la cantidad expresan, en ocasiones, al perder su contenido aritmético preciso, significación superlativa: eso explica que en la variante de *P* la cantidad sea otra. Comp. *RF*, p. 2a: «Treinta mil hombres me diste, / treinta y tres mil traigo agora; / que a precio de mil cristianos / sólo he comprado esta pompa. / Veinte mil dejo sin almas, / y otros con vida tan poca, / que está esperando la muerte / a sólo que abran las bocas». Cfr. también José Manuel González Calvo, «La expresión de la superlación en el Marqués de Santillana», *ibid.*, p. 422-423, y «Sobre la superlación en el teatro de Lope de Rueda», en M. Ariza - R. Cano - J.M^a. Mendoza - A. Narbona, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid, Pabellón español, 1992, p. 486.
- ⁷ v. 26, **sustenta**. Disemia habitual en la comedia: *mantener / alimentar* (Cov, s. v. **sustentar**). Comp. *RF*, p. 2a: «Tú, que en los hombros sustentas, / el África, Asia, Europa»; *DD*, vv. 49-50: «pues, sin ser los dos torneo, / hoy a los dos nos sustenta»; *GAF*, p. 242: «El marido que no tiene cuidado de sustentar su casa y familia, además de que no cumple con sus obligaciones, se pone a peligro de aventurar su honor».
- ⁸ v. 27, **famoso**. Con el valor de 'excelente, apreciado' lo encontramos en *Aut*: «Se toma también por cosa buena, perfecta, y que merece fama». Comp. *RF*, p. 2a: «Ya la fama

bachillera / tocó en el aire la trompa, / va publicando en el mundo / esta jornada famosa»; Lope de Vega, *La moza del cántaro*, ed. Rosa Navarro, Barcelona, Planeta, 1989, 129-130: Don Diego está confiado. / Joyas te han hecho famosas»; *MAR*, v. 305: «Famosa la caza ha sido».

- ⁹ v. 27, **Ludovico**. Luis I (o II) el Germánico (804-Frankfurt del Main, 876), rey de los francos orientales (817-843) y de Germania (843-876), tercer hijo de Ludovico Pío. Después del reparto de Verdún (843), que le relegaba a Germania, intentó despojar a su sobrino Lotario II y a su hermano Carlos de sus posesiones (858), aunque no pudo impedir la ocupación de una parte de Lorena (869), del valle del Ródano y de Italia (874), por Carlos el Calvo. Paralizado por las revueltas constantes de sus hijos, Carlomán, Luis y Carlos el Gordo, no pudo hacerse con la corona imperial (875). Vid. bibliografía de la nota 4.
- ¹⁰ v. 30, **normandos**. Pese a que durante el reinado de Luis el Germánico se roturaron nuevas tierras en Sajonia y los mercaderes llegaron hasta Croacia y el Danubio, este rey no pudo impedir el reagrupamiento de las tribus eslavas y su progresiva infiltración en territorio occidental. De todas ellas las más temidas fueron las vikingas, también llamadas normandas («hombres del norte») por su lugar de origen. Durante la época carolingia, los normandos no representaron ningún peligro hasta después de la muerte de Carlomagno. A partir de ese momento destruyeron los principales puertos y se instalaron en las islas fluviales desde las que alcanzaban las tierras del interior a las que saqueaban, llegando incluso hasta París (845). Se utilizó como principal método defensivo la compra de la paz a precio de oro.
- ¹¹ v. 32, **distrito**. «La extensión, espacio o término de alguna provincia y generalmente cualquier espacio de tierra» (*Aut*, s.v.).
- ¹² v. 35, **derecho cuerno**. «Se toma también por lado: y así se dice el cuerno derecho del altar, el cuerno izquierdo del ejército» (*Aut*, s.v. **cuerno**). Al igual que ocurría en los dos versos anteriores con la relación *alas-volar*, se establece aquí entre *cuerno-toro*. Esto es, partiendo de un concepto militar (que no es otra cosa que el resultado de una metáfora lexicalizada: ala o cuerno de un ejército), se asocia inmediatamente con su referente real: «volar con las alas», «los cuernos del toro». También podemos anotar los valores connotativos de ambos sintagmas: el primero presenta el sema de «ligereza» para acometer; el segundo, «fortaleza» para luchar. A su vez, estaba muy arraigada en las mentes populares la imagen del toro como símbolo de belleza y poder (incluso sexual, de donde derivó hacia la imagen degradante del marido engañado).
- ¹³ v. 38, **Lotaringia**. Reino fundado por Lotario II (855-869), que se extendía desde los Vosgos hasta Frisia. Esta zona fue posteriormente objeto de disputa entre Francia y

Germania. A partir del año 960, Lotaringia tendió a dividirse en Alta Lotaringia, futura Lorena, y Baja Lotaringia, que se redujo al ducado de Brabante. Vid. bibliografía de la nota 4.

- ¹⁴ v. 41, **Lotario**. Lotario I (795-Prüm, 855), emperador de Occidente (849-855), primogénito de Ludovico Pío y Ermengarda. Fue el más destacado mantenedor de la unidad imperial y contrario a la herencia de su hermanastro Carlos el Calvo, por lo que, en dos ocasiones, se rebeló contra su padre (830 y 833), al que trató de desplazar. Cuando murió Ludovico Pío (840), trató de dominar a sus hermanos, pero Luis el Germánico y Carlos el Calvo, tras derrotarlo en la batalla de Fontenoy-en-Puysaye, le impusieron el reparto de Verdún en el que conservó, junto con la dignidad imperial, Italia y la Lotaringia. Antes de retirarse a una abadía y morir, repartió sus posesiones entre sus tres hijos, Luis II (que en nuestra comedia a como EMPERADOR LUDOVICO y al que unos versos más abajo se denomina *sobrino temerario*), Lotario II y Carlos de Provenza. Vid. bibliografía de la nota 4.

- ¹⁵ v. 54, **término villano**. *Término* se define como 'actuación', 'proceder', 'conducta' (DCELC, 4, p. 429), «forma o modo de portarse u hablar en el trato común» (Aut, s.v.). Comp. TPS, p. 414: «Cratilo me la dio para todo aquello que quisiese hacer, diciéndome que a más le tenía obligado mi buen término, hablando como rey, a quien es anejo tanto el hacer mercedes como la afabilidad y, si se puede decir, la buena crianza»; NHBA, vv. 2170-2175: «de donde herido saliste / a la puerta de su casa, / de tu herida condolido, / de tu término obligada, / y de tu salud dudosa, / te envía toda esa banda»; LDB, vv. 2892: «¡Bien mi término agradeces!». Dentro de la lógica dirigista del teatro áureo se presupone que el emperador, símbolo representativo de las cualidades morales de la nobleza, no ha podido romper la tregua, pues ello supondría una acción ruin o indigna, propia de villanos. Comp. ECO, vv. 2297-2299: «que la ingratitud no vive / en buena sangre, que siempre / entre villanos reside»; LS, p. 202: «Todo eso se entiende con ese escudero, pero no conmigo, a fe de caballero -y tardó a decir caballero tres cuartos de hora-, que es ruin término y descortesía. ¡Deben de pensar que todos somos unos!». Cfr. Marcel Bataillon, «El villano en su rincón», BH, LI, 1949, pp. 5-38.

- ¹⁶ v. 60, **color**. «Vale también pretexto, motivo y razón aparente para emprender y ejecutar alguna cosa, encubierta y disimuladamente» (Aut, s.v.). Testimonios de este vocablo lo encontramos en THDR, vv. 325-326: «Fue en entrar aquí atreuido / no sé yo con qué color»; QUI, p. 446: «y para asegurar su hecho y dalle color, quiso hacer, como hizo, un viaje a un lugar que se llamaba Sargel»; GAF, p. 238: «No está bien al marido que la mujer compre ni una sola cinta, no habiéndole él dado el dinero para ello, porque con color que es de su labor, lo podrá tomar de otra parte que no le esté a él bien»; Calderón, *El alcalde de Zalamea*, ed. J.M. Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976,

vv. 641-643: «No quisiera / sin que alguna color para esto huera, / por disculparlo más»; *CT*, p. 388: «y el haberle persuadido se ausentase, con el color de que, hablando a don Guillén, y pedirle licencia para nuestros desposorios, los celebrase con don Leonardo en ausencia suya»; *SVL*, II, p. 497: «Començados, pues, los oficios y visto por los conjurados que el Julián se tardava, el Francisco de Pacis y el Bernardo Bandino, que eran los que lo avían de matar, fueron a su posada con color de acompañarle o darle priessa».

- ¹⁷ v. 66, **capitán Belisario**. Aunque en esta comedia el capitán Belisario no es nada más que una referencia nominal sin presencia física en el escenario, Mira compuso otra donde aparecía un personaje homónimo, símbolo de la fortuna variable, la titulada *El ejemplo mayor de la desdicha*, ambientada en la época del emperador bizantino Justiniano. Belisario fue el primer general del Imperio, defensor del mismo frente a las acometidas de los pueblos bárbaros a los que venció en incontables batallas, lo que provocó la envidia de la corte y la del propio emperador.
- ¹⁸ v. 69, **caja**. «Se llama también el tambor, especialmente entre los soldados» (*Aut*, s.v.). Constituía, pues, un instrumento eficacísimo no sólo para infundir ánimo a los guerreros, sino también para provocar el pánico entre el enemigo. Comp. *RF*, p. 3a: «Tocan cajas destempladas y trompa ronca»; *EMM*, vv. 2020-2022: «Mira, señor, que se acercan / y al fiero son de las cajas / bailan tu inútil valor»; L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, ed. A. R. Fernández e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, p. 128: «y en esotra del Saco de Roma, que entrambas parecieron cual tenga la salud, fue el estruendo de las cajas y trompetas, haciendo pedazos las puertas y ventanas deste aposente a tan desusadas horas como éstas». Cfr. J. A., Frago Gracia, «Etimología y fonética histórica: a propósito del falso catalanismo del esp. 'caja'», *AnLH*, 5, 1989, pp. 125-133.
- ¹⁹ ac. post. v. 70, **[insignias imperiales]**. Las insignias imperiales eran los símbolos de que se investía la persona del emperador o el rey como distintivos de su dignidad y de su poder político. Tales insignias, en su mayor parte de origen imperial romano, eran en los reinos hispánicos medievales, la corona, la espada, el cetro, el manto de púrpura, el globo y el trono. La proclamación real comportaba la entrega de las insignias al soberano. Las que aquí aparecen simbolizan el poder jurídico-político (la ropa púrpura, la corona imperial, el mundo a los pies), el poder militar (el estoque y la lanza) y su carácter sagrado al tiempo que cabeza y defensa de la Cristiandad (la cruz). Cfr. vv. 167-170 y 2306-2317.
- ²⁰ ac. post. v. 70, **tablado**. «Se llama también el pavimento del teatro público, en que se representa, que se llama así porque regularmente se forma de tablas» (*Aut*, s.v.). Sobre las características del tablado del Corral de la Cruz, cfr. Othon Arróniz, *Teatros y*

escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977, pp. 67-73; J.M. Ruano de la Haza-J.J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 160-165 y toda la segunda parte de la obra.

- ²¹ v. 74, **Austro**. «Uno de los cuatro vientos cardinales: y es el que viene de la parte del mediodía, según la división de la Rosa náutica en doce vientos [...]» (*Aut*, s.v.). Comp. *RF*, p. 7a: «Desposéme, como sabes, / siendo César, con Mauricio, / que ya es monarca del mundo, / desde el Austro al polo frío». Cfr. José Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista (El proceso de poetización de la rosa de los vientos)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984.
- ²² v. 85, **suspenda**. «Significa también arrebatarse el ánimo, y detenerlo con la admiración de lo extraño, o lo inopinado de algún objeto» (*Aut*, s.v. **suspende**).
- ²³ v. 86, **corazón**. Sobre la historia de este vocablo, cfr. Yakov Malkiel, «L'origine de l'ancien espagnol *Coraçón*», en J. Cerquiglini-Toulet-O. Collet (eds.), *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, 1994.
- ²⁴ v. 98, **aljófara**. Se suele utilizar esta denominación para las gotas de agua o de rocío por su semejanza con esa especie de perla menuda llamada «aljófara»; y regularmente los poetas llaman así también a las lágrimas (como en este caso) y a los dientes de las damas. En el teatro cómico solía significar «gotas de vino».
- ²⁵ v. 99, **Lombardía**. Región de la Italia continental comprendida entre la frontera suiza al norte, el Po al sur, los lagos Mayor, Tesino y Sesia al oeste y Garda y Mincio al este. Con respecto a lo que en el pasaje se refiere, hemos de señalar que este tipo de historias o exempla eran bastante frecuentes en el teatro áureo, aunque no creemos que en este caso se aporte un valor ejemplarizante similar al que poseían en la tradición literaria medieval, sino que más bien conectan con la visión supersticiosa de la realidad, mitad mágica, mitad mística del pueblo asistente a las representaciones dramáticas. Comp. *HIC*, p. 374: «En el principio de su imperio deste Ludovico acaeció un portento muy grande: y fue que en la ciudad de Bresa, en Lombardía, llovió tres días sangre tan fina como de un toro o otro animal que matasen». Cfr. Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978 y M. Chevalier, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978. Para el caso de Mira, cfr. Vern G. Williamsen, «The Dramatic Function of cuentecillos in Some Plays by Mira de Amescua», *Hispania*, LIV, 1971, pp. 62-67.

- ²⁶ v. 103, **cometa**. Los cometas presentan connotaciones de mutaciones violentas y presagios de infortunios en lo que se refiere a reyes y príncipes. En este exempla se nos aporta un fenómeno muy similar a otros de origen bíblico (las plagas de Egipto), perfectamente asumidos por el público asistente como vaticinios de mal agüero, que causan espanto» (v. 106). Comp. LD2, p. 125: «Cometa hay en el cielo: el príncipe Amor debe de estar enfermo». Estas creencias astrológicas estuvieron muy arraigadas desde la Antigüedad (de Aristóteles a Cicerón, *De natura deorum*) y constituyeron un recurso cultural (y supersticioso) de primera mano durante la Edad Media, el Renacimiento e, incluso, el siglo XVII, a pesar de que el Papa Sixto V en 1585 las condenase en su *bula Coeli et Terrae*, publicada en España en 1612. Comp. RF, p. 3a: «Mil prodigios, mil agüeros / nos causaron confusión: / en un funesto ciprés / la corneja nos cantó; / tembló la preñada tierra, / de lástima o de temor; / los montes se estremecieron, / sonó en el aire una voz, / mostróse el sol encendido / de un encarnado arbol, / sudaron las naves sangre, / y llovieron el sudor / antes de dar la batalla / cuyo fin cantando voy, / infinitos buitres vimos / cortar el aire veloz». Cfr. Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, II, Madrid, Gredos, 1969, pp. 241-283.
- ²⁷ v. 104, **vario**. Alonso Fernández de Palencia en su *Universal Vocabulario en Latín y en Romance* (Sevilla, 1490, 294d, 119d, dice: «mutabile es lo vario y momentáneo, que no permanece en un ser y presto se muda» (DCELC, 4, pp. 679-680). Comp. RF, p. 5a: «Tal afrenta no le des, / que, según el mundo es, / inconstante, adverso y vario, / hoy le venció su contrario / para que él venza después»; ECO, v. 2340: «¡Qué inconstante es el bien, qué loco y vario!»; o THDR, vv. 525-529: «Mi quexa lamentable / rompa el injusto cielo / injusto y vengatiuo, / y a lúpiter nociuo / de oy más de vario dios le tenga el suelo».
- ²⁸ v. 116, **Nicolao**. Nicolas I (Papa, 858-867). Fue consejero de León IV y, posteriormente, de Benedicto III, a quien sucedió gracias a la protección del emperador Luis II. Mientras que algunos de sus predecesores (Gregorio IV y Sergio II) se habían limitado a afirmar la supremacía del poder espiritual sobre el temporal, Nicolas I actuó en el divorcio del emperador Lotario, destituyendo a los obispos que lo favorecieron contra su opinión, y convocó en Roma un concilio para imponerse definitivamente. Para él, se trataba menos de imponer sus decisiones que de intervenir cuando el orden general de la Cristiandad estaba en juego. Su teoría del poder de la Iglesia en la sociedad se une a otra que afecta a la estructura misma de la Iglesia: ésta debe ser vertical, estrictamente, de forma que un concilio no puede decidir nada sin el Papa. Pero sus sucesores se verían enseguida obligados por la fuerza de los hechos a dejar de lado esa doctrina. Cfr. F. Chatelet-G. Mairet (eds.), *Historia de las ideologías. De los faraones a Mao*, Madrid, Akal, 1989, p. 299.

- ²⁹ v. 121, **Adafirso**. Comp. *HIC*, p. 375: «No obstante las buenas maneras deste Príncipe, el Duque de Benavente, llamado Adulgiso, se alzó con Capua y algunas ciudades, negándole la obediencia y tomando la voz del Emperador de Constantinopla, porque aquella parte de Italia había quedado y sido en los tiempos pasados por los Emperadores de Constantinopla [...]. Contra este Duque, Ludovico hizo ejército y por su persona fue a allanar y castigar aquella rebelión. Pero el Adulgiso, no hallándose poderoso para resistir, envió a disculparse con el Emperador Ludovico, diciendo no se haber hecho de su voluntad y que luego vernía a su servicio. Y de hecho lo hizo así, y Ludovico lo admitió y perdonó, y fue sobre los lugares rebeldes y fácilmente se apoderó de[ll]os, salvo la ciudad de Capua que se puso en defensa, y la cercó, y acabó pidiendo clemencia y perdón; se entregaron y los perdonó, y fue recibido y obedecido en ella. Y de ahí fue a la ciudad de Benavente, donde Adulgiso lo hospedó y recibió, en lo público y exterior, como a señor a quien amaba, y por su inducimiento y consejo, que ya parecía que salió de leal voluntad, despidió su ejército y quedó con pocos más que los oficiales de su casa. Y pasados algunos días, el Adulgiso, [...], acometió a hacer lo que deseaba y, juntando ciertos hombres armados, súbitamente entró en el aposento do el Emperador estaba a matarlo, lo cual hiciera, sino que, siendo sentido, Ludovico y los pocos que con él estaban se defendieron varonilmente, y pudo salir de Benavente y irse a Roma, de do, con parecer del Sumo Pontífice, envió tal ejército que el traidor hubo de desamparar la tierra y irse huyendo en Cerdeña, y así quedó Ludovico Emperador pacífico en Roma».
- ³⁰ v. 130a, **neccio**. «El que con ignorancia está engañado en algo, no cae en la cuenta hasta que ve que es al contrario de lo que él pensaba, y, si es cuerdo y prudente, en conociendo su error le deja y no prosigue más en ello, antes busca otro camino para acertar, por ser el porfiar cosa muy reprobada y contra las leyes de la prudencia, que es sal de las demás virtudes». (Cov, s.v.).
- ³¹ v. 137, **césar**. Primera alusión a Julio César al que se identifica con el emperador Ludovico, pues ambos fueron vilmente asesinados por allegados: César por su sobrino Bruto, Ludovico por Adafirso. Comp. *EMD*, vv. 1148-1153: «Desde César, el imperio / todo es tragedias y muertes / de varones principales. / Por invidia o por venganza, / teatros son de la mudanza / los palacios imperiales». Para la segunda alusión, vid. los vv. 182-184.
- ³² v. 150, **rayo**. Expresión tópica normalmente de carácter laudatorio, si bien en otras ocasiones predomina su carácter 'destructivo'. Comp. *EMM*, vv. 1118-1119: «Así, el que miras suspenso / fue un rayo en nuestro escuadrón»; en cambio, *RF*, p. 9b: «No me da mi rabia espacio, / porque en cólera me enciendo, / y con un rayo pretendo / asolar ese palacio». Para otra acepción de este vocablo vid. nota al v. 1241.

- ³³ v. 151, **Balduino**. Esta comedia está basada en hechos reales: Balduino I, primer Conde de Flandes, obtuvo el condado después de raptar en el año 862 a Judit (el personaje llamado MARGARITA), hija de Carlos el Calvo, con la que se casó. «El primer Conde de Flandes fue Balduino, hijo de Audacro, gobernador que había sido de aquella provincia, y dióle el título Carlos Calvo, rey de Francia, su suegro» (Cov, s.v. **Flandes**). El apelativo por el que se conocía a Balduino era el de «Brazo de Hierro», debido a su arrojo en combate y a su fortaleza en la lucha. Los apelativos que Mira le atribuye recogen ambas características pero presentadas desde una óptica cósmica (trueno y rayo), tan grata al pensamiento barroco, sin olvidar la simbología de la luz que la segunda presenta en la poesía petrarquista, como anotaremos en la segunda jornada. Cfr. Coemants, *Baudouin, Bras de fer*, Bruselas, 1874; Dener, «Mémoire sur cette question: A quel titre Baudouin, surnommé Bras de fer, premier comte de Flandre, a-t-il gouverné cette province? est-ce comme comte hereditaire ou comme usurpateur», en *Nouvelles mémoires académiques de Bruxelles*, 1822; A. d'Hericourt, «Baudouin de Fer, comte de Flandre et les pierses d'Acq», en *Mémoire Académiques de Arras*, 1861; Lesbraussart, «Mémoire sur Baudouin, premier comte souverain de la Flandre», en *Nouvelles mémoires académiques Bruxelles*, 1820; Marchal, *Judith de France*; M. Nahuys, «Considérations sur les derniers flamands du nom de Baudouin et explication d'une emblème figurant sur quelques-unes de ces monnaies», *Revue numismatique Belge*, 1988.
- ³⁴ v. 158, **recebille**. Vacilación del timbre de la vocal pretónica (vid. también v. 401) y asimilación de la desinencia del imperativo al fonema lateral de la forma pronominal enclítica, habituales en todo el teatro áureo. Aunque Juan de Valdés limitase este uso a las imposiciones de la rima, es más exacto que el fenómeno es general en cualquier posición del verso, pero su uso es extraordinariamente poco uniforme. Cfr. *HLE*, pp. 368 y 391.
- ³⁵ v. 163, **máquina de Artemisa**. El verso puede aludir bien a la diosa Artemisa, cuyo culto en Asia Menor se materializó en un santuario que se le consagró en Éfeso, considerado como la sexta maravilla del mundo, o mejor a Artemisa II, reina de Halicarnaso, esposa de Mausolo, en cuyo honor mandó construir un mausoleo, considerado también como una de las siete maravillas del mundo. Por extensión, «fábrica grande e ingeniosa» (Cov) o «edificio grande y suntuoso» (*DRAE*, s.v.). Se aplica, pues, a construcciones, conjuntos de cosas organizadas para un fin, edificios, etc., generalmente con un valor amplio pero con matices ponderativos. Vid. también nota al v. 252. Comp. *RF*, p. 5a: «Hoy se acaben tus sucesos, / castigando tus excesos, / aunque el mundo forme aprisa / los túmulos de Artemisa»; *ibid*, p. 17b: «Soy un Hércules segundo, / tu viejo Atlante, y por eso / te quiero quitar el peso / de la máquina del mundo»; *SVL*, II, p. 245-247: «que Artemisa fue muger de un rey de Caria,

provincia en Asia la Menor, llamado Mausoleo; la qual (según cuenta Aulo Gelio, en el dezeno libro de sus *Noches*, y otros auctores) amó a su marido en tanto grado, que todos hazen maravillas dello y lo ponen por muy notable exemplo. Murió su marido en vida della y hizo llantos y sentimientos nunca vistos; y, assí, le quiso hazer sepulchro conforme al amor que le tenía, y fue tal, que es puesto entre nuestras siete maravillas. Era de excelentísimo mármol la piedra de todo el edificio dél. Tenía en circuyto quatrocientos y quarenta pies y veynte y cinco codos en alto. Tenía, en torno, treynta y seys columnas de admirable piedra y escultura. Su postura era desde el norte hazia el mediodía; y estava abierto a ambas partes déstas con arcos de setenta y quatro pies de ancho. Las labores y esculturas deste edificio vinieron a hazer los mejores maestros que en aquel tiempo avía en el mundo: la parte de oriente labró y esculpió Scopas; la de septentrión, Briax; la de mediodía, Timotheo; la de poniente, Leocares. Fue tal la perfección desta obra, tan hermoso y sumptuoso el edificio, que, por llamarse él Mausoleo (como el rey para quien fue hecho), hasta oy, por excelencia, qualquier grande sepulchro se llama mausoleo. Auctor es de lo dicho Plinio, libro XXXVI, y Pomponio Mela, en el primero, y Herodoto, en el séptimo. Haze memoria deste sepulchro Strabón, en el libro XIV, y Aulo Gelio y otros muchos historiadores. De la Artemisa se escribe que, en continuos lloros y tristezas por su marido, murió antes de se acabar el edificio, aviendo bevido los huesos de su marido, quemados y hechos polvos».

³⁶ v. 164, **milagro**. Hoy día denominamos 'maravillas' a estos vestigios del pasado. Dependiendo de la fuente que se utilice, se enumeran unas u otras. Por ejemplo, Rojas Villadandro en *EVE*, pp. 505-506, enumera como 'milagros': el templo de Éfeso, el Mausoleo, la figura del sol en Éfeso, la figura de Júpiter Olímpico, la casa del rey Ciro, los muros de Babilonia y las pirámides de Egipto; en cambio, Pedro Mexía en *SVL*, II, pp. 234-255, indica los siguientes: los muros de Babilonia, el coloso de Rodas, las pirámides de Egipto, el Mausoleo, el templo de Diana, la estatua de Júpiter Olímpico y el faro de Alejandría.

³⁷ v. 168, **vaco**. «Se aplica al empleo, dignidad o puesto que está sin sujeto que le ocupe» (*Aut*, s.v.).

³⁸ v. 173-174, **árbol ... cortado**. Imprecación construida con la sinécdoque de «mano» y la relación metafórica existente entre *árbol-flor-cortar* / *vida-Ludovico-asesinar*. Comp. *LCT*, vv. 2926-2931: «Con vanas ilusiones, / con fantástico horror y devaneos, / perturbe mis acciones / el pálido temor, y mis deseos, / en tierna flor cortados, / hallen por fruto míseros cuidados».

³⁹ v. 177, **parca**. «Corta, escasa y moderada en el uso o concisión de las cosas. Sobria. Poéticamente, la muerte» (*DRAE*, s.v.). Como sustantivo tiene etimología mítica que

Covarrubias resume de la siguiente manera: «Las Parcas fingían los antiguos aver sido tres deidades: Clotho, Laquesis y Átropos, las cuales presidían a la vida del hombre, hilándole el copo della. La primera tenía la rueca, la segunda hilaba la mazorca, la tercera cortava el hilo de la vida» (Cov, s.v. **Parcas**). Desde Homero simbolizan el destino individual e ineludible de cada ser humano: Cloto, la hilandera, personificaba el hilo de la vida; Laquesis era la suerte, la parte afortunada; Átropos, el destino irreversible del que nos e puede escapar. Sintetizaban, pues, la vida del hombre y representaban el orden natural de las cosas. Cfr. *GRI*, pp. 407-408; *RDE*, pp. 61-62.

⁴⁰ v. 187, **en agraz**. «Frase adverbial que explica que una cosa se ha perdido, o malogrado fuera de sazón y tiempo. Y también se dice de las cosas que están muy a los principios, y sin haber entrado en la sazón que se pretende» (*Aut*, s.v.). Comp. *ECO*, vv. 284-286: «¡Qué en agraz se la llevó / la muerte! No se logró. / Aún cincuenta no tenía»; *GAF*, p. 96: «y cuando esas algún año prometen algo en agraz, o en flor, por allí viene la niebla, por acullá la piedra o granizo, o álzase el tiempo, o no llueve en muchos meses».

⁴¹ v. 190, **godos**. Los godos eran considerados, desde una perspectiva de orgullo racial, como el origen de la más limpia y antigua nobleza. Si durante la Edad Media la afirmación del goticismo español era un recuerdo nostálgico de la unidad perdida tras la invasión musulmana, en los siglos XVI y XVII garantizaban la limpieza de sangre, no mezclada con la de las otras dos razas: moros y judíos. Retomando esa idea, Covarrubias (s.v.) dice: «y de las reliquias de ellos que se recogieron en las montañas, volvió a retoñar la nobleza, que hasta hoy día dura, y en tanta estima que para encarecer la presunción de algún vano, le preguntamos si deciende de la casta de los godos». Comp. Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, estrofa 10; *MC*, vv. 1687: «¡Levanta, famoso Godo, / levanta!»; *GA*, p. 356: «Luego, pues, que dejé a mi amo el capitán, con todos mis harapos y remiendos, hecho un espantajo de higuera, quise hacerme de los godos, emparentando con la nobleza de aquella ciudad». Tal actitud queda reflejada de la siguiente forma a ojos de un extranjero: «Andan con gravedad, se dicen salidos de la poderosa nación de los godos, y se llaman entre ellos hijos de los godos, hidalgos gentilhombres» (A. Jouvin, *Le voyageur d'Europe, ou sont les voyages de France, d'Italie et de Malthe, d'Espagne et de Portugal*, tomo II, París, D. Thierry, 1672, citado por José M^a Díez Borque, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona, Serbal, 1990, p. 47). Cfr. Carlos Clavería, «Reflejos del 'goticismo' español en la fraseología del Siglo de Oro», en *Studia Philologia a Dámaso Alonso*, I, pp. 357-372; Américo Castro, *La realidad histórica de España*, I, pp. 149-150; Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna*, I, pp. 151-164; eiusdem, «Raza 'hacerse de los godos'» en *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión,*

sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII), Madrid, Akal, 1978, pp. 500-502.

- ⁴² v. 194, **Dios hizo para todos**. Tópico del poder igualatorio de la muerte de tan honda raigambre medieval.
- ⁴³ v. 201, **pensiones**. «Metafóricamente se toma por el trabajo, tarea, pena o cuidado, que es como consecuencia de alguna cosa que le logra, y la sigue inseparablemente» (*Aut*, s.v. **pensión**), esto es, su significado es similar a 'carga'. Comp. *LDB*, vv. 1010-1012: «¡Mal haya la hacienda toda / que con tal pensión se adquiere, / que con tal censo se toma!»; *GA*, p. 310: «Habíase todo ido entrada por salida, comido por servido, jugado por ganado y frutos por pensión». En el terreno amoroso, las pensiones eran los celos, como había teorizado Lope de Vega: comp. *PCO*: «Dicen que al amor los cielos / le dieron esta pensión».
- ⁴⁴ v. 207, **edad fuerte**. Pedro Mexía en su *SVL*, I, pp. 524-529, escribe «De la diversidad de opiniones en la división de las edades del hombre, según los filósofos y médicos y algunos de los poetas». Allí leemos: «Y esta división de Servio Tulio no contradice a los otros, porque es universal, que incluye las otras particulares y menores. Y que conformó a lo que comúnmente suelen repartir en edad verde y madura y vejez: la verde, desde que nacemos hasta el fin de la juventud, que sería hasta quarenta y cinco años, poco más o menos (y así dize Virgilio: «Viridisque iuventus»); la edad madura, que sería hasta los sessenta, que Servio Tulio llamó seniores y de consejo; y lo demás, la decrepita y pasada (*sic*) vejez. Y estas se pueden repartir en las otras menores partes y así traer a conformidad la variación que parece que ay entre los auctores ya dichos».
- ⁴⁵ vv. 210-219, **ríos ... / ... mar de la muerte**. El paso del tiempo ha tenido un importante tratamiento desde nuestra literatura medieval y ya tuvo en la segunda mitad del siglo XV una elaboración trascendental por parte de Manrique. Comp. *RF*, p. 5c: «Es tan grande tu poder, / que aunque el tiempo es como río, / que atrás no puede volver, / hoy has vuelto atrás el mío». Para más información cfr. Pilar González de Mendoza, *Diccionario de temas de literatura española*, Madrid, Istmo, 1990, pp. 155-160 y 219-222.
- ⁴⁶ vv. 221-222, **árbol ... / ... cortado**. Relación metafórica de idéntica base semántica a la referida en la nota 38: aquí se identifica *árbol-primavera-cortar / vida-juventud-asesinar*.
- ⁴⁷ v. 229, **a espacio**. Esta es una construcción muy frecuente en la lengua clásica en la que «se toma también por tardanza, flema, suspensión, lentitud y lo que es contrario a ir de prisa y con paso o movimiento natural» (*Aut*, s.v.). Esta palabra habitualmente

alternaba con «despacio», incluso existía un proverbio que decía «A espacito y buena letra». Comp. *EED*, vv. 1838-1839: «Don Rodrigo, di que a espacio / hierren, que todos erramos»; *LCT*, vv. 1819-1820: «Dice que no te obedece, / ¿y más de espacio se está?»; *ECO*, vv. 779-780: «Esta es materia que quiere / secreto y espacio...»; *MC*, vv. 610-611: «Escucha agora, / ten flema, procede a espacio»; *VS*, vv. 391-392: «que tiempo habrá en que de espacio / puedan abrasar sus llamas». Tampoco es infrecuente encontrar en algunas copias manuscritas, como la nuestra (aunque la hemos corregido por entenderla error del copista), la aparición de la variante vulgar, «aspacio». Comp. *EDD*, vv. 1059-1060: «Aspacio, señor, / que hay mucho que confesar».

- ⁴⁸ v. 243, **grado**. «Significa también estimación y calidad de una cosa. En los parentescos es el número de las generaciones que hay hasta cada uno de los parientes, contando desde el abuelo común» (*Aut*, s.v.). En Berceo ya encontramos la acepción de «rango, dignidad» (*DCELC*, 2, pp. 762-763)
- ⁴⁹ v. 250, **irene** (Atenas, c. 752-Lesbos 803), emperatriz de Oriente (797-802). Casada con el futuro emperador León IV, al enviudar fue regente de su hijo Constantino VI. Actuó con autoridad, pero se preocupó menos del peligro exterior que de la cuestión religiosa. Quiso continuar gobernando después de la mayoría de edad de su hijo, pero tuvo que abdicar a consecuencia de una sublevación del ejército. Llamada nuevamente por Constantino VI, intrigó contra él, lo acusó de bigamia y, después de su divorcio, lo destronó y le hizo sacar los ojos; acto seguido tomó para sí el título masculino de «basileus». Aspiraba a restablecer la unidad imperial por medio de un matrimonio con Carlomagno, proyecto al que se opuso la corte y que provocó su caída. Cfr. la bibliografía de la nota 4.
- ⁵⁰ v. 251-260, **Iglesia ... / ... ha tenido**. Comp. *HIC*, p. 356b-357a: «Passando esto, desde a otros ocho días, habiéndolo mucho el Papa primero pensado y acordado, y considera[n]do que el imperio estaba vaco porque lo tenía usurpado una mujer, [...], y viendo el poco valor de los Emperadores de Grecia y aun la poca piedad y religión acerca de las cosas de la fe, en lo de las imágenes y en otras cosas que estaban apartados de la Santa Madre Iglesia, y cuánta necesidad había de quien tuviese en paz las provincias de Italia que tan fáciles eran de alterar, y queriendo gratificar los beneficios que la Iglesia había recibido de Carlos Magno y de la casa de Francia, determinó, con maduro consejo, de hacer Emperador a Carlos Magno y pasar a Occidente la cabeza del imperio. Lo cual no comunicó con el mismo Rey, porque sabía de su gran corazón y templanza, que no lo quería ni deseaba».
- ⁵¹ v. 252, **máquina**. «Un todo compuesto artificiosamente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve u ordena; por cuya semejanza se

llama así al universo» (*Aut*, s.v.). El uso traslaticio del término con significado de «abundancia, cúmulo (de cosas)» (*DCELC*, 3, p. 253) es frecuente en la época clásica y puede rastrearse su origen en Lucrecio, *De rerum natura*, V, 96. En nuestro caso el vocablo se refiere al imperio, pero, como demostró José A. Maravall (*La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980), el culto a la máquina, a los artificios mecánicos, a la tramoya, constituye uno de los elementos constantes del Siglo de Oro, en el que la expresión 'máquina del orbe' o 'máquina redonda' (v. 2225) era habitual. Comp. *RF*, p. 13a: «Ejército romano, yo no pido / que carguéis esa máquina en mis hombros; / no soy Hércules yo, no soy Atlante, / que sufra tanto peso en mis espaldas»; *EED*, vv. 2038-2041: «La fábrica del mundo, comparada / con la celeste máquina en su punto, / y la gloria del hombre, es su trasunto / de la angélica empresa derribada». Vid. también nota 35.

⁵² v. 253, **León III** (Roma 750-id.816), Papa entre 795 y 816. Buscó la protección de Carlomagno a quien coronó emperador en diciembre del año 800.

⁵³ v. 256, **cuerpo fiel místicamente**. La metáfora del cuerpo místico significa que todos constituimos miembros de un mismo cuerpo cuya cabeza es Cristo, y por tanto hemos de mantener con Él la misma relación que los distintos miembros del cuerpo mantiene con la cabeza. También tiene su traslación al terreno de la monarquía, donde el rey es la cabeza y el pueblo el cuerpo (emblema XIII de *Emblemata regiopolitica* de Solórzano Pereira) Comp. *RF*, 10a: «Señor, mire tu grandeza / que un cuerpo son los cristianos, / y no es bien que estén las manos / contrarias con las cabeza. / Cuerpo es la Iglesia, Señor, / y sufrirá muchos males / si los miembros principales / no le prestan el favor. / Cuerpo el Papa, y el Rey es / brazo deste cuerpo misto. / La cabeza solo es Cristo, / y los demás somos pies. / Si al cuello no dan favor / los brazos con fortaleza, / enojarse ha la cabeza / y los pies peligrarán. / Como el Papa por su oficio / de la Iglesia eres coluna, / pues si de dos falta una, / ¿no caerá el edificio? / Dios con ella se desposa, / tu brazo su escudo es; / repara los golpes pues, / porque no den en su esposa. / Su mano da el cortesano / cuando cae una mujer: / la Iglesia quiere caer, / dale, emperador, la mano». Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, FCE, 1966; José Luis Abellán, «La 'Philosophia Christi' o la idea del cuerpo místico», en *El erasmismo español*, Madrid, Austral, 1976, pp. 127-132; José Antonio Maravall, «La idea del cuerpo místico en España antes de Erasmo», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, 1, Madrid, Cultura Hispánica, 1983, pp. 179-199

⁵⁴ v. 261, **Atlante**. «Voz [...] para expresar aquello que real o metafóricamente se dice sustentar un gran peso: como cuando para elogiar la sabiduría de un Ministro, o la valentía de un general se dice que es Atlante de la Monarquía» (*Aut*, s.v.). Covarrubias lo relaciona con un rey de Mauritania que sustentaba sobre sus hombros el cielo, para significar su mucho conocimiento del curso del sol, luna y estrellas. Por su parte, la

mitología griega lo presenta como un gigante, hijo de Climene y Japeto, padre de las Híadas, de las Pléyades y de las Hespérides, que tomó parte en la guerra de los gigantes contra los dioses y fue vencido. Zeus lo condenó a sostener la bóveda celeste sobre sus hombros. Cfr. *GRI*, pp. 61; *RDE*, pp. 159-160. La alusión a personajes mitológicos, a veces de forma bastante superficial, es consustancial al teatro áureo. Es evidente que el público culto constituía su destinatario principal y resulta imposible precisar en qué medida estas referencias instrumentales eran comprendidas por los asistentes de escasa cultura. No obstante, su reiterada presencia tanto en el teatro como en la lírica haría que los personajes mitológicos entrasen a formar parte de su bagaje cultural. Así, Atlas era «el que sostenía un gran peso (el mundo, el imperio, la monarquía)»; ave Fénix (v. 472); Adonis (v. 759), «joven de extraordinaria belleza»; Cupido (v. 763), «niño ciego que enamora con sus flechas»; las sirenas de Ulises (v. 816); la esfinge de Edipo (v. 823); Píramo y Tisbe (v. 1544); Dédalo (v. 1585); Dafne (v. 2133); Endimión (v. 2571); Teseo y Ariadna (vv. 3073-3074), etc. También son muy frecuentes, y con las mismas características, las referencias bíblicas, aunque probablemente mucho más interiorizadas en todo el público: Judit-Holofernes (v. 460); Jacob-Esaú (vv. 2081.2082); Josué (v. 2147); Arca del Testamento (v. 3001); Aarón (v. 3261); Abirón-Datán (v. 3262), etc.

- ⁵⁵ v. 264, **quince años**. Referencia exacta al tiempo durante el cual Carlomagno fue emperador. A fin de asegurar la defensa de la Iglesia, ocupó el trono imperial el día de Navidad del año 800 y lo mantuvo hasta su muerte el año 814.
- ⁵⁶ v. 266, **le**. La vacilación y la incorrección en uso de los pronombres átonos de tercera persona es muy frecuente en ambas copias, en particular en *P*. Durante el Siglo de Oro el uso de los pronombres átonos solía ajustarse al referente del género: *le*, masculino, *la*, femenino, como sancionaban doctos gramáticos. Ése es el uso habitual hoy día en algunas zonas de la península en ambientes populares. Para mayor información sobre este fenómeno remitimos al apartado correspondiente del Estudio (§ 1.2.4.4.), ya que la abundancia de ejemplos nos aconseja no anotarlos más.
- ⁵⁷ v. 276, **con paz o guerra**. El Rey Carlos (y Ludovico en el v. 292) alude a algo parecido a la institución de la ordalía o 'juicio de Dios': era una prueba judicial de carácter mágico destinada a demostrar la culpabilidad o inocencia de un acusado, o, como en este caso, cuál de los dos reyes tiene derecho a ocupar el Imperio, según sus respectivos argumentos. Carlos los fundamenta en razones de linaje (ser nieto de Carlomagno) y en la relación de su reino con el título imperial: si el Imperio desde Carlomagno ha estado ligado a Francia, debe ser suyo, pues en el reparto de sus posesiones que realizó Ludovico Pío, a él le correspondió Francia; Ludovico los apoya en el derecho de primogenitura, en la mayoría de edad, que suponía la atribución al hijo mayor, en detrimento de los demás hermanos, de una parte preponderante de la herencia paterna

o materna y, en este caso, el título de emperador. Comp. *HIC*, p. 376a: «La muerte del Emperador Ludovico fue luego sabida y publicada por todas partes, como suelen ser las de los reyes grandes y príncipes como él, y más presto que otros lo supieron el Rey Carlos, llamado el Calvo de Francia, y Ludovico, Rey de Alemania, tíos suyos, hermanos de su padre, que todos eran hijos del Emperador Ludovico Pío, primero deste nombre, y aunque viejos y cansados de reinar, que hacía más de treinta años que eran reyes, cada uno dellos pretendió ser Emperador. El Carlos, por ser Rey de Francia, le parecía tenía mejor título al imperio, porque allí fue pasado en persona de Carlos Magno, su abuelo; y Ludovico, por ser hermano mayor suyo, pensaba lo mismo». Además, la disputa que da lugar al drama recoge, en parte, la problemática que dirimen los herederos de Carlomagno el año 817 con la *Ordenatio imperii*. Con ella se produjo la transición entre la vieja costumbre germánica patrimonialista del reparto del reino entre los hijos, y el régimen unitario fundamentado sobre el derecho de primogenitura, inspirado en la tradición romana. Cfr. la bibliografía de la nota 4.

- ⁵⁸ v. 279, **transmigración**. «Mudanza de habitación desde un país a otro, hecha por alguna familia, o nación entera» (*Aut*, s.v.). Más que referirse a los distintos cambios de localidad por los que pasó León III hasta afincarse definitivamente en Roma bajo la protección de Carlomagno, tras ser coronado emperador, aludirá a la 'transferencia' de la dignidad imperial (*translatio imperii*) a Carlomagno, quien era considerado digno de ella como gobernante de numerosos pueblos y promotor de la fe católica. De esta forma, el *Regnum francorum* aparece como la reencarnación del antiguo imperio romano, mucho más que el imperio bizantino, que parecía su auténtica continuación; incluso éste podía considerarse vacante, puesto que su trono lo ocupaba una usurpadora (v. 250). Así, el imperio no nacía como un régimen sino como una idea político-religiosa. Cfr. la bibliografía de la nota 4.
- ⁵⁹ v. 280, **que la voz del Cielo toma**. Las dos lecturas de este verso resultan muy interesantes dentro de lo que son los conceptos fundamentales de la teoría política española del siglo XVII y que, de alguna manera, recogen la tradición del 'vox populi, vox Dei'. Vid. § 6.2.2.1. de nuestro Estudio.
- ⁶⁰ v. 285, **abárimo**. Natural de Abarim, cadena montañosa situada entre el Mar muerto y la meseta de Moab. Era un pueblo escita antropófago del que apenas se sabe nada, salvo las referencias de Plinio en su *Historia natural*. Su alusión implica fundamentalmente salvajismo y brutalidad. Comp. Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1987, vv. 537-546: «¿Qué bárbaros produjeron / las montañas del Cáucaso, / qué abárimo, que circaso / sus ocultos montes vieron, / a qué león leche dieron / las albanesas leonas, / ni en todas las cinco zonas / vio el sol por fuegos o yelos / corriendo sus paralelos, / sus círculos y coronas?». ».

- ⁶¹ v. 285, **cálibe**. Pueblo de Asia Menor, famoso por su habilidad en labrar el hierro e introductor del acero en Grecia. En tiempos de Creso estaba asentado al sur del Ponto Euxino. Comp. *RF*, p. 21b: «los que bárbaras naciones / estáis siempre conquistando: / egipcios, tártaros, medos, / cálibes, garamantos, / y otros godos, indios, negros, / alarbes, persas y partos, / masejetes y agatirsos, / citas, armenios y francos».
- ⁶² v. 285, **masageta**. Natural de un antiguo pueblo de Escitia, al este del Caspio, de origen iranio, establecido en tiempos prehistóricos entre ese mar y el de Aral (en el actual Turquestán). Eran nómadas, dedicados a la pesca, y los griegos los tenían por extraordinariamente feroces: se dice que los masagetas bebían la sangre de sus caballos para calmar la sed, que dejaban a los enfermos a merced de las fieras y que mataban a los viejos incapaces de asumir su autonomía. Ciro y Darío (s. VI a.C.) intentaron someterlos, pero sólo lo logró Alejandro Magno. Comp. *SVL*, I, p. 637: «Los masagetas casava, cada uno dellos, con una muger sola; pero, en siendo casado, era su muger común a los otros y las de los otros a él»; *EVE*, p. 219: «En los anales pompeyanos he leído que allá en el Oriente y vertientes de los montes Rifeos, hay unas gentes bárbaras que llaman masagetas y tiene cada uno de éstos, en lugar de casas, dos cuevas donde viven en la una los maridos, mozos e hijos, y en la otra mujeres, hijas y mozas, y júntanse con ellas solamente un día en toda la semana, porque dicen aquellos bárbaros que lejos de ellas están seguros de oír sus disgustos y, apartados, de ver la mudanza de sus pechos».
- ⁶³ v. 286, **tártaro**. Durante la Edad Media se dio este nombre al individuo perteneciente a un conjunto de pueblos nómadas del Asia central, sumamente crueles, de origen turco, mongol, tunguso y finés, que invadieron el occidente europeo en el s. XII.
- ⁶⁴ v. 286, **troglodita**. «Ciertos pueblos de Etiopía, bajo Egipto, hacia el sino arábico; es gente muy bárbara, sustentanse de carne de serpientes, viven en cuevas, no tienen lenguaje ni voz sino tan sólo un chillido; y por esta razón no pueden ser tratados ni comunicados de otras gentes» (*Cov*, s.v.)
- ⁶⁵ v. 302, **luego**. Se emplea en el sentido normal de la época clásica de 'al instante, sin dilación, prontamente' (*DCELC*, s.v.). Comp. *LS*, pp. 102-103: «Toparon con unos salteadores y capeadores públicos que andaban huyendo unos de otros, y luego los diablos cerraron con ellos diciendo que los salteadores bien podían entrar en el número, porque eran a su modo sastres silvestres y monteses, como gatos del campo»; *LAZ*, p. 15: «Finalmente nadie le decía padecer alguna pasión que luego no le decía: 'Haced esto, haréis estotro, cosed tal hierba, tomad tal raíz'».
- ⁶⁶ v. 305, **trasunto**. «Copia o traslado que se saca del original» (*Aut*, s.v. **trassunto**). Vocablo, junto con *hechura*, muy extendido en la época. Comp. *CT*, p. 443-444:

«Monóculo enamorado, / trasunto español de Esopo, / puesto que en los ojos, topo, / Argos lince, en el cuidado». Cfr. Ignacio Arellano, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en Agustín de la GRANJA-Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Granada, Universidad, 1996, pp. 43-64, especialmente p. 55.

⁶⁷ vv. 317-368, **ley de Dios / ... obedece**. Vid. § 6.2.1. de nuestro Estudio. En la misma línea, vid. el emblema LXXXVII («In Reges Terrae puncto certantes», pp. 732-741) de *Emblemata regiopolitica* de Solórzano Pereira.

⁶⁸ v. 335, **remitir a la espada**. Fórmula expresiva muy frecuente en contextos similares. Comp. MC, vv. 628-633: «El que la da y la recibe / es muy cierto quedar mal, / porque el uno pierde honor, / y el otro no cobra nada; / el remitir a la espada / los agravios es mejor».

⁶⁹ v. 345, **rigor**. Se entiende como explosión de violencia o agresividad al producirse un suceso desagradable o que contraría una opinión: «se toma también por crueldad o exceso en el castigo, pena o reprensión» (*Aut*, s.v.). Comp. Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990, vv. 2908-2912: «Alma inocente, / por aquel amor ardiente / que me tuviste y recrea / mi memoria, que ya baste / mi castigo y tu rigor»; MAR, vv. 1259-1261: «Advierte que es necedad / tratar con rigor a quien / se llega a pedir piedad».

⁷⁰ v. 349, **Albania**. Es probable que se refiera no a la actual sino a la antigua comarca asiática: obsérvese cómo la sitúa allí en el pasaje en el que enumera las distintas regiones del planeta (vv. 3191-3215). Se ubicaba, pues, en la parte oriental de la cadena caucásica, que se corresponde con la actual república de Georgia, la Albania de los griegos, llamada así por los cabellos blancos de los que en ella nacían. La referencia a esta zona viene condicionada más por el exotismo de lo desconocido y, por ello, de lo supuestamente temible, que por pertenecer realmente al imperio carolingio, del que no formó parte.

⁷¹ v. 361, **breve mapa**. Dentro de la concepción teocéntrica del poder que surge en la Edad Media, era algo perfectamente aceptado la semejanza entre Dios y los reyes. De ahí que el sustantivo *mapa* tomase figuradamente el significado de «escrito en que se resume el estado de alguna cosa con todas sus partes», «la quintaesencia», «la flor y nata de algo» hasta significar «el modelo de una cosa» (*DCELC*, 3, pp. 252-3). Comp. EMD, vv. 1831-1834: «Breve rasgo / es de Dios el Rey, y ansí / humildes valles levanto, / soberbios montes inclino»; ES, vv. 1440-1444: «REY: Pues decid, ¿qué veis en mí? /

SANCHO: La majestad y el valor, / y al fin una imagen veo / de Dios, pues le imita el Rey, / y después de él, en vos creo?.

- ⁷² v. 377, **espejos**. «El espejo es símbolo del verdadero amigo, que, consultado, nos responde verdad; y así quedó en refrán: ‘El buen amigo es espejo del hombre’» (Cov, s.v.). Sobre los usos literarios del espejo, cfr. F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Nueva York, Ithaca, 1967.
- ⁷³ v. 386, **fuego y hielos**. Hipérbole paralelística entre *etíope* (=negro)-*fuego* y *escita* (=blanco)-*hielos*. Constituye uno de los tópicos petrarquistas más frecuente en la época. Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1987, vv. 537-546: «¿Qué bárbaros produjeron / las montañas del Cáucaso, / qué abárimo, que circaso / sus ocultos montes vieron, / a qué león leche dieron / las albanesas leonas, / ni en todas las cinco zonas / vio el sol por fuegos o yelos / corriendo sus paralelos, / sus círculos y coronas?». Cfr. José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979, pp. 41 y ss.
- ⁷⁴ v. 389, **rara**. Adjetivo ponderativo de la belleza de Margarita: ‘extraordinaria, poco común o frecuente’. Se utilizaba como sinónimo de *peregrino* (vid. nota al v. 502). Comp. MAR, v. 656: «¡Rara hermosura!».
- ⁷⁵ v. 391, **mariposa**. «Tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema [...] Esto mismo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida» (Cov, s.v.). La mariposa se utiliza innumerablemente en la tradición emblemática y es común en textos sagrados hindúes y grecolatinos; en la poesía petrarquista se aplica a los temas amorosos, siendo símbolo de la temeridad peligrosa. Comp. GVD, p. 31b: «Pues di, ¿cómo será bueno / que tú detener pretendas / caballo que va sin riendas / y que no sabe de freno, / ni al águila más suprema, / que volando caudalosa, / hecha del sol mariposa, / las alas en él se quema»; ECO, vv. 1060-1062: «Como mariposa llevo / a estas horas, deseosa / de tu luz».
- ⁷⁶ v. 396, **serafín**. «Metafóricamente se llama por ponderación al sujeto de especial hermosura u otras prendas» (Aut, s.v. **seraphin**). Comp. LDB, vv. 543-549: «La intención o el argumento / es pintar a quien ya llega, / libre del amor que ciega, / con luz del entendimiento, / a la alta contemplación / de aquel puro amor sin fin, / donde es fuego el serafín». El pasaje es similar a otro que encontramos en EMM, vv. 1814-1819: «Si es que un hijo he de perder / en pena y congoja tanta, / hoy con lágrimas se canta / por el mejor de los dos / un padre que imita a Dios, / pues los humildes levanta».

- ⁷⁷ v. 397, **filomena ... sirena**. Es muy significativo que Mira utilice en el aparte del príncipe dos conceptos mitológicos exponentes de su desequilibrio emocional ante su súbito enamoramiento de Matilde: la filomena es el ruiseñor y se relaciona con Filomela, hermana de Procne e hija de Pandión, metamorfoseada en ruiseñor tras ser seducida por su cuñado; en cambio, la sirena -que sigue dos tradiciones míticas, aunque sólo una de ellas actúa aquí- se representa con cuerpo de ave y cabeza de mujer, pero dotada de un canto extraordinariamente suave que adormece a los hombres de los que se alimenta.
- ⁷⁸ v. 398, **cisne**. Recoge Mira una larga tradición clásica (Marcial, Virgilio, Policiano, Horacio y Ovidio), posteriormente reelaborada por Erasmo en *Adagiarum chiliades libri quatuor*, (1520), según la cual el cisne «canta dulcemente cuando se quiere morir» (Cov, s.v.), en este caso por amor. Comp. *TPS*, p. 103: «en fin, cisne de su buena vejez, casi entre los aprietos de la muerte cantó este parto de su venerando ingenio».
- ⁷⁹ v. 401, **veniste**. Durante el siglo XVI se produjo la progresiva desaparición de las vacilaciones de timbre en las vocales no acentuadas, pretónicas o postónicas, si bien el cierre o la apertura de estas vocales se documenta ocasionalmente en el siglo XVII, como ya anticipábamos en la nota 34.
- ⁸⁰ v. 414, **cuyo**. Construcción del pronombre relativo con valor de ‘quien’, escasamente empleada hoy día por su carácter cultista. Ya en el siglo XVI funcionaba como su sustituto o en sincretismo con el pronombre *quien*, incluso con valor interrogativo. Cfr. *MHE*, p. 130. Comp. *MAR*, v. 95: «Eso, □cúya culpa ha sido?»; *LD2*, p. 208: «¿Cúyo es este romance?». La forma *cuyo* solía usarse también como sustantivo significando entonces «galán o amante de alguna mujer. Úsase regularmente en sentido familiar y festivo» (*Aut*, s.v.).
- ⁸¹ v. 439, **amistá**. En Pedro Mexía, Gil Vicente y Lucas Fernández ya hay testimonios de la pérdida de la /-d/ final (Cfr. *HLE*, p. 389), que en algunas ocasiones es explicación de versos hipermétricos. Es un fenómeno que aparece con relativa frecuencia en las formas del imperativo, sobre todo en verbos de la primera conjugación, durante el siglo XVI (*SVL*, I, pp. 206-207: «Mirá y guardá que no salga por esta puerta palabra ni cosa de quantas acá passaron»). En nuestro caso, que no afecta a un imperativo, puede tratarse de una errata, aunque puede ser síntoma de la procedencia meridional de alguno de los copistas (más que característica propia de Mira de Amescua), ya que, además, en la segunda jornada hay un ejemplo de falso seseo al rimar *casas / bazas* (vv. 1984-1986).
- ⁸² ac. post v. 446, **muerto levanta las manos**. Procedimiento del tipo *deus ex machina* que designa la intervención de un ser sobrenatural en una obra dramática. En nuestro

caso, lo sobrenatural viene dado por la intervención de un personaje muerto que actúa como garante del juramento que han interpuesto los Reyes. El procedimiento se utiliza fundamentalmente como intervención imprevista que resuelve una situación dramática. Posee un notable efectismo espectacular: de hecho, el público sentía una gran atracción por las *apariencias*, que lo dejaban embobado al ponerle ante un mundo sobrenatural y fabuloso. Cfr. José M^a Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 44 y ss., y bibliografía en él contenida.

- ⁸³ v. 449, **recibe**. «Admitir una cosa aprobándola» (*Aut*, s.v. **recibir**).
- ⁸⁴ v. 450, **Habemos**. Era una forma a veces con valor arcaizante, otras con valor dialectal, pero muy corriente en los siglos XVI y XVII, en los que alterna con *hemos* en su uso como auxiliar, si bien en ocasiones sólo se emplee por razones métricas. Comp. *EMM*, vv. 1988: «Padre, ¿qué habemos de hacer?»; *PFC*, p. 364: «Si miramos lo que hace, es lo que nunca hizo nadie ni pudo, pues en este mundo todos habemos menester a otros para ser proveídos»; *MAR*, vv. 442-445: «Veinte vacas / y cien ovejas darás / a Sancho, a quien yo y mi hermana / habemos de honrar la boda». Cfr. *HLE*, p. 395 y *MHE*, pp. 231 n. 69.
- ⁸⁵ v. 454, **coluros**. «Son dos círculos máximos que se consideran en la esfera, los cuales se cortan en ángulos rectos por los polos del mundo, y atraviesan el Zodiaco, de manera que el uno pasa por los primeros grados de Aries y de Libra, y se llama coluro de los equinocios, y el otro por los de Cáncer y Capricornio, que se llama coluro de los solsticios» (*Aut*, s.v.). Corominas (*DCELC*, 1, pp.859-60) señala que las primeras documentaciones del vocablo las encontramos en Covarrubias y Góngora; a ellos hay que añadir el propio Mira y, también, Agustín de Rojas. Comp. Rojas Zorrilla, *Del Rey abajo, ninguno*, ed. Ana Suárez, Barcelona, Planeta, 1990, vv. 2466-2470: «y no hallaba su trasunto, / de cuyas campañas, antes / que a las flores los coluros / del sol en el lienzo vario / diesen el postrer dibujo»; L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, ed. A. R. Fernández e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, p. 166: «para que no nos den papillas cada día con tantas y tan diversas opiniones, haciéndonos bobos a los demás con líneas y coluros imaginados».
- ⁸⁶ v. 458, **ve**. Aunque en nuestra edición hayamos decidido simplificar la geminación, en el manuscrito encontramos en diversas ocasiones la forma *vee*, igual que *fee* (v. 709). La forma *vee*, procedente de la latina *videt* por pérdida de la dental sonora intervocálica, ya había suprimido el hiato y fundido las dos vocales en una sola a finales de la Edad Media, dando lugar a la forma moderna *ve*. Las dos formas, *ve/vee*, convivieron durante el siglo XVI y principios del XVII, aunque la segunda, como más arcaizante, fue cediendo terreno a favor de la primera, que se generalizó (pues, como señalaba Correas en su *Arte*, p. 316, «la irregularidad deste verbo está en que pierde

su e por síncopa ... i entero es menos usado; mas porque se halla en libros antiguos es bien ponerle como viexo i por su conpuesto proveo que era proveia»). Cfr. *MGHE*, p. 83-84 y *MHE*, p.164 n. 27.

- ⁸⁷ v. 459, **negra**. La connotación fundamental del adjetivo es la de 'astuto, taimado'. Comp. Tirso de Molina, *El amor médico*, en *Comedias II*, ed. A.Zamora Vicente-M^a Josefa Canellada, Madrid, Clásicos Castellanos, 1947, jornada I, vv. 77-79: «Es tan negro circunspecto / mi señor, que habrá mostrado / en que no te vea, cuidado».
- ⁸⁸ v. 459, **Caricardama**. Antropónimo de resonancias próximas a la literatura caballeresca tan del gusto de la época. Probablemente se trata de un vocablo compuesto con el significado de 'cara de berro': 'cara' + 'cadama' (< kardamon, 'berro' / cardamomo 'planta de propiedades carminativas').
- ⁸⁹ v. 460, **Holofernes**. En el *Libro de Judit*, uno de los que integran el *Deuteronomio*, se refiere la historia de esta heroína judía: Estando asediada la ciudad de Betulia por el ejército de Holofernes, general de Nabucodonosor, una viuda judía, Judit, llegó al campo enemigo con su sirvienta, engañó y sedujo a Holofernes y, estando este embriagado, le cortó la cabeza. Los judíos, alentados por este hecho, efectuaron una incursión y derrotaron a sus sitiadores. Cfr. J.D. Fitz-Gerald, «La historia de Judit y Holofernes en la literatura española (Materiales para su estudio)», *Hispania*, XIV, 1931, pp. 193-196.
- ⁹⁰ v. 472, **fénix**. Ave fabulosa, encarnación de Ra, que «críase en la felice Arabia, tiene el cuerpo y grandeza de un águila y vive seiscientos y sesenta años» (Cov, s.v.). Ardía viva en una hoguera dispuesta por ella misma y renacía de sus propias cenizas. Este mito, que fue adoptado como símbolo de la resurrección, constituye uno de los lugares comunes más socorridos de la literatura áurea, al que todos los escritores recurren en uno u otro sentidos (Lope en su *Peregrino*, Quevedo, etc.). Comp. Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. A. Rey Hazas-F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989, vv. 553-557: «Con esta pretensión vine, / y su Majestad, que guarde / el Cielo para que sea / fénix de nuestras edades, / remitió mi memorial». Cfr. *GRI*, pp. 196-197; *RDE*, p. 469; José Pellicer de Salas, *El fénix y su historia natural, escrita en veinte y dos Exercitaciones, Diatribas o Capítulos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630. Más modernamente, Ángel Anglada Anfruns, *De ave phoenice: El mito del Ave Fénix*, Barcelona, Bosch, 1983.
- ⁹¹ v. 493, **triunfa de**. La preposición *de*, regida por el verbo *triunfar*, adquiere el significado de *sobre*. Comp. *SVL*, I, pp. 260-261: «También leemos en la vida de Claudio, emperador segundo deste nombre, que triumphó de los godos, que, en la batalla que hubo, fueron presos, peleando valientemente, diez soldados».

- ⁹² v. 493, **despojos**. Se emplea con el significado de armas del vencido que llevaban los vencedores como trofeo, o restos de un naufragio que se ofrendaban en acción de gracias en templos y santuarios. Comp. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Clásicos Castellanos, 1948, jornada II, v. 366-368, donde presenta una acepción propia del lenguaje amoroso: «mas a no ser en despojos, / Nise, de tus bellos ojos, / no querría yo perdella».
- ⁹³ v. 502, **peregrino**. 'Extraordinario' es el significado que aporta *Autoridades* (s.v.): «Por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto». Compárese *ECO*, vv. 44-46: «¡Oh peregrino dotor / y para enfermos de amor / Hipócrates celestial!»; *LS*, p. 172: «Ved cuál es de peregrino nuestro deseo, que no halló paz en nada desto»; *GAF*, p. 237: «la Bolandera dijo que se le habían antojado unos botones contrahechos de diamantes, que había visto en un jubón de una amiga suya y se comenzaban a usar, cuya hechura era peregrina, que con su licencia los compraría».
- ⁹⁴ v. 509a, **pies**. Son muy frecuentes en la comedia (y en el teatro áureo en general) alusiones de este tipo como señales de cortesía / agradecimiento (en cuyo caso se pide 'besar las manos') o de subordinación / humildad (se pide 'besar los pies'). Durante el reinado de Felipe III llegó incluso a promulgarse una pragmática que regulaba todas estas muestras de cortesía y de etiqueta social que la comedia convirtió en un ornamento indispensable. Comp. *EED*, vv. 3162-3163: «Don Sancho de Portugal / humilde los pies te besa»; o *ES*, vv. 21-24: «Hoy sus alcaldes mayores / agradecidos pedimos / tus pies, porque recibimos / en su nombre tus favores»; en la *Comedia del doctor Carlino*, de L. de Góngora, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, vv. 905-908: «Humilde y agradecido / cuando no fuera de seso, / a la una los pies beso / y al otro las manos pido». Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares* ilustra esta cuestión: «Acá, en esta nuestra Castilla, es cosa de espantar y aun para se reír, las maneras y diversidades que tienen en se saludar...Unos dicen 'Dios mantenga'; otros dicen 'manténgaos Dios'; otros, 'Dios os guarde'... Todas estas maneras de saludar se usan solamente entre los aldeanos y plebeyos, y no entre los cortesanos y hombres polidos, porque si por malos de sus pecados dijese uno a otro en la Corte 'Dios mantenga' o 'Dios os guarde', le lastimarían en la honra y le darían una grita. El estilo de la Corte es decirse unos a otros 'beso las manos a Vuestra Merced', otros dicen 'beso los pies a Vuestra Señoría'. Cfr. M. Romera-Navarro, «Apuntaciones sobre viejas fórmulas castellanas de saludo», *Romanic Review*, XXI, 1930, pp. 218-233. Añádase la bibliografía incluida en *LAZ*, p. 60, n 86. Además, los pies constituían un fetiche sexual de extraordinario poder de atracción erótica. Un viajero de la época decía refiriéndose a esta cuestión: «Esas faldas son tan largas, por delante y por los lados, que arrastran siempre mucho, y jamás arrastran por detrás. Las llevan a

flor de tierra; pero prefieren tropezar al andar, a fin de que no se puedan ver sus pies, que es la parte de su cuerpo que ocultan más cuidadosamente. He oído decir que después que una dama ha tenido con un caballero todas las complacencias posibles, enseñándole el pie es como le confiesa su ternura, siendo lo que se llama el último favor. Hay que convenir también en que nada hay más bonito en su especie, y ya os he dicho que tienen los pies tan pequeños, que sus zapatos son como los de nuestras muñecas. Los llevan de tafete negro, recortado sobre tafetán de colores, sin tacones y tan justos como un guante. Cuando andan que vuelan; en cien años no aprenderíamos a andar de esa manera. Aprietan sus codos contra el cuerpo y marchan sin levantar los pies como cuando uno se desliza» (Mme. D'Aulnoy, *Relation du voyage d'Espagne*, París, Claude Barbin, MDCXCI, citado por José M^a Díez Borque, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona, Serbal, 1990, p. 60). Vid. A. D. Kossof, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», *Homenaje a W.L.Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 381-386.

- ⁹⁵ v. 510, **Almirante**. «Dignidad y empleo militar que tiene en la mar jurisdicción de meromisto imperio, con mando absoluto sobre las armadas, navíos y galeras, y como justicia mayor juzga de todo lo que toca a la marina» (*Aut*, s.v.).
- ⁹⁶ v. 521, **risa del alba**. «Lo mismo que rayar el alba» (*Aut*, s.v. **reír el alba**). Se refiere a la suavidad del amanecer. Es una de las expresiones criticadas por Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600 se ordenó* (cfr. *PFC*, p. 154). Comp. *LD1*, p. 283: «Así la pura rosa, / que vio la dulce risa / del alba, con la noche / la púrpura retira»; Lope de Vega, *Obras poéticas I*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969², p. 63: «Con nuevos lazos, como el mismo Apolo, / hallé en cabello a mi Lucinda un día, / tan hermosa, que al cielo parecía / en la risa del alba, abriendo el polo» (soneto nº 68 de *Rimas*, vv. 1-4). Una construcción parecida encontramos en *EMM*, vv. 457-457: «Y cuando, bañada en risa, / mueve su carro al oriente / el alba y, del sol ausente, / nuevos castigos le avisa». De otro lado, obsérvese que este pasaje está organizado apoyándose en el recurso de la diseminación recolectiva, tan grata al poeta del XVII.
- ⁹⁷ v. 524, **salva**. Dar la bienvenida o saludar (*DRAE*, s.v.). En nuestro texto también parece convenir la segunda acepción que da *Autoridades*: «Por extensión significa también el canto, y música, que las aves hacen cuando empieza a amanecer». Comp. *RF*, p. 11a: «Hacelde una alegre salva, / sed ruiñes del alba / que a mis ojos amanece»; *ES*, vv. 946: «Viene siempre cuando al alba / los pájaros hacen salva»; *DD*, vv. 2303-2322: «Si bien no era menester / pasar noche tan obscura, / si el sol de vuestra hermosura / me había de amanecer; / que para resplandecer / vos, soberano arbol, / la sombra ni el tornasol / de la noche no os había / de estorbar; que sois el día / que amanece sin el sol. / Huye la noche, señora, / y pasa a la dulce salva / de los pájaros del alba / que ilumina, mas no dora; / después [d]el alba la aurora, / de rayos y

luz escasa / dora, mas no abrasa. Pasa / la aurora, y tras su arrebol / pasa el sol; y sólo el sol / dora, ilumina y abrasa»; *La vida de San Eustaquio*, Segunda Parte, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad, 1982, vv. 4397-4398: «Hoy hace la tierra salva, / en verter, a su nuevo sol». Otro de sus significados era «la prueba que se hace de la comida, o bebida, quando se administra a los Reyes, para asegurar que no hai peligro alguno en ellas». Así lo encontramos en *LS*, p. 287: «Pues no las atizan para que atizadas alumbren más, sino porque atizadas a menudo se derritan más y ellos hurten más cera para vender: estos son los que a la sepultura hacen la salva en el difunto y difunta, pues antes que ella lo coma ni lo pruebe, cada uno le ha dado un bocado, arrancándole un real o dos». En otros textos la salva se hacía con disparo de armas de fuego como señal de homenaje. En la *Mogiganga de los sitios de recreación del rey*, en Calderón, *Teatro cómico breve*, Kassen, Edition Reichenberger, 1989, p. 219, vv. 1-4 se lee: «Pues alcalde montaraz / la salva he de hacer al Rey, / escopeta, más que alcalde, / con banqueta vengo a ser».

⁹⁸ v. 525, **matizado**. «Lo que está compuesto de varios colores» (Cov, s.v., **matiz**). Más abajo, en el v. 531, concreta que el color es 'rosado'. Comp. *AFAL*, p. 2003b: «Alégrate de ver que excede y pasa / su edad a la del Fénix matizado / que en árabes aromas hechas brasa, / su cuna y su sepulcro ha fabricado»; *POVS (Las paredes oyen)*, vv. 476-481: «Los campos de esperanza matizados, / la consonancia dulce de las aves, / los cristales cuajados, / las lisonjas del céfiro süaves, / en nada estimo, y estimara sólo / llevar por mi lucero al mismo Apolo».

⁹⁹ v. 536, **el corazón me arrebat**. Constituye éste otro de los tópicos más comunes del teatro barroco: el enamoramiento a primera vista, causante de la admiración que Balduino siente por Margarita y, a la vez, de la que sienten ésta y Matilde por él. Ello es consecuencia de que en la época se creía que el amor entraba por los ojos. Vid. nota al v. 764.

¹⁰⁰ v. 543, **vos**. El uso de *tú* y *vos* es bastante irregular en esta comedia, quizá como consecuencia de la corrupción que han experimentado las copias recibidas. En concreto, *vos* era el pronombre de segunda persona empleado entre o hacia la gente de baja condición social -y aquí no es el caso-, de ahí que podía ser entendido como afrenta por aquellos que creían detentar cierto rango social elevado en la España de la honra y de las apariencias; Covarrubias dice de esta forma: «pronombre primitivo, de la segunda persona del plural, aunque usamos dél en singular, y no todas veces es bien recebido, con ser en latín término honesto y común a todos».

¹⁰¹ v. 546, **estrella / ... ella**. Estos versos se relacionan con la tradición medieval de las canciones alusivas a la despedida de los enamorados al alba tras una noche de idilio (alboradas). Aquí es Alfreda la que se lamenta, pues el alba muestra su faz sonrosada

por el amanecer. El arrebol es el «color rojo, que toman las nubes heridas por los rayos del Sol: lo que regularmente sucede al salir o al ponerse» (*Aut*, s.v.). Constituye, pues, un tópico en la lírica áurea, empleado sobre todo para ensalzar la belleza de la dama amada. Comp. *ES*, vv. 1142-1148: «Cosa es clara, / porque si acaso enturbiara / la luz, estrella no fuera. / No permite su arrebol / eclipse ni sombra oscura, / que es su luz brillante y pura, / participada del sol»; *DD*, vv. 2303-2322: «Si bien no era menester / pasar noche tan oscura, / si el sol de vuestra hermosura / me había de amanecer; / que para resplandecer / vos, soberano arrebol, / la sombra ni el tornasol / de la noche no os había / de estorbar; que sois el día / que amanece sin el sol. / Huye la noche, señora, / y pasa a la dulce salva / de los pájaros del alba / que ilumina, mas no dora; / después [d]el alba la aurora, / de rayos y luz escasa / dora, mas no abrasa. Pasa / la aurora, y tras su arrebol / pasa el sol; y sólo el sol / dora, ilumina y abrasa».

¹⁰² v. 549, **tiendes de salir**. La perífrasis, con matiz de intencionalidad y obligatoriedad o necesidad, surge por analogía con *haber de* + infinitivo, dada la semejanza nocional de los auxiliares en el español arcaico. De hecho, los primeros ejemplos atestiguados de esta construcción se encuentran en el Libro de Apolonio. Comp. *EED*, vv. 1740-1742: «¿A ti que las almas robas, / se atrevieron? A buscalles / tengo de ir en tu servicio»; *MAR*, vv. 1271-1264: «Ten paciencia hasta mañana; / que yo la tengo de hablar, / a ver si puedo ablandar / esta mujer». Cfr. Alicia Yllera, *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis medievales*, Zaragoza, Universidad, 1980, pp. 110-115. Véase también Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, I, Chicago, 1937, 10.722, 34.82 y ss.

¹⁰³ v. 555, **capa**. «La noche es capa de pecadores» (*Cov*, s.v.).

¹⁰⁴ v. 557, **Noruega**. Junto con Suecia, en esta época era símbolo de oscuridad, consecuencia de la larga duración de las noches septentrionales y de sus inviernos. Comp. con Antonio Enríquez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991, p. 104: «Pocos favores y dinero mucho / y el más fino avechucho / sea halcón de Noruega regalado / que siempre anda en tinieblas sepultado»; L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, ed. A. R. Fernández e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, p. 163: «y levantando el Cojuelo una polvareda de piedra azufre y asiendo a don Cleofás por la mano, se desaparecieron, entre la cólera y resolución de los ministros ecijanos, dejándolos tosiendo y estornudando, dándose de cabezadas unos a otros sin entenderse, haciendo los neblíes de la más oscura Noruega puntas a diferentes partes». Cfr. Américo Castro, «Noruega, símbolo de la oscuridad», *RFE*, VI, 1919, pp. 184-186, y Erasmo Buceta, «Más sobre 'Noruega, símbolo de la oscuridad'», *RFE*, VII, 1920, pp. 378-381.

¹⁰⁵ v. 563, **norte**. «Es lo mismo que polo» (*Cov*, s.v.).

- ¹⁰⁶ v. 579, **peces ... león**. Ya que la acción se desarrolla en París, y no en una de las zonas en las que la noche dura más horas, Lamberto manifiesta -hipócritamente- su deseo de estar en los meses correspondientes al signo zodiacal de Piscis (febrero y marzo) en los que las noches son más largas que los días, y no en los correspondientes al signo de Leo (julio y agosto) en los que ocurre lo contrario. Otra referencia similar la encontramos en el v. 3144. El zodiaco tuvo una importancia decisiva en el período áureo, ya que, desde Santo Tomás en su *Summa Theologica* y en su *Summa contra gentiles*, se creía en el influjo de los astros sobre la vida humana. Cfr., entre otros, R. Guénon, «El simbolismo del zodiaco entre los pitagóricos» y «El simbolismo solsticial de Jano», en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 206-214.
- ¹⁰⁷ v. 580-584, **pensamiento / ... aumento**. Lamberto parece dar a entender que tiene que descender por la escala ya que no puede dedicar más tiempo (*no tiene más aumento el pensamiento*) a seguir contemplando la belleza de Alfreda (*que tu sol merece ver*), ya que ha de realizar otras actuaciones (*si quiere hacer movimiento*). También solía emplearse el término *aumento* en el sentido de 'medro' o 'provecho personal'. Comp. LG1, II, pp. 61-62: «Pero viendo el hacedor y criador nuestro que es propia naturaleza del ánima nuestra estar continuo en perpetuo movimiento y deseo, por no poder ella parar sino en Dios, como en su propio centro, quiso, porque no se arrojase a rienda suelta a desear las cosas perecederas y vanas, y esto sin quitarle la libertad del libre albedrío, ponerle encima de sus tres potencias una despierta centinela que la avisase de los peligros que la contrastaban y de los enemigos que la perseguían, la cual fue la razón, que corrige y enfrena nuestros desordenados deseos»; GAF, p. 219: «El labrador rico con las esperanzas de tantos aumentos, envió por otros dos mil ducados a su casa, y gastaba largo y tendido, porque de suyo no era nada escaso».
- ¹⁰⁸ v. 586, **fe**. «Tiene diversas acepciones. Algunas veces vale promesa, como: Yo doy mi fe y mi palabra; otras fidelidad, como: Tengo fe con fulano, que vale, fíome dél» (Cov. s.v.). En este caso, como término de orden civil, consiste en cumplir la palabra empeñada, más exactamente 'la promesa de matrimonio dada'. Comp. LG2, p. 386: «Considera, Grisaldo, que en nobleza no te debo nada, y que en riqueza no te soy desigual, y que te aventajo en la bondad del ánimo y en la firmeza de la fe»; Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990, vv. 1984-1987: «Cumplid la fe a doña Elvira, / o a la justicia diremos / cuán grande embelecador / sois». Vid. también nota 124.
- ¹⁰⁹ v. 595-599, **enfada / ... gozada**. Tópico común en el teatro de enredo: una vez que se ha satisfecho el deseo, cesa éste, y con él sus causas; el enamorado que consume su deseo pierde el interés hacia la dama, desenamorándose casi con la misma rapidez con que había sido presa de la pasión. León Hebreo en su *Diálogos de amor* decía: «El

deseo es afecto voluntario del ser, o de tener la cosa estimada por buena, que falta. Por eso, dentro de la concepción moral que subyace en esta comedia, el deseo es entendido como algo bajo, ya que desequilibra al individuo haciéndole perder el decoro». Como después se verá, la privación de Matilde que Lamberto siente -y el conocimiento de que pronto regresará- provoca que su enamoramiento por ella crezca y le obligue a no recatarse en nada para intentar conseguirla, porque el deseo sólo se despierta hacia las cosas / personas no poseídas (León Hebreo decía que «todo deseo es de alcanzar lo que nos falta»). Cuando se ha conseguido el ser deseado cesa el deseo y puede o no seguirle el amor. Comp. *EMM*, vv. 2310-2313: «que lo que cielo parece / en llegándose a querer, / viene luego a parecer / infierno si se aborrece»; *ECO*, vv. 738-739: «Siempre es discreto lo amado / y necio lo aborrecido».

¹¹⁰ v. 598, **ángel**. Dentro de la lógica cortesana, el amor es concebido como culto a la mujer, dueña y diosa del amante, que queda reducido a la condición de vasallo, atento sólo al 'servicio' de aquélla, a la espera de un inalcanzable galardón amoroso (vid. el primer bloque de acción de la segunda jornada). Con posterioridad, el desarrollo stilnovista de esta teoría convirtió al amor en la contemplación de la más excelsa de las criaturas, la dama, que tiene una posición tan superior al hombre que no participa de su misma naturaleza, sino que más bien parece un ángel, una intermediaria entre Dios y el hombre. La mujer se presenta así como fuente de virtud, comienzo de toda felicidad, origen de la bondad y belleza, capaz de provocar en cuantos la ven un inevitable deseo de perfección moral. Su objeto, pues, no es la belleza física, sino la interior, que impulsa hacia lo trascendente, la divinidad. En la última etapa de esta ideología del amor, el petrarquismo, el amor se enfocó desde la óptica del platonismo: aparece entonces como fuerza de la que es imposible escapar (vid. vv. 897-899), como gustoso sufrimiento por tanto (vid. vv. 1099-1110), y como tributo de homenaje a la mujer, que depara al enamorado una superior perfección espiritual o la muerte (vv. 1225-1227). Comp. *EED*, v. 1203: «Es un ángel soberano»; *ibid.*, vv. 1656-1659: «Al pastor que te adoraba / trocaron tus libertades, / y a Gerarda llama dueño / que en perfección es un ángel»; Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, ed. Antonio Valbuena, Madrid, Clásicos Castellanos, 1973, vv. 2539-2542: «Hermana de perlas y oro, / si mi tormento te obliga, / dime qué mujer, qué amiga, / es aquel ángel que adoro»; *EVE*, p. 205: «Vila ayer, consideréla / (si pueden considerarse) con ojos de cuerpo humano / las proporciones de un ángel».

¹¹¹ v. 617, **prometo**. «Aseverar o asegurar alguna cosa» (*Aut*, s.v. **prometer**). Comp. *MC*, 2ª, vv. 1356-1358: «Que tuvo valedores os prometo; / que no pudiera hazer, siendo Bellido / causa tan leve, tan notable efecto».

¹¹² v. 631, **esposo**. Significa 'prometido', 'el que ha dado palabra de casamiento'. Comp. *POVS* (*La verdad sospechosa*), vv. 1792-1795: «La dama, don Juan de Sosa, / de mi

fiesta, ¡vive Dios!, / que ni la habéis visto vos / ni puede ser vuestra esposa». El vocablo se emplea en el mismo sentido en los vv. 860 y 878. No obstante, dado que el rito matrimonial separaba los esponsales (palabra de compromiso) de la ceremonia religiosa (bendición y velaciones), se consideraba el primer paso como suficiente para la efectividad del matrimonio y los prometidos cohabitaban desde ese momento. Lógicamente, ello dio lugar a numerosas situaciones en las que los nobles abusaron de su poder y de la costumbre. Vid. nota al verso 2856.

- ¹¹³ v. 637, **Francafort**. La alemana Frankfurt del Main. Sus orígenes se relacionan con un campamento romano que vigilaba el vado del río Main y que los carolingios ensancharon hasta que fue la primera capital de la Franconia oriental, pero decayó igual que la citada dinastía.
- ¹¹⁴ v. 640, **celos**. Sabemos que constituye otro de los temas tópicos del teatro barroco y unidos a la desconfianza que la actitud de Lamberto provoca en Alfreda, son los causantes de parte de las situaciones conflictivas de esta comedia. Aunque aquí no es el caso (como hemos podido comprobar en los vv. 593-594), los celos solían obedecer más que a realidades a apariencias: de la misma forma que la opinión podía deshonorar sin que la víctima hubiese realizado nada deshonoroso, los celos podían engendrarse en una actitud ambigua, en una mirada, en una frase poco ‘enamorada’ ... Tras la mínima sospecha (vv. 601-602, 615-616), se pasaba inmediatamente a las recriminaciones o a las acusaciones. Comp. *EP*, p. 249: «Son zelos enfermedad semejante a peste, que procede de la corrupción del ayre, y assí es mortal. Mas el temor es una especie de llama que engendra amor, siendo propio de quien ama temer. El temor causa reuerencia, y la reuerencia buelue perfecto el amor. de modo que amando siempre viene a ser necessarissimo temor semejante; mas no de forma que se aya de conuertir en zelos. Assí, que a toda passión en que estos interuinieren, no le quadrará bien el nombre de amor, sino de rabia; y si el de amor, será desenfrenado y digno de ser llamado furor más propiamente. Es la causa que, si vn amante viue en otro, y ambos son vn alma misma, y en dos cuerpos reside vn solo querer, ¿para qué infundir con zelos perturbación en los ánimos? [...] Resueluo, pues, no sólo hallarse amor sin zelos, sino que de necessidad deua carecer dellos el perfecto amor. Alabo bien assista en los amantes un ligero temor acompañado de reuerencia».
- ¹¹⁵ v. 645, **calidades**. Junto con ‘partes’ y ‘estado’ es uno de los conceptos que en el teatro barroco venía a ofrecer la configuración social completa del personaje. ‘Calidad’ aludía a la alcurnia o linaje del personaje. De ahí que el sentido de la estrofa sea el siguiente: «el amor tiene como rasgo primordial el unificar la voluntad de personas de diferente linaje». Idéntico valor presenta en el v. 1006. Comp. *GVD*, p. 33b: «es una tema / en que ha dado esta mujer, / aunque locura parezca, / que ha de ser quien es su amante / valiente por excelencia, / ya que en otras calidades / los ha probado».

- ¹¹⁶ v. 656, **terrible**. «Atroz, desmesurado, extraordinario» (*DRAE*, s.v.).
- ¹¹⁷ vv. 657-658, **Jerjes... / ... plátano**. Rey persa (519-465 a.C.), hijo de Darío I. Las inclinaciones amorosas del rey persa hacia un plátano fueron narradas por Heródoto y Eliano, y, más tarde, las encontramos en *SVL*, II, p. 95: «Pero, si es verdad lo que del rey Xerxes se escribe, que todos los auctores afirman, a todos los desatinos y locuras del mundo excede; pues dicen dél que se enamoró de un plátano, árbol muy conocido, y que lo amava y curava como si fuera una dama muy hermosa». Comp. *PCO*, vv. 1843-1846: «Cuentan de un rey que a un árbol adoraba, / y que un mancebo a un [mármol] asistía, / a quien, sin dividirse noche y día, / sus amores y quejas le contaba»; *TPS*, p. 289-290: «Dime, señora, a quién quieres, a quién amas y a quién adoras: que, como no des en el disparate de amar a un toro, ni en el que dio el que adoró el plátano, como sea hombre el que, según tú dices, adoras, no me causará espanto ni maravilla».
- ¹¹⁸ v. 659, **cuñada**. Significado etimológico del vocablo: «el pariente o parienta por afinidad en cualquier grado que sea» (*Aut*, s.v.). Sintácticamente es comentable la presencia de un CD de persona sin preposición *a*, algo frecuente en esta época de vacilaciones y, por supuesto, presente en esta obra.
- ¹¹⁹ v. 660, **satisfacción**. «Confianza o seguridad del ánimo» (*Aut*, s.v. satisfacción) Comp. *EED*, vv. 726-730: «Mi padre en su maldición / colérico estuvo y ciego, / venció a don Gil la afición; sólo el ingrato don Diego / no tiene satisfacción». De otro lado, como demuestran las rimas *satisfacción-ficción/afición*, respectivamente del manuscrito y de la edición, el período áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de pronunciación romance: en el primer caso, la ausencia gráfica del grupo culto (-cc-) no tiene correspondencia fonética; en el segundo, sí. De otro lado, también debemos tener en cuenta que en el siglo XVII aún no estaba consolidado el uso actual del término ficción, pues el propio Covarrubias en su *Tesoro* en la entrada correspondiente a este término lo presenta como «fición o ficción». Cfr. *HLE*, pp. 390-391.
- ¹²⁰ v. 661, **afición**. Covarrubias (s. v. **aficionar**) lo define como «ganar voluntad de otros con su hermosura, con su virtud y buenas partes, atrayendo a sí las personas con quien trata», es decir, se trata de una preocupación amorosa en sentido general, si bien no faltan ejemplos en los que se trata de una entidad concreta. Comp. *RF*, p. 3b: «por causar algún enojo / al príncipe vencedor / la he cautivado y traído / con no pequeña afición»; *EED*, vv. 76-80: «La venganza y la afición / efetos del ánimo son / que suelen torcer el curso / a la costumbre, al discurso, / al honor y a la razón»; *VS*, vv. 1095-1097: «Yo vine a buena ocasión. / Aquí me importa quedar / para que pueda estorbar, / si no es buena, esta afición»; *ibid.*, vv. 1149-1150: «Basta, que este caballero / también

tiene aquí afición»; *ES*, vv. 2550-2553: «Una mujer / vuestra aficionada soy, / que la libertad os doy / teniéndola en mi poder».

- ¹²¹ v. 663, **deudo**. «Lo mismo que pariente» (*Aut*, s.v.). Comp. *GVD*, p. 24a: «Deudo dicen que es cercano / del rey de Nápoles, sol / de Italia»; *PH*, vv. 294-299: «Es diferente el sujeto / de una carta, en que le pruebas / a dos títulos tus deudos, / o el verle hablar más de cerca / en estilo dulce y tierno / razones enamoradas».
- ¹²² v. 666, **priesa**. Aún en el s. XVIII perduraba la forma diptongada, pues así aparece en *Autoridades*.
- ¹²³ v. 677, **hidrópico**. Se utiliza en sentido metafórico con valor de ‘insaciable’. La hidropesía es un derrame o acumulación anormal del humor seroso en cualquier cavidad del cuerpo animal, o su infiltración en el tejido celular (*DRAE*, s.v. **hidropesía**). Corría la idea de que el hidrópico, por más que bebía, no podía apagar su sed, como confirma Covarrubias (s.v. **hidropesía**). Comp. *RF*, p. 9b: «Hidrópico soy, mi sed / es beber la sangre humana. / La tuya derramaré, / si aconsejas desa muerte»; *EED*, vv. 1175 - 1178: «Yo seguiré tus cuidados, / pues soy ciego con mi error, / hidrópico pecador, / u tengo sed de pecados»; *EDD*, vv. 1315-1319: «Su hidrópico ardor procura / apagar de sus antojos / la sed viendo la hermosura, / mas crece la calentura / mientras más beben los ojos».
- ¹²⁴ v. 704, **fe**. En este contexto parece significar «el testimonio o certificación, que se da de ser cierta alguna cosa» (*Aut*, s.v.). Aunque ya quedó recogida en el aparato de variantes nuestra actuación en lo referente a este vocablo y similares, la mayor parte de sus apariciones en la comedia lo hace en su forma *fee* (igual que *vee*), aunque siempre presenta valor monosilábico, ya que la pérdida de la -d- intervocálica (*FIDE* >> *fee* >> *fe*) se había producido tempranamente en Castilla. Cfr. *MGHE*, p. 168. Vid. también nota 108.
- ¹²⁵ v. 717a, **nos di**. En los s. XVI-XVII era admitida la anteposición del pronombre átono al imperativo, a diferencia del español actual, sobre todo si otra palabra les precedía en la oración. Cfr. *HLE*, p. 407.
- ¹²⁶ v. 719, **escucharle su pena**. Tópico según el cual las desdichas comunicadas alivian el dolor del que las cuenta. Comp. *TPS*, p. 124: «Si es, como decirse suele, que las desgracias y trabajos, cuando se comunican, suelen aliviarse, llégate aquí y, por entre los espacios descubiertos destas tablas, cuéntame los tuyos».
- ¹²⁷ vv. 720-759, **sabéis que ... / ... Narciso**. Aunque no exista relación de causalidad y obedezca más a un tópico literario, sí es curiosa la coincidencia entre la actitud que

presenta el personaje de Lamberto con la imagen popular que en la época existía del Duque de Lerma: «Grande de cuerpo, robusto, de fuerte complexión y gran presencia, [...], era afable, de trato excelente y agradables maneras, espléndido, cortés, agasajador y fastuoso, inclinado a la paz, poco versado en letras, astuto en artes cortesanías, de inteligencia clara, aunque poco profunda, y variable de carácter. 'Limpísimo y galán en su atavío -dice Matías de Novoa-, en los días públicos se llevaba los ojos del pueblo, y en la plaza ninguno se ponía mejor en la silla ni manejaba mejor un caballo'. 'Tan autorizado y galán como él mismo, porque no hubo quien le excediese en esto, siendo en su alabanza él mismo su propio encarecimiento y semejante'. Gran jugador, y de mal perder, se entretenía en los naipes con los banqueros genoveses, Doria, Sauli, Spínola y con diversos nobles, conservando hasta el fin de su vida esta afición. Receloso de los grandes y duro con sus enemigos, era envidiadísimo por la singularidad del favor de que gozaba y muchos que le criticaban le debían grandes favores, pero supo resistir largo tiempo los golpes de la emulación y de las murmuraciones» (Cfr. Ciriaco Pérez Bustamante, *La España de Felipe III*, vol. XXIV de Ramón Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 69 y 71).

- ¹²⁸ v. 720, **Borgoña**. Región de Francia, al borde de la cuenca parisina y de las llanuras del Saona y del macizo Central. Desde los inicios del período carolingio, formó con Austrasia y Neustria uno de los tres conjuntos políticos más estables del centro de Europa. El país pasó a Carlomagno en el año 771; los repartos subsiguientes a su muerte afectaron a Borgoña, sobre todo desde el tratado de Verdún, hasta que, separada de Provenza, se convirtió en reino independiente en el año 1032. Fue una de las zonas, política y económicamente, más poderosas en la época y vinculada a buena parte de las monarquías del momento.
- ¹²⁹ v. 730-731, **condición / ... principio**. La nobleza de origen era inseparable de la nobleza de espíritu. Comp. LG2, p. 188-189: «y de tan nobles padres cual plu[g]iera al soberano Dios que en más baja fortuna fuera engendrado, porque muchas veces la nobleza del linaje pone alas y esfuerza el ánimo a levantar los ojos adonde la humilde suerte no osara jamás levantarlos». Cfr. José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1984^{2a} y *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990^{2a}, entre otras.
- ¹³⁰ v. 735, **bienquistos**. «Querido, apreciado y estimado. Juntase regularmente con los adverbios bien o mal». (Aut, s.v. **quisto**). Comp. PCO, vv. 428-431: «La P te hará pensativa, / la Q bien quista, la R / con tal razón, que destierre / toda locura excesiva»; PFC, p. 289: «¿Es posible que no se persuadirán a creer que, si no es dando y no pidiendo, no pueden ser bienquistas?».

- ¹³¹ v. 745, **toro**. La afición a los toros como fiesta caballeresca era desde la Edad Media considerable. Ya en las *Partidas* de Alfonso X o en la *Crónica* del Condestable Miguel Lucas de Iranzo hay referencias a que cualquier festividad pública, religiosa o profana, era ocasión adecuada para este divertimento cortesano y popular. No existían todavía plazas de toros especialmente construidas, sino que plazas o calles, cercadas y valladas, se convertían en escenario adecuado para tales espectáculos, que el público contemplaba desde las ventanas (comp. *PFC*, p. 276: «¿Ventanicas para ver toros y cañas, mi vida? ¿Qué más toros y cañas que vernos a ti pedir y a mí negar?»), balcones o graderíos preparados al efecto. El toro era corrido por caballeros, ricamente ataviados y montados en lujosas cabalgaduras, que disputaban un premio a quien mejores rejones clavara y rompiera. Si los caballeros no eran desmontados (en cuyo caso debían matar al toro a pie con la ayuda de una espada), se retiraban (aquí finalizaba la parte noble de la fiesta) y, en su lugar, mozos y peones atacaban al toro con toda clase de armas blancas (machetes, guadañas), hasta que moría (comp. *PCO*, vv. 238-245: «Mueras en manos del vulgo, / a pura garrocha, en coso; / no te mate caballero / con lanza o cuchillo de oro; / mal lacayo por detrás, / con el acero mohoso, / te haga sentar por fuerza / y manchar en sangre el polvo»). Cfr. José Deleito y Piñuela, ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 97-153; resulta también interesante la recopilación de textos de viajeros extranjeros realizada por José M^a Díez Borque, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona, Serbal, 1990, pp. 207-219 y la bibliografía referida a las diversiones públicas contenida en pp. 203-204.
- ¹³² v. 749, **precio**. «Premio o prez que se ganaba en las justas» (*DRAE*, s.v.). Comp. *RF*, 21c: «Restitúyanos la dama / que ya el orbe ha eternizado, / y yo quiero conquistalla / cuerpo a cuerpo, salga al campo; / si no aceta el desafío / della a rescate, que traigo / valor y precio por ella, / que un remo no vale tanto»; *ECO*, vv. 855-858: «Cuchilladas y lanzadas / dio en los toros como un Héctor; / treinta precios dio a las damas / en sortijas y torneos».
- ¹³³ v. 751, **folla**. «Es propio de los torneos que, después de haber torneado cada uno por sí con el mantenedor, se dividen en dos cuadrillas; y unos contra otros se hieren tirando tajos y reveses sin orden ni concierto, que verdaderamente parecen los unos y los otros estar fuera de sí [...]. A imitación de esto llamamos folla el concurso de mucha gente, que sin orden ni concierto hablan todos o andan revueltos por alcanzar alguna cosa que se les echa a la rebatiña» (*Cov*, s.v.). Comp. *POVS* (*La verdad sospechosa*), vv. 741-744: «En esto juntos en folla / los cuatro coros comienzan / desde conformes distancias / a suspender las esferas». Solía emplearse en el sentido de «junta y mezcla de muchas cosas diversas, sin orden ni concierto» (*Aut*, s.v.); comp. *GA*, p. 362: «fabricadora de todas traiciones, fuerte de sufrir y de ser corregida; farol a quien siguen

todos los engaños, fiesta de muchachos, folla de necios, farsa ridícula, fúnebre tragedia de honras y virtudes». Cfr. N. Estepa, «Noticia sobre un género dramático desconocido: la folla», *RLit*, 55, CX, 1993, pp. 523-539.

- ¹³⁴ v. 752, **justa**. Era un combate singular, entre dos contendientes. «Ejercicio de la caballería de los hombres de armas [...], y tómake por fiesta y regocijo, como el juego de las cañas lo es de los jinetes. Hay dos géneros de justas: una que llaman real, y ésta es muy costosa y embarazosa; otra justa ordinaria. Pónese una tela tan larga como una carrera de caballo, y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los caballeros al medio de ella, partiendo ambos a un tiempo con el son de la trompeta» (Cov, s.v.). Comp. *GVD*, p. 25b: «Pues, amigos, torneemos / y la sortija corramos, / justas y máscara hagamos / deslucido le dejemos».
- ¹³⁵ v. 759, **Adonis**. Fue una divinidad fenicia cuyo culto estuvo ligado al de Astarté (Ovidio, Pérez de Moya). Se le representa como un joven dios muerto por un jabalí al que daba caza. Su amante, Astarté, descendió a los infiernos para arrancarlo a la muerte. Fue celebrado por su belleza como Narciso. Cfr. *GRI*, pp. 7-9; *RDE*, pp. 461-462; José Cebrián, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona, PPU, 1988.
- ¹³⁶ v. 759, **Narciso**. Como había rechazado el amor que le brindaba la ninfa Eco, ésta y otras doncellas despreciadas pidieron venganza y la diosa Némesis escuchó sus súplicas: habiendo llegado un día al borde de una fuente, Narciso contempló su propia imagen reflejada en el agua y quedó prendado de sí mismo. Enloquecido al no poder alcanzar el objeto de su pasión, se fue consumiendo de melancolía, hasta quedar transformado en la flor que en adelante se denominó 'narciso'. Según la *Metamorfosis* de Ovidio, Narciso se precipitó al agua, en su busca, muriendo ahogado. Cfr. *GRI*, pp. 171-172; *RDE*, pp. 96-98 y 448-449.
- ¹³⁷ v. 760-787, **amor / ... reconocido**. Exposición de la teoría platónica sobre el origen el amor como resultado de la belleza sensible, a partir de la versión que de ella hicieron Andrea Capellanus (*De arte honeste amandi*, I, 5) y Marsilio Ficino: «del corazón ascienden a los ojos espíritus visivos a modo de rayos o centellas que penetran por los ojos de la persona amada, pasan a su corazón y la enamoran». Por eso, los ciegos estaban considerados como incapacitados para el amor. Constituye, pues, un tópico de la época. Comp. *RF*, p. 5b: «O le he cobrado afición / o con celosos enojos / quiere doblar mi pasión / dándole está por los ojos / a beber el corazón»; *EMD*, vv. 2010-2013: «Huid, fáciles antojos, / dejadme en eterna calma, / que se va asomando el alma / a los labios y a los ojos»; *LG1*, II, p. 61: «De do se sigue que, como los rostros de las mujeres hagan tanta ventaja en hermosura al de los varones, ellas son las que son de nosotros más queridas, servidas y solicitadas, como a cosa en quien consiste la belleza que naturalmente más a nuestra vista contenta»; *EP*, p. 252: «Ante todas cosas, quisiera se

descubriera el amante con los ojos. Ellos solos deuen ser los primeros interpretes y guías en el tenebroso Caos del amor, ya que por su respeto viene, y por su medio penetra hasta lo más interior. Tras esto será bien hazerle conocer su voluntad con las acciones, con la seruitud y semejantes modos, aptos a solicitar poco a poco recíproco amor y encendida correspondencia. Ya en este punto, los mismos ojos son los que, como jueces del amor, encontrándose con los de la amada, *passan al coraçon*»; o *ARC*, p. 279: «Desde este punto comencé a abrasarme, / que la sangre más pura me encendieron / los espíritus vivos de mirarme»; o *ES*, vv. 1879-1782: «Ya me parece que dice / mil ternezas, y que oídas, / sale el alma por los ojos / disimulando sus niñas».

- ¹³⁸ v. 763, **niño**. Se refiere a Eros (Cupido), al que se representa con forma de niño, que inflama los corazones con su antorcha o los hiere con sus flechas. Algunas tradiciones medievales solían representar a Eros ciego o con los ojos vendados, para simbolizar el carácter irracional del amor; pero ni era ciego ni tenía los ojos vendados, porque se creía, como vimos en la nota anterior, que el amor entraba por los ojos. Por ejemplo, el Padre Vitoria lo explicaba así: «El pintar al Dios Cupido, niño, con alas y ciego, cosa muy ordinaria es: y lo trae Cartario en el libro de las imágenes de los dioses: y lo dixo Propercio en sus Elegías y Alciato en el emblema ciento y treze» (*Theatro de los dioses*). Comp. *EMM*, vv. 756-458: «Mi amor es niño y gigante / y con tirana violencia / me persuade a seguirs».
- ¹³⁹ v. 777, **apetito**. Deseo concupiscente, opuesto a la espiritualidad amorosa. Comp. Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Clásicos Castellanos, jornada I, v. 363-364: «a Esperanza solicito, / suya es el alma en rigor, / porque una cosa es amor / y otra cosa es apetito».
- ¹⁴⁰ v. 795, **albedrío**. Es uno de los conceptos de más profundas implicaciones filosófico-teológicas de la época, en el sentido de que se define como la libertad que Dios otorgó a la voluntad del hombre para elegir lo bueno o lo malo, de lo que dependerá su salvación o condena. Aquí más bien tiene el significado de «voluntad no gobernada por la razón, sino por el apetito, antojo o capricho» (*DRAE*, s.v.). Juan Oleza y Teresa Ferrer, en *POVS*, nota a los vv. 936-941, sintetizan todo el panorama filosófico-teológico del concepto libre albedrío y su oposición con el de predestinación, causante primero de la polémica que separó a católicos de protestantes y, después, a católicos de jansenistas; y entre los católicos, a dominicos y agustinos (tomistas ortodoxos) de los jesuitas (de concepción teológica más humanista), en una polémica que se dilató entre 1582 y 1607, hasta que fue prohibida por el Papa Pablo V. Esta polémica tuvo su desarrollo dramático en autores como Mira de Amescua (*El esclavo del demonio*), Calderón (*La vida es sueño*) o Tirso (*El condenado por desconfiado*). Esta controversia fue acogida en calles, teatros, universidades y conventos, pues

fundamentalmente trataba de dirimir el grado de libertad del hombre frente a Dios, la responsabilidad de Dios en las maldades humanas, su posible arbitrariedad a la hora de decidir quiénes habían de salvarse o condenarse eternamente, las posibilidades humanas de esquivar el destino...El momento culminante de la polémica tiene lugar con la publicación de un libro del jesuita Luis de Molina (profesor en Coimbra y Évora), titulado *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* (Lisboa, 1588), frente al que reaccionaron los dominicos, entre otros Domingo Báñez (profesor en Salamanca), con otro titulado *Apologia fratrum predicatorum* (1595). A ellos se unió el mercedario Francisco Zúmel con su *Censura circa librum de Concordia patris Ludovici Molinae*. La controversia pasó a la Inquisición, que no pudo resolverla, después al Papa Clemente VII y, por último, a Pablo V, que la dio por finalizada sin aceptar ni condenar ninguna de las posiciones. Los dominicos predicaban la predeterminación de los actos humanos a través de la doctrina del concurso de Dios en las acciones humanas. Esta doctrina se relaciona con la idea tomista del conocimiento divino, según la cual las cosas no existen si no es porque figuran en la inteligencia de Dios como existentes. El problema se desata cuando se plantea que si todo lo que existe es conocido por Dios, todo está predeterminado por Dios, incluso antes de realizarse, y todo existe en la medida en que todo es querido por Dios. Entonces, ¿existe la libertad humana de actuar? ¿Es el hombre responsable de sus actos? ¿Cómo va a querer Dios que exista el mal? Disconforme con las soluciones tomistas y dominicas, Molina formula la teoría del concurso simultáneo, según la cual Dios y el hombre concurren simultáneamente en los actos humanos, de modo que la influencia divina es de índole abstracta y general, y la voluntad del hombre se manifiesta en acciones concretas. Molina afirma que Dios sólo conoce los actos futuribles del hombre, cuya realización definitiva depende de las circunstancias vitales; será el hombre, en plena autonomía, quien decida las acciones que realizará o no. Nuestra comedia no está en absoluto ajena al fondo mismo de esta polémica, manifestándose no sólo en el personaje de Lamberto y su actitud de *acercamiento / rechazo amoroso*, sino también, y sobre todo, en las actuaciones finales del Rey Ludovico y su bastardo, el Príncipe Rodolfo. El cielo predispone la situación -la muerte del emperador sin heredero- y fija la solución -someter al papa la nueva elección-, y es el hombre el que actúa en uno u otro sentido, según su libre albedrío -Rodolfo decide actuar en contra de la decisión papal, por lo que es castigado- o dominando su voluntad -el Rey Ludovico, a pesar de su primer impulso, tras aparecerse el fantasma del emperador asesinado amenazándole, decide aceptar lo fijado por el destino. Cfr. J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, vol II, cap. C.v., Madrid, Espasa-Calpe, 1979; Felipe Díaz Jimeno, *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, pp. 127-132.

¹⁴¹ v. 799, **a su hermosura me inclino**. Desde Platón, el amor se explicaba como un intercambio de espíritus que brotan en la sangre del amado e infeccionan la de quien

ama. Para librarse de estos espíritus se recomendaban 'las sangrías', 'hacer ejercicio', 'beber vino' y, sobre todo, 'practicar la unión carnal'. Como el amor de Lamberto no ha ascendido de la visión de la hermosura corporal de Alfreda a su consideración espiritual y divina (Platón hablaba de los que aman un cuerpo bello en tanto que reconocen en él el absoluto: este es el amor puro, que salva el alma), sino que ha caído en la mera satisfacción sexual (los que aman un cuerpo bello en sí mismo, como realidad particular: este es el amor sexual, que destruye el alma), no sólo ha atentado contra la honra de la infanta (lo cual provocará parte del enredo de esta comedia), sino que incluso acaba convirtiéndose en una especie de locura, de la que Lamberto es acusado en el v. 871. Sin embargo, quien también deriva hacia la locura -de otra índole- es Alfreda. Vid nota al v. 1457.

¹⁴² v. 805, **obelisco**. «Una columna que se va rematando en punta, que por otro nombre se llama aguja, como el obelisco de Roma. La diferencia que hay entre obelisco y pirámide es que la pirámide es mucho mayor, y consta de muchas piedras, y el obelisco es pequeño en su respeto y de sola una pieza» (Cov, s.v.).

¹⁴³ v. 815, **distinto**. «Se halla usado algunas veces como sustantivo masculino, por lo mismo que instinto» (Aut, s.v.). Comp. QUI, p. 542: «que pues ella es hembra, como vos decís, ha de seguir su natural distinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo»; LVS, vv.141-142: «y yo con mejor distinto / tengo menos libertad?»; Antonio Enríquez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991, p. 367: «No el lucero segundo, cuarto o quinto / puso a mi alma límite, pues ella / tuvo por creación libre distinto».

¹⁴⁴ v. 816, **sirena**. En este y en los siguientes versos encontramos diversos ejemplos de lo que constituían los bestiarios de raigambre medieval. Así, las sirenas son el símbolo de la seducción negativa y del engaño (vid. nota 97). Sobre ellas, cfr. Alciato, *Emblemas*, n. CXV; RDE, pp. 451; Pilar Pedraza, «El canto de las sirenas», *Fragmentos*, 6, 1986, pp. 28-38, y *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Valencia, Almadín, 1983, pp. 81-89. Comp. RF, p. 8a: «Soy basilisco y sirena / que con ver y hablar doy pena»; EVE, pp. 233-234: «Los hombres las hacen malas, / que ellas de suyo son buenas, / pues no hay pesar, no hay desdicha / no hay encanto de sirena, / no hay llanto de cocodrilo, / no hay basilisco...»; *ibid.*, p. 341: «Sus ojos, de basilisco, / su voz, de cruel sirena, / sus suspiros, son de hiena, / su condición, no de risco, / mas de movediza arena». Para el significado de estos motivos, cfr. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1962; para el teatro áureo, cfr. M. Herrero, «La fauna de Lope», *Fénix*, 2, 27 de abril de 1935.

¹⁴⁵ v. 817, **basilisco**. «Es una especie de serpiente, de la cual hace mención Plinio [*Historia natural*, XXIX, xix]. Críase en los desiertos de África, tiene en la cabeza cierta

crestilla con tres puntas en forma de diadema y algunas manchas blancas sembradas por el cuerpo; no es mayor que un palmo, con su silbo ahuyenta las demás serpientes y con su vista y resuello mata» (Cov, s.v.). Comp. *LCT*, vv. 2282-2285: «basilisco que en extrañas / riberas vomitas ira, / que matas a quien te mira / y a cuantos miras engañas»; *GA*, p. 89: «Son basiliscos que, si los viésemos primero, perecería su ponzoña y no serían tan perjudiciales»; *LDB*, vv. 179-180: «Verla no me ha de matar, / aunque es basilisco en mí». También en Quevedo, *Obras completas, I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1971^{3a}, p. 829, vv. 37-44. Asimismo, *EVE*, pp. 233-234 y 341.

- ¹⁴⁶ v. 818, **escorpión**. «El escorpión terrestre significa el traidor engañoso, que secretamente hace mal y mata. Significa al demonio, del cual se puede entender, no menos que del escorpión terrestre, ponzoñoso y engañoso» (Cov, s.v.).
- ¹⁴⁷ v. 819, **cocodrilo**. «Tiene un fingido llanto, con que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana, afligida y puesta en necesidad, y cuando ve que llegan cerca de él los acomete y mata en la tierra» (Cov, s.v.). Comp. *EED*, vv. 1570-1573: «Esta cueva es el asilo, / y allí, en sus negros altares, / llorarás los que matares / como suele el cocodrilo»; *LD2*, p. 128: «ese crocodilo gitano, que llora y mata». Cfr. Cicerón, *De natura deorum*, 2.
- ¹⁴⁸ v. 820, **hiena**. «Es un animal fiero y cruel, que finge la voz del hombre imitándola, y deprende los nombres de los pastores en el monte, y llamándolos a lo escondido los hace pedazos y se los come» (Cov, s.v.). Comp. *GVD*, p. 34b: «Eras, en fin, parecida / a la que llamaron hiena, / animal tan enemigo / del hombre, que con cautela / vuestra voz finge».
- ¹⁴⁹ v. 821, **lobo marino**. Por su grito grave y quejumbroso.
- ¹⁵⁰ v. 823, **esfinge**. «Fue un monstruo, cerca de la ciudad de Tebas, cuya cabeza, cuello y pechos eran de doncella, el cuerpo de perro, con alas de ave, voz humana, uñas de león y cola de dragón. Ésta dicen se ponía sobre un peñasco alto, cerca del camino real y pasajero y a todos los que por allí pasaban les proponía un enigma, y no les respondiendo a él, ni declarándosele, los despedazaba con las uñas [...]. Acertó a pasar Edipo, y declarósela diciendo ser el hombre, que cuando niño anda a gatas, los pies y las manos por tierra, y cuando hombre en los dos pies, y cuando viejo se ayuda del báculo, que le sirve en lugar de tercero pie. Tomó aquel monstruo tan grande coraje de que Edipo hubiese acertado, que al punto se arrojó del peñasco abajo y se hizo pedazos» (Cov, s.v. **esfinge**). Cfr. *GRI*, pp. 146-149; *RDE*, pp. 196-205.

- ¹⁵¹ v. 839, **monte Olimpo**. Se refiere al macizo montañoso de Grecia, el Olimpo, situado en los confines septentrionales de Tesalia, símbolo de la inexpugnabilidad y dureza en materia amorosa. Lamberto, como hombre que es, ha sucumbido ante la belleza de Alfreda, aunque intentó ser 'de piedra'. Cfr. *GRI*, p. 387; *RDE*, p. 54.
- ¹⁵² v. 870, **médico**. Si Lamberto padece una enfermedad ('del alma'), no es de extrañar que quien le aconseje procurándole salud sea su médico. Comp. *LMC*, vv. 401-406: «Médico de mis dolores / puedes ser, / que en tanto mal, / el remedio principal / de mis males y mis bienes, / en una caja le tienes / guarnecida de coral».
- ¹⁵³ v. 873, **desabridos**. «Lo que tiene poco sabor o es insulso» (Cov, s.v.). Comp. *LG2*, p. 219: «perdóname, Lidia hermana, de la desabrida respuesta que te di el otro día, porque te hago saber que ya tengo más experiencia del mal de que te quejabas que tú misma».
- ¹⁵⁴ v. 877, **confiesas**. «Reconocer y tener por cierta alguna cosa, obligado de la fuerza de la razón» (*Aut*, s.v. **confessar**). Comp. *LDB*, vv. 1302-1304: «De Nise confieso el talle, / mas no es sólo el exterior / el que obliga a los que saben». Vid. también los vv. 1249 y 2723.
- ¹⁵⁵ v. 881, **barbarismo**. «Figura viciosa que consiste en el uso de alguna dicción pronunciada o escrita contra las reglas y leyes del puro lenguaje en que se habla» (*Aut*, s.v.). En el contexto, «vale también, por analogía, desorden, brutalidad y barbaridad en el modo de obrar y proceder» (*ibid*). Comp. *EED*, vv. 1552-1553: «Si aprendo la sutil nigromancia / que el católico llama barbarismo»; *LMC*, vv. 461-466: «y como favor te di / adelantado, pudieras / con mil celosas quimeras, / aunque fuera barbarismo, / pensar que hiciera lo mismo / con otro que tú no fueras».
- ¹⁵⁶ vv. 898-899, **amor ... / ... juicio**. Lamberto desarrolla uno de los temas fundamentales de la comedia áurea: el poder incontrolable del amor. Cfr. Juan Oleza, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220.
- ¹⁵⁷ v. 901, **solicito**. «Requerir y procurar atraer a amores con instancia a alguna persona» (*Aut*). Comp. *SSD*, vv. 324-325: «Su remedio, que es razón, Ludovico, solicito»; *AFAL*, p. 2021b: «Este retrato le quito / y le pongo el de Isabel, / despierte o no, porque en él / mi palabra solicito». Desde un punto de vista puramente lingüístico, la forma verbal es un presente para expresar una acción futura planeada de antemano. Cfr. A. Veiga, «El presente histórico como hecho del sistema verbal», *Verba*, 14, 1987, pp. 169-216, especialmente 194-198.

- ¹⁵⁸ v. 906, **agora**. La lengua clásica conocía adverbios que después han caído en desuso: *agora*, preferido por Garcilaso y Valdés, subsisten en Cervantes, pero ya es minoritario respecto a *ahora*. Esa alternancia es la que encontramos en nuestro texto. Vid. § 1.2.6. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr. *MGHE*, p. 335, *HLE*, p. 398.
- ¹⁵⁹ v. 917, **Dagoberto**. Rey de los francos entre los años 629 y 639.
- ¹⁶⁰ v. 917, **Pipino**. Rey de los francos entre los años 751 y 768, padre de Carlomagno.
- ¹⁶¹ v. 917, **Carlomagno**. Restaurador del Imperio de Occidente, abuelo de los reyes Carlos el Calvo y Luis el Germánico.
- ¹⁶² v. 921, **Juan VIII** (¿Roma 820?-id. 882). Papa entre el 872 y 882. En diciembre del año 875 consagró emperador en Roma a Carlos el Calvo y, a pesar de las intrigas de la viuda de su sobrino Luis II y de Carlomán, lo coronó rey de Italia.
- ¹⁶³ v. 925, **posta**. «Los caballos que están prevenidos o apostados en el camino, a distancia de dos o tres leguas, para que los correos y otras personas vayan con toda diligencia de una parte a otra» (*Aut*, s.v.). Más que un sentido literal, significaba que algo se hiciera «con la menor tardanza posible, con celeridad, rápidamente». Comp. *LG2*, p. 326: «era ya algo anochecido y supe de uno de sus padrinos que, con el otro y por la posta, se había partido a Nápoles con muestras de tanto descontento, como si de la contienda vencido y deshonorado salido hubiera»; *EED*, vv. 1866-1867: «Corriendo voy la posta / para ver a don Gil, un hombre santo»; Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990, vv. 1488-1491: «Pues yo / tomo la posta mañana, / y a pedirla me adelanto / las albricias». La posta había sido instituida por Carlos V como origen del servicio de correo, mediante contrato con Francisco y Juan Bautista de Tasis, cuya familia detentaría este monopolio durante dos siglos. Para conseguir la rápida transmisión de documentos se creó un sistema consistente en apostar rápidos caballos en hosterías (postas) que eran relevados por los que había en la siguiente. Al respecto, cfr. Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, en Miguel Artola (dir.), *Historia de España*, vol. 3, Madrid, Alianza Editorial, 1986, cap. 4.
- ¹⁶⁴ v. 927, **electores del Imperio**. Eran los príncipes u obispos que elegían al emperador en el Sacro Imperio Romano Germánico, costumbre establecida desde la elección de Conrado II de Franconia (1024). Con el tiempo la lista de electores se fijó en siete: tres príncipes eclesiásticos (los arzobispos de Maguncia, Tréveris y Colonia) y cuatro laicos, que variaron: primero los duques de Baviera, Franconia, Sajonia y Suabia; posteriormente (hasta el siglo XVII), el conde palatino del Rin, el rey de Bohemia, el margrave de Brandeburgo y el duque de Sajonia. A partir del siglo XIV, la elección fue

un acto simbólico (pues siempre recayó en la familia de los Habsburgo), hasta que, a finales del XVI y principios del XVII, casi recobra su importancia anterior por las guerras religiosas. La conversión al protestantismo de algunos electores, lo cual perjudicaba que la corona imperial continuara dentro de los Habsburgo, ocasionó la Guerra de los Treinta Años.

- ¹⁶⁵ v. 929, **del ausencia**. En esta obra se observa que el artículo sigue el proceso de sustitución de la forma masculina delante de sustantivos femeninos, si bien se mantiene su uso ante palabras que empiezan por vocal *a-*, sobre todo tónica. Vid. también v. 1121 para el determinante *un*. Comp. *RF*, p. 9a: «Y como la vanidad / consume cualquier riqueza, / y la cobarde pobreza / estraga la calidad, / ansí, Filipo, el ausencia / es la muerte del amor». Cfr. *HLE*, p. 391.
- ¹⁶⁶ v. 937, **sol**. En el teatro barroco, el sol aparece asociado o bien a las damas como símbolo de su belleza física o moral, o bien a la monarquía, como rasgo legitimador de su poder social y político (Solórzano Pereira en su *Emblemata regiopolítica*, emblema XII, indica que la luz es el símbolo de los reyes). Forma parte, pues, de un complejo sistema metafórico que mezcla el lenguaje de la astronomía con metáforas utilizadas por los neoplatónicos que se adaptaron al lenguaje amoroso. Comp. *RF*, p. 21c: «Entréguenme la cautiva, / que sol en Persia llamamos, / reciba el rico rescate / o salga desafiado»; *EED*, vv. 955-958: «Mando el cuerpo a la ventura / que tuve en estar mirando / ese sol y el alma mando / al cielo desa hermosura»; *GVD*, p. 25a: «Así, cuando contemplemos / la hermosura y sol divino / de la duquesa, imagino / que admirándola, diremos:»; *MAR*, vv. 1626-1632: «Ya, Pelayo, viendo estoy / a quien todo el alma doy, / que no tengo más que dar: / aquel castellano sol, / aquel piadoso Trajano, / aquel Alcides cristiano / y aquel César español». Sobre el tema, pero centrado en el teatro de Calderón, cfr. A. Valbuena Briones, «La palabra *sol* en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 106-118. Desde una perspectiva más amplia, Antonio Hurtado Torres, *La astrología en la literatura del siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1984.
- ¹⁶⁷ v. 945, **haciendo**. Gerundio de posterioridad.
- ¹⁶⁸ v. 969, **a saber**. Proposición condicional introducida por *a* + infinitivo. En la apódosis, se utiliza el imperfecto de subjuntivo: si durante la mayor parte del XVI se empleaba dicho tiempo con valor de pluscuamperfecto de subjuntivo, desde finales de siglo prevalece la función de imperfecto. Vid. también vv. 1003-1006. Cfr. *HLE*, pp. 403-404. Asimismo. José Mondéjar, «La expresión de la condicionalidad en español», *RFE*, XLIX, 1966, especialmente pp. 248-249, donde aporta un ejemplo del *Quijote* (cap. 35): «a no volverle la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda».

- ¹⁶⁹ v. 973, **seas estado**. Construcción arcaizante ya que, si bien en el período medieval se utilizaba *ser* como auxiliar de verbos intransitivos y reflexivos, en el período áureo se generalizó *haber* como auxiliar en los tiempos compuestos de esos verbos, aunque ya desde mediados del XVII resultaba afectado, si bien se emplea con frecuencia para *ir* y *venir*. Obsérvese la diferencia entre las dos construcciones en los vv. 972 y 973. Cfr. *HLE*, pp. 213 y 400.
- ¹⁷⁰ ac. post v. 994, [**semiescena**]. Toda la escena es ejemplo representativo de lo que técnicamente se conoce con el nombre de **semiescena**: asistimo, de una parte, al galanteo de Lamberto con Matilde, observados ambos por Alfreda, que intenta recriminar a su 'esposo', y, de otra, la conversación que cruzan Margarita y Balduino, observados por Matilde. Sobre el concepto de semiescena, cfr. Agustín de la Granja, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982, pp. 21-32. El pasaje fija las relaciones que generarán el enredo amoroso de esta pieza: Balduino-Margarita; Matilde-Balduino; Lamberto-Matilde; Alfreda-Lamberto. Previamente se habían establecido otras dos muestras de amor: Príncipe Ludovico-Matilde; Príncipe Rodolfo-Margarita.
- ¹⁷¹ v. 1002, **ocasión**. Presenta la acepción de 'peligro', 'riesgo', usual en la época. Comp. *MC*, vv. 1365-1366: «¿Saliste de la ocasión sin peligro, y sin heridas?»; *PH*, vv. 2362-2367: «El servir tiene ocasiones / mas no lo son para mí, / que al poner una mujer / de aquellas prendas la mano / al rostro de un hombre, es llano / que otra ocasión puede haber».
- ¹⁷² v. 1009, **Escitia**. En este y en los siguientes versos aparece una serie de referencias geográfico-cualitativas que se suelen emplear para ponderar una determinada situación. Así desde Escitia, que era una región situada al sur de la actual Rusia, en la zona septentrional del mar Negro, próxima a Irán, se propagó a occidente el «arte de las estepas» caracterizado, entre otros rasgos, por su habilidad en las incrustaciones de piedras preciosas en objetos de todo uso. Comp. *SSD*, vv. 2300-2303: «suele el menos noble amante / ir a la abrasada Libia, / a la más desierta Arabia / o a la más helada Scitia».
- ¹⁷³ v. 1011, **Epiro**. Región montañosa de la península de los Balcanes, famosa por sus brocados (seda mezclada con metal precioso). Comp. con *EED*, vv. 2676-2679: «No te faltarán riquezas: / oro te dará Dalmacia; / brocado y telas Epiro, / y Tiro, púrpura y grana».
- ¹⁷⁴ v. 1013, **Etiopía**. En torno al s. I d.C., el reino de Aksum, que comprendía el territorio de Etiopía, comerció con los países cristianos por mediación de los mercaderes sirios, a

los que revendía el oro, el marfil y el incienso («el aroma») procedentes del Africa interior.

- ¹⁷⁵ v. 1014, **Tiro**. Ciudad fenicia, fundada en el tercer milenio antes de Cristo en un islote próximo a la costa. Fue una activa y próspera colonia de Sidón que aprovechó la decadencia de las marinas micénica, egipcia e hitita, para establecer su hegemonía en los puertos de Fenicia meridional. Tiro, que era la principal salida de las maderas de los bosques del Líbano y de los productos del oriente asiático o africano llevados a occidente por las caravanas, se convirtió en el foco de expansión fenicia en el Mediterráneo. Esta actividad de intercambio desarrolló una industria floreciente (monopolio de tejidos de lana teñida de púrpura, fabricación de púrpura, objetos de vidrio y construcciones navales), que le aseguró una gran prosperidad. Comp. *EMM*, vv. 2286-2293: «Tu ingrato desdén admiro / si pueden ganarte el gusto / diamantes del indio adusto / entre púrpuras de tiro; / si los óptimos metales / que Arabia en sus venas cría, / perlas que da el alba fría / en nácares orientales».
- ¹⁷⁶ v. 1026, **tener**. «Vale asimismo contener, detener y parar» (*Aut*, s.v.). Comp. *LD2*, p. 201: «Tened, señor, las manos».
- ¹⁷⁷ v. 1052, **tanta**. Conserva el significado etimológico del TANTUS latino, 'tan grande', general desde los orígenes del idioma.
- ¹⁷⁸ v. 1060, **divertida**. 'Distraída'. «Apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discurra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada» (*Aut*, s.v., **divertir**). Comp. *EED*, vv. 1030-1032: «Disfrazarme puedo / porque mi amor no consiente / que en otra el alma divierta»; *NHBA*, vv. 1111-1112: «Esta mentira ha sido / la que nuestro cuidado ha divertido»; *GAF*, p. 61: «Baste, baste, baste, señores [...] que nos habemos divertido demasiado del principal intento que yo llevaba»; *MC*, vv. 1324-1327: «Mas ¡ay! estoy divertida: / una tropa de caballos / dan polvo al viento que imitan, / todos a punto de guerra».
- ¹⁷⁹ v. 1068, **ce, ce, ce**. La forma *ce* (que probablemente en esta época ya presente un valor interdental, y no dorsodental) surge por aféresis de *ucé*, variante vulgar de *usted*. Ni en *Cov* («Palabra con que llamamos y hacemos detener al que va delante») ni en *Aut* («Voz con que se advierte o manda a otro que calle: a que se suele añadir la señal de poner el dedo en la boca») aparece el valor que tiene en nuestro texto, sí en *DCELC* donde se define como «interjección con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona». Con idéntico significado, está documentada en las *Coplas del Provincial* (*Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, ed. Clásicos Castalia, 1981, p. 253), si bien la forma aparece sin repetir: «¿Quien les dio a los de Toledo / padres, a Valdecorneja?: / ce, Deo gratias, hable quedo, / y diréselo a la oreja: / a Hernán Alvarez

primero / dicen que se lo dio el rey, / que fue rabino en su ley / y creyó en Dios verdadero». Ya encontramos la fórmula repetida en *La Celestina* (Madrid, CSIC, 1970, XII, p. 214): «¡Ce, ce, Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle». Comp. GVD, p. 27c: «Ce, español, ce, que te llama / aquí fuera cierta dama, / con más dicha que hermosura»; LCT: «*Silba Fabián*. MARCELO: Ce, ce. / ALEJANDRO: ¡Vive Dios, que llaman!»; también EVE, p. 9: «Era en forma de mujer, / y asomada a un agujero, / me dijo: "¿Es él, ce, a quién digo?"»; Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. A. Rey Hazas-F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989, vv. 1563-1565: «Ésta es la puerta, y está / abierta. Ce, caballero, / seguidme; seguro soy»; en el entremés de *La Premática*, 2ª parte, de Calderón (Calderón, *Teatro cómico breve*, ed. María-Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, p. 52, vv. 47-49), se lee: «Pues aqueste sea el primero: / déjame a mí llegar. Ce, caballero, / merced de oírme un poco habéis de hacerme». Sobre los diferentes significados sucesivos del verbo *çeçar*, cfr. José Mondéjar, *Dialectología andaluza*, Granada, Don Quijot, 1991, pp. 179-182. Vid. también V. B. Torres, «'Vuestra merced' y sus alomorfos en el teatro de Calderón», *RILCE*, 5/2, 1989, pp. 317-331; Mª D., Martínez Gavilán, «Formas de tratamiento en el siglo XVII», *EHF*, 10, 1988, pp. 85-105; A. Líbano Zumalacárregui, «Morfología diacrónica del español: las fórmulas de tratamiento», *RFE*, LXXI, 1991, pp. 107-121.

¹⁸⁰ v. 1080, **para ésta**. Fórmula de juramento con el significado de 'por ésta', o 'para ésta', señalando la nariz, o haciendo una cruz en la cara, a modo de amenaza. Vid. Gustavo Correa, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir, p. 378. Comp. Tirso de Molina, *Averígüelo Vargas*, en *Comedias II*, ed. A. Zamora Vicente-Mª Josefa Canellada, 1947, jornada I, v. 165-166: «Todo es por darme pesar. / Pues para ésta». No obstante, también puede presentar la acepción de 'dejar'. Comp. ERD, v. 616: «¿Hay más? ¿Si no me abajo, cuál me paran!». Asimismo, según *Autoridades*, también significa «tratar mal de palabra u obra».

¹⁸¹ v. 1097, **reportación**. «El acto de refrenar, reprimir o moderar alguna pasión del ánimo o al que la tiene» (*Aut*, s.v.). Comp. con EED, vv. 97-100: «¡Que escuchar / pueda un padre tal rigor! / Ciega la tiene el amor / y la quiero reportar».

¹⁸² vv. 1099-1110, **nunca ... / ...muerte**. Dentro de la lógica del petrarquismo, Balduino manifiesta en este soliloquio su desconcierto anímico. La estructura paralelística refuerza su dramatismo: a) el pasaje comienza con el adverbio *nunca* intensificador del sentimiento de desgracia que embarga al joven, pero matizado por los elementos verbales que lo complementan y que marcan la alternancia negativo-positivo-negativo; b) sigue el imperativo anafórico *vete*, como argumento de defensa del propio amante: el rechazo de la amada es un rechazo de lo que el amor supone para Balduino (*mi mal*

procuro, a ti me inclino, mi mal es claro); c) series paralelísticas y quiásticas de sustantivo-adjetivo, en correspondencia directa con la alternancia antedicha: 1ª estrofa: elementos naturales cargados de una importante tradición dentro de la lírica amorosa: la *nieve* simboliza la frialdad de la amada; el *mármol*, su dureza (Garcilaso, Égloga I) y otros dos elementos caracterizados por su crueldad, el *áspid* y el *tigre*; 2ª estrofa: elementos con connotaciones positivas, claramente religiosas, esto es, dentro del significado de postración que supone la relación amorosa para el amante: *gloria, ángel, milagro*, y el *sol*, como dador de vida y de calor; 3ª estrofa: nuevo cambio anímico claramente gradativo: *pena, monstruo, sombra, muerte*.

- ¹⁸³ v. 1101, **nieve**. Dentro de la tradición amorosa cortés, los conflictos sentimentales se expresan por medio de violentas antítesis que intentan reproducir las contradicciones que sobrecogen el alma del enamorado. Frente al fuego de su pasión se instala el desdén helado de la amada o su dureza marmórea. Vid. también nota al v. 1462.
- ¹⁸⁴ v. 1102, **áspid sordo**. Existía la creencia en la época que este reptil era sordo. Comp. *LCT*, vv. 449-451: «Buen remedio, sorda soy, / y a su encanto las orejas / tengo como áspid tapadas»; *ECO*, vv. 119-122: «Unos le prometen sartas / y otros arracadas ricas; / pero en oídos de áspid / no hay arracadas que sirvan»; en *NHBA*, vv. 557-558: «Áspid al conjuro soy / no lo escucho, no lo escucho».
- ¹⁸⁵ v. 1119, **mesmo**. Cfr. Lathrop, p. 146; *MGHL*. párrafo 98, p. 109.
- ¹⁸⁶ v. 1121, **remonta**. «Ahuyentar, espantar. Se usa propiamente hablando de la caza que, acosada y perseguida, se retira a lo oculto y montuoso» (*DRAE*, s.v. **remontar**).
- ¹⁸⁷ v. 1125, **sacre**. Especie de halcón muy valioso por su habilidad. «Metafóricamente significa el que roba o usurpa con habilidad» (*Aut*, s.v.). Matilde insinúa a Balduino que en caso de que Margarita (el águila real huida) no lo acepte, ella, que también es águila real, está dispuesta a hacerlo. Comp. *LMC*, vv. 313-314: «más que un sacre tras la garza / que a los cielos se remonta»; *GA*, p. 633: «Porque me di tal maña en los estudios, cuando lo aprendí, que salí sacre»; *ERD*, v. 1305-1308: «Fue en el siglo Lagartija, / y en la religión es sacre, / de cuyo vuelo se espera / que ha de dar al cielo alcance». También se denominaba así a una variedad de pieza de artillería, como se documenta en *EVE*, p. 286: «Sacres, petajes, trabucos».
- ¹⁸⁸ v. 1133, **triacá**. «Es un medicamento eficazísimo compuesto de muchos simples, y lo que es de admirar los más de ellos venenosos, que remedia a los que están emponzoñados con cualquier género de veneno» (*Cov*, s.v.), es decir, no es sólo un remedio, es más bien un contraveneno. Era uno de los secretos recogidos por Constantino Castriota y que aparece frecuentemente en la comedia áurea. Comp.

EMD, vv. 1604-1605: «De una víbora se saca / el veneno y la triaca»; SVL, II, p. 80: «Y la confación de la triaca, que para tantas cosas es provechosa, de necesidad ha de llevar parte deste ponçoñoso animal para ser ella perfecta y de mayor effecto»; ARC, p. 343: «La víbora es venenosa, y de ella se saca la triaca»; DD, vv. 1153-1158: «porque hoy amor / diversos efetos hace, / en vos de pena, y en mí / de gloria; bien como el áspid, / de quien, si sale el veneno, / también la triaca sale».

- ¹⁸⁹ v. 1142, **pedra**. Margarita es «lo mismo que perla. Aplícase regularmente a las más preciosas». (Aut, s.v. **margarita**). Cfr. C.W. King, *The Natural History, Ancient and Modern, of Precious Stones and Gems and of Precious Metals*, Londres, 1865.
- ¹⁹⁰ v. 1145, **papel**. El empleo de cartas tiene en nuestra comedia un valor similar al que presenta en el teatro barroco y en general en la relación amorosa literaria: instrumento habitual para el enredo escénico, que se apoya en una larga tradición que parte de Ovidio en su *Ars Amandi*, I, 435-439, 453-454, 477-484. Como apuntan Oleza y Ferrer en POVS, p. 126-127, nota al v. 2637, ya en obras tan tempranas como la anónima *Farsa a manera de tragedia* (Valencia, 1537), una carta tiene un papel decisivo en la intriga. Afirman que en el teatro barroco fue un elemento fundamental del enredo desde las primeras comedias, como *El prado de Valencia* (1589) de Tárrega; Lope las utilizó en al menos el 55% de sus comedias; posteriormente, Tirso, Alarcón y la inmensa mayoría de los dramaturgos, entre ellos Mira de Amescua. Este recurso escenográfico ha servido, incluso, para justificar la autoría de comedias atribuidas, como es el caso del estudio de T. E. Hamilton, «Comedias attributed to Alarcon examined in the light of his known epistolary practices», en J. A. Parr (ed.), *Critical Essays on the life and work of Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, 1972, pp. 151-161.
- ¹⁹¹ v. 1158, **suceso confuso**. Si bien la trama principal de este drama gira en torno a una cuestión política, a partir de la segunda mitad de la primera jornada, a lo largo de toda la segunda y en la fusión de ambas que tiene lugar a lo largo de la tercera, se desarrolla la trama secundaria de la obra: la confusión amorosa, el ‘caso peregrino’ que dará lugar a un ‘suceso confuso’. Este concepto, sinónimo de *enredo*, constituye uno de los rasgos fundamentales de la estética de la comedia, llegando a ser muy utilizado incluso en los títulos por Mira de Amescua: *La confusión de Hungría*, *El palacio confuso*. Sobre este tema, cfr. D. L. Heiple, «La suspensión en la estética de la comedia», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a R. McCurdy*, Madrid, Cátedra-Universidad de New Mexico, 1983, pp. 25-35, y Concepción Argente del Castillo, «La confusión como apariencia fantástica», *RILCE*, 7, 2, pp. 267-279.

NOTAS A LA JORNADA SEGUNDA

- ¹⁹² v. 1159-1368. Todo el bloque de acción desarrolla los tópicos habituales del amor cortés, reelaborados por el petrarquismo y el neoplatonismo. Vid. § 6.2. de nuestro Estudio. Cfr. Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- ¹⁹³ v. 1161, **grulla**. Aparece en la época como símbolo de la vigilancia nocturna. Se afirmaba que las grullas, cuando dormían, dejaban una de centinela, que cogía una piedra en una pata para que, en caso de dormirse, la piedra cayera al suelo, despertándola con el ruido. Este motivo se documenta en la mayoría de los bestiarios y libros de emblemas desde la antigüedad al siglo XVII. Entre las muchas referencias comparativas que podríamos hacer, comp. *EED*, vv. 396-398, donde leemos: «No era bueno para grulla; / no puedo velar un hora / que tengo el sueño pesado»; Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, II, p. 465: «aquel pan en la mano le serviría de lo que a las grullas les sirve una piedra que llevan en la suya para sentir si duermen los que son de guarda». Cfr. Ignacio Arellano, «Piedras y pájaros. Ilustración extravagante a un pasaje del *Médico de su honra* de Calderón», *Homenaje a M. Chevalier, BH*, 92, 1990, 59-69.
- ¹⁹⁴ v. 1167, **dormir los ojos abiertos**. Es un motivo antiguo de la tradición emblemática el del león que duerme con los ojos abiertos y siempre está vigilante (Claudio Eliano, *Historia de los animales*, V, 39; Brunetto Latini, *Tesoro*; Macrobio, Horapollo, Piero Valeriano; Saavedra Fajardo, *Empresas*, n.º 45). Con idéntico matiz lo encontramos en textos lexicográficos: «Dormir los ojos abiertos es de liebres, por ser medrosas, y de leones, por ser animosos; y así velan ambos con diferentes motivos» (Cov, s.v. **dormir**); «Metafóricamente vale dormir ligeramente, y con el cuidado de no ser asaltado o engañado mientras está dormido» (Aut, s.v. **dormir con los ojos abiertos**). Se relaciona asimismo con el refrán «dormir con un ojo, y velar con otro» (VR, p. 166). Comp. Pedro Calderón, *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Kassel-Pamplona, Reichenberger-EUNSA, 1992, vv. 369-372: «¿Cómo no ves en tus puertos / maravilla de otra zona, / si no es que como leona / duermes, los ojos abiertos?».
- ¹⁹⁵ v. 1170, **retrato de la muerte**. Alude al 'sueño'. Según un tópico reiteradísimo en esta época, que tiene su origen en Lucrecio (*De rerum natura*, IV, 920-924), Ovidio (*Metamorfosis*, XI) y Plinio (*Naturalis Historia*, VIII, 50), el sueño es considerado como hermano del olvido, hijo de la noche, 'imagen de la muerte'. Así, puede identificarse el

sueño con el «retrato de la muerte», en tanto que retrato «metafóricamente se dice de lo que se asemeja a alguna cosa» (*Aut*, s.v. **retrato**). Comp. con *LS*, p. 208-209: «Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte retratándola en sí»; Antonio Enríquez, *La Ynquisición de Lucifer y uisita de todos los diablos*, ed. Kerkhof, Sefarad, XXXVIII, 1978, p. 323: «Con la muerte todo se descubre, y como el sueño es su vivo retrato, hace lo mismo».

¹⁹⁶ v. 1176, **mujer**. Uno de los tópicos de mayor persistencia en el pensamiento occidental y de honda repercusión en el Siglo de Oro (Gaspar de Aguilar, Villamediana, Quevedo) es la condición mudable de la mujer junto con su astucia. Así, Margarita, por razones sociales (la honra), explica su estrategia con relación a Balduino: mostrarle indiferencia de día y dejarse galantear de noche (vid. v. 1623). Comp. *TPS*, p. 126: «No por esto ha dejado Arnaldo de entretener sus esperanzas con dudosas imaginaciones, arrimándolas a la variación de los tiempos y a la mudable condición de las mujeres».

¹⁹⁷ ac. post. v. 1178, **Sale Balduino de noche**. Han transcurrido unas pocas horas desde la finalización de la escena final de la jornada primera. La acotación hace referencia a la vestimenta de Balduino, apropiada para no ser reconocido en la noche: es bastante probable que el personaje apareciese embozado en una capa y con sombrero de ala ancha para cubrir el rostro. Era muy frecuente en este teatro que muchas de las indicaciones que debieran haberse realizado con procedimientos escénicos, se mostrasen mediante el vestuario: a modo de ejemplo, si un personaje aparecía con botas significaba que iba de viaje; si aparecía embozado, era de noche. Vid. § 3.3.2.1.1. de nuestro Estudio. Cfr. José M^a Díez Borque, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92; J.M. Ruano de la Haza-John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 295-325.

¹⁹⁸ v. 1179, **noche**. En la tradición petrarquista, la *noche* (junto con el *río* o el *paisaje*) es uno de los confidentes predilectos del amante. La noche es, a un tiempo, símbolo de desesperación y tristeza, pero también el momento en que los amantes pueden encontrarse y declararse su amor, por lo que es calificada como «capa». No en vano, Covarrubias (s.v.) la definía como «capa de pecadores».

¹⁹⁹ v. 1186, **es adornado**. Vacilación en el uso de *ser* con valor de *estar* y empleo de éste como auxiliar. En cambio, en *P* sí se usa la forma correspondiente de *estar*. Vid. § 1.2.5.6. de nuestro estudio. Cfr. *HLE*, p. 400.

²⁰⁰ v. 1187, **cuidado**. Es una palabra clave en la terminología amorosa de la época: si unimos los significados básicos del término: «recelo y temor de lo que puede

sobrevenir» (*Aut*, s.v.) y «se llama también a la persona a quien se tiene amor» (s.v.), podemos comprender fácilmente el matiz que adquirió en la época: amor como sufrimiento o preocupación. Comp. *SSD*, vv. 1513-1514: «pero si hubiera de tener cuidado / sólo en doña Leonor le hubiera puesto».

- ²⁰¹ v. 1195, **servicio**. «Vale obedecer a otro y hacer su voluntad, y unos sirven libremente dando gusto a otros, y éstos sirven con su voluntad» (*Cov*, s.v. **servir**), esto es, 'amar', 'cortear'. Es otro de los términos fundamentales del léxico amoroso cortés, procedente de los orígenes provenzales de esta tendencia lírica desde donde se se difundió por toda Europa. Cfr. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975.
- ²⁰² v. 1200, **extraña**. «Algunas veces llamamos extraño lo que es singular y extraordinario, como extraño caso, estraña condición» (*Cov*, s.v.). Cfr. Margarita Morreale, «Sobre algunas acepciones de 'extraño' y su valor ponderativo», *RFE*, XXXVI, 1952, pp. 310-317.
- ²⁰³ v. 1201a, **lince**. Comparación tópica basada en la agudeza visual del ave que incluso llegaba a atravesar las paredes, según los antiguos, y su condición siempre alerta. Comp. *EP*, p. 139: «Pasaban sus años de sesenta, y prometo engañara su aspecto pomposo al lince más penetrador de figuras».
- ²⁰⁴ v. 1206, **extremo**. «Exceso y esmero sumo en la ejecución de las operaciones del ánimo y la voluntad» (*Aut*, s.v.). Comp. Calderón, *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976, vv. 333-335: «Y si no has / de casarte, ¿por qué haces / tantos extremos de amor?».
- ²⁰⁵ v. 1211, **obligado**. Dentro del registro cortesano amoroso, el vocablo 'obligar', igual que otros extraídos del léxico común aunque con acepciones especiales, significaba 'ganar la voluntad'. Otros del mismo tenor son: 'favor' («concesión amorosa»), 'atreverse' («llegar al contacto erótico»). Comp. *GVD*, p. 28b: «A don Fadrique, señora, / que me desprecia y te adora, / y eso mismo me ha obligado»; *POVS (Las paredes oyen)*, vv. 358-363: «Y quien antiguo cuidado / arraigado al alma tiene, / ha de obligar el que viene / sin despedir el pasado, / que mil veces se agradó / de la novedad Cupido»; *GAF*, p. 160: «Conmigo cumplido está; a mí no hay que regalarme; a mí señora procure vuesa merced obligar, que ahí está toda la llave del negocio»; Quevedo, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1990, p. 221: «Ellos, que me vieron largo en lo de la merienda, aficionáronse, y por obligarme, me suplicaron cenase con ellos aquella noche».

- ²⁰⁶ v. 1216, **fatiga**. «Congoja» (Cov. s.v. **fatigar**); «angustia, dolor, afán, pena y tristeza» (*Aut*, s.v.).
- ²⁰⁷ v. 1221, **monte inacesible**. Alusión metonímica, de un lado, a la naturaleza imposible de su amor por la condición pétrea, 'inaccesible', de su amada; de otro, a la diferente condición social que existe entre Balduino (en este momento, Almirante de Francia) y Margarita (Infanta). Asimismo, como Balduino entiende que sólo puede amar a una persona (el amor como «acto indivisible») y ésta es Margarita, es imposible que mantenga relaciones con esta 'otra dama'. Comp. *RF*, p. 8a: «MITILENE.- Mira que yo un monte soy, / que no me podrás mover; / pues ofenderme deseas, / aunque más príncipe seas, / vive el cielo, que te mate». Dentro de la literatura satírica es normal que el vocablo 'monte' se utilice como sinónimo de «robo». Comp. *LS*, p. 103: «y luego los diablos cerraron con ellos diciendo que los salteadores bien podían entrar en el número, porque eran a su modo sastres silvestres y monteses, como gatos del campo».
- ²⁰⁸ v. 1240a, **partes**. «Usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut*, s.v.), esto es, se refiere a la condición personal, tanto física como psicológica, de los amantes; a veces, además, podía incluir el linaje y la posición económica y social del mismo. Comp. *NHBA*, vv. 2570-71: «¿Tan pocas las partes son / de mi hacienda y de mi sangre?»; *LDB*, vv. 146-148: «Es celebrada / por única, y deseada / por las partes que hay en ella»; *SSD*, vv. 1738: «Pues ella me dirá partes y nombre».
- ²⁰⁹ v. 1241, **rayo**. La poesía petrarquista se caracteriza por la presencia obsesiva en sus versos de una inveterada tradición de imágenes relacionadas con la luz (la vida, el fuego), al tiempo que se contraponen a la oscuridad y a la noche (la muerte, el hielo). En ese sentido se emplea la metáfora del rayo como expresión del amor unida a la sensación de tormento y destrucción que ambos engendran; de hecho, una de las acepciones que presenta *Autoridades* (s.v.) es «estrage, infortunio o castigo imprevisto y repentino». No obstante, el amante se complace en consumirse lentamente en ese sufrimiento que exalta gozosamente. De ahí la abundancia de paradojas de esta escena.
- ²¹⁰ v. 1242, **esfera**. La metáfora admite un doble interpretación, basándose tanto en la concepción expuesta por Tolomeo como en la concepción aristotélica del universo. Según el primero el universo («fábrica») está formado por una serie de esferas concéntricas (o cielos) en las cuales se mueven los planetas y demás cuerpos celestes, incluido el sol, mientras que la tierra está inmóvil rodeada por ellas. Para Aristóteles, todo lo que existe en la esfera sublunar está constituido por los cuatro elementos (fuego, agua, aire, tierra), cuyo movimiento natural depende de su peso. De esta forma

el fuego («rayo»), como elemento más liviano, tiende a ascender hasta las regiones más altas, en este caso la del «sol» (Margarita): así lo explica León Hebreo en su *Diálogos de amor* donde dice que «el fuego es el más sutil, ligero y puro de todos los elementos y no siente amor hacia ellos, salvo hacia el aire, cuya proximidad le gusta, si bien está siempre por encima de él» (comp. Juan de la Cueva, *El infamador*, ed. José Cebrián, Madrid, Espasa Calpe, 1926, vv. 151-154: «Hícelo así, y al punto que empareja / con la puerta, la vieja se reguinda / por un desván, y baja más ligera / que subir suele el fuego a su alta esfera»). De esta forma queda patente que Balduino aspira a una dama que pertenece a otra 'esfera social'. Como matización a esta última idea, también podemos tener en cuenta que dentro de la lógica del amor cortés la dama siempre ocupa una posición «superior» a la del amante. Comp. *LCT*, vv. 1888-1895: «Como vuelve el agua al mar / tras de su curso violento, / y la piedra deja el viento / por su nativo lugar, / como a la esfera que abrasa / en forma piramidal / sube el fuego artificial, / don Diego viene a esta casa»; *LG1*, II, p. 87: «La pluma del más bajo humilde vuelo, / si quiere levantarse hasta la esfera, / cante la cortesía y justo celo / desta fénix sin par, sola y primera, / gloria de nuestra edad, honra del suelo, / valor del claro Tajo y su ribera, / cordura sin igual, rara belleza / donde más se estremó naturaleza»; con *PCO*, vv. 565-567: «Como va el fuego a su esfera, / el alma a tanta hermosura / sube cobarde y ligera».

- ²¹¹ v. 1259, **vencen la mujer**. El uso del CD de persona con preposición es muy vacilante en la época clásica. En nuestro texto encontramos manifestaciones muy diversas sobre este particular. Los casos similares al presente se encuentran en los vv. 1297, 1837, 3091, 3262, 3296, 3415. Vid. § 1.2.7.1. de nuestro Estudio. Cfr. *HLE*, p. 401-405; Manuel Ariza, «La preposición a de objeto. Teorías y panoramas», *Lexis*, XIII, 2, 1989, pp. 203-222.
- ²¹² v. 1261-1262, **solos ... / ... secretos**. Tópico propio del amor cortés y del culto a la mujer. Nestor Luján en *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 104-107, reúne una breve selección de textos en los que se recoge ese lugar común. Uno de los textos más antiguos es el anónimo italiano *Opera nova in la quale contiene le dieci tavoli dei proverbi* (Roma, 1536), en el que se leen las cuatro eses del enamorado: «Quatro eses vuol amor: Savio, Solo, Sollicito, Secreto». Cervantes en *El curioso impertinente* pone en boca de una dama italiana la siguiente afirmación: «Y no sólo tiene las cuatro eses que dicen que han de tener los enamorados, sino un a, b, c, entero». Barahona de Soto en *Las lágrimas de Angélica* realiza una de las formulaciones más líricas del tópico: «Ciego ha de ser el fiel enamorado: / no se dice en su ley que sea discreto, / de cuatro eses dice que está armado, / sabio, solo, solícito y secreto. / Sabio en servir y nunca descuidado, / solo en amar y a otra alma no sujeto, / solícito en buscar sus desengaños, / secreto en sus

amores y en sus daños». Lope de Vega en *La adversa fortuna de Bernarda la Camarera*, pone en boca de Violante: «Dijo una sabia mujer / que en el marido ha de haber / cuatro ces, si bien me acuerdo / casero, callado y cuerdo / y continente ha de ser. / Y en el amante perfeto / que a su dama no hace agravio, / cuatro eses, que es secreto, / solo, solícito y sabio». Guillén de Castro reitera el tema en sus *Redondillas o coplas reales de las cuatro eses* (Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia): «Ni aventuras le prometo / al galán que mueve el labio / para cualquier dulce efeto / solo, solícito y sabio / y con fama de secreto». Por su parte, Calderón de la Barca, en *Ni amor se libra de amor*, afirma: «Cuatro de eses ha de tener / el amor para ser perfecto: sabio, solo, solícito y secreto». Al igual que ocurría con las eses o las ces, sucedía con otras letras: una de las más conocidas y aludidas es la de 'las cuatro efes de Francisca' (en general «flaca, fea, fría y floja»).

- ²¹³ vv. 1275-1283, **amor / ... dejáis**. Juego de palabras típico de la poesía cortesana. Comp. GVD, p. 28a: «Amor pompas no desea. / [S]i yo soy vuestro, y vos mía, / ricos fuéramos los dos: / yo de amor, vos de hermosura; / vos de luz, yo de ventura. / Hazlo, amor, pues eres dios. / [S]i fuente os habéis llamado, / permitid que sin aviso / me mire, como Narciso, / en vos, de mí enamorado, / que estando en vos transformado, / ya no soy yo, sino vos, / y estuviéramos los dos, / yo Narciso, si vos fuente, / viéndonos eternamente. / Hazlo, amor, pues eres dios».
- ²¹⁴ v. 1278, **ser contra mí**. La distribución de usos entre *ser* y *estar* era en el siglo XVII bastante menos fija que en la lengua moderna. Aunque los ejemplos son raros desde fines del siglo XVI, había mayor posibilidad de utilizar *ser* para indicar situación local; no obstante encontramos ejemplos hasta muy avanzado el siglo XVII. Vid. § 1.2.5.6. de nuestro Estudio. Cfr. HLE, p. 400.
- ²¹⁵ v. 1286, **dueño**. Solía utilizarse el masculino para designar a la amada, dueña del corazón. Comp. EMM, vv. 1010-1011: «¡Ah, Fernando, esposo mío, / el dueño soy de tu ofensa!»; Calderón, *El mágico prodigioso*, en *Tragedias* (3), ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1969, p. 181: «Todo lo demás ignoro, / y en tan abrasado empeño, / cielos, Justina es mi dueño, / cielos, a Justina adoro».
- ²¹⁶ v. 1288, **un mundo, aunque pequeño**. La presentación del hombre como microcosmos o compendio a pequeña escala del universo que habita es uno de los temas fundamentales de la literatura áurea, en particular del teatro, y en general de la antropología cristiana, que hunde sus raíces en Aristóteles y Santo Tomás de Aquino. Comp. Antonio Enríquez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991, p. 192: «Tiempo hay para todo, pero no goza el hombre sino su parte, y no podemos, siendo mundo pequeño, abrazar con la vida el mundo mayor, y así nos dieron la parte conforme la capacidad de nuestro

sujeto». Cfr. Otis G. Green, *España y la tradición occidental*, II, Madrid, Gredos, pp. 166-167 y, sobre todo, Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986, en particular pp. 38, 145 (nota 174) y 246.

- ²¹⁷ v. 1289, **cielo**. Si al hombre se presenta como «mundo en pequeño», la mujer aparece como «pequeño cielo» por ser mucho más bella. Comp. *LVS*, vv. 1566-1570: «Mas ya que lo es recelo / la mujer, pues ha sido un breve cielo, y más beldad encierra / que el hombre cuanto va de cielo a tierra. / Y más si es la que miro».
- ²¹⁸ vv. 1291-1292, **cielos-celos**. Sugestiva rima semántica de carácter formular muy habitual en el teatro áureo (como *esperanza / venganza; pensamiento / movimiento; disgusto / gusto / justo*, etc.), basada en que el azul («cielos») es el color simbólico de los celos. Comp. *LCT*, vv. 658-661: «CARLOS. Uno que tiene / una mujer de los cielos. / ANGELA. ¿Y proceden de esos celos / las tristezas con que viene»; *EMM*, vv. 1690-1696: «Mátame el uno de celos / y por no verle le diera / mi corona. Considera / que están pidiendo a los cielos / piedad las lágrimas tiernas / desde viejo y es razón / consolalle»; *PCO*, vv. 21-25: «CASILDA. No me deis vos ocasión, / que en mi vida tendré celos. / PERIBÁÑEZ. Por mí no sabréis qué son. / INÉS. Dicen que al amor los cielos / le dieron esta pensión». Cfr. E. Buchanan, «Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores», *BH*, XXV, 1933, pp. 299-300; W. L. Fichter, «Color symbolism in Lope de Vega», *Romanic Review*, XVIII, 1927, pp. 220-231; H. A. Kenyon, «Color Symbolism in Early Spanish Ballads», *Romanic Review*, VI, 1915, pp. 327-340; S. G. Morley, «Color Symbolism in Tirso de Molina», *Romanic Review*, VIII, 1917, pp. 77-81; J. R. Lanot, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en F. Cerdán (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, vol. 2, 1994.
- ²¹⁹ v. 1314, **de noche**. Como el conocimiento público del galanteo de una dama por un galán ponía en entredicho la opinión que se tenía sobre ella si no se formalizaban las relaciones, no es de extrañar la firme postura de Margarita. Ahora bien, en esta moral social en la que no hay agravio si no hay testigos y el hecho es secreto, los encuentros nocturnos entre enamorados no ponen en peligro la honra de la dama. La forma de hacer que un galán cumpliera sus promesas nocturnas era hacer públicas sus acciones, como en esta comedia se manifiesta en la postura que toma Alfreda ante las maniobras amatorias de Lamberto. Comp. *POVS* (*Las paredes oyen*), vv. 225-228: «Que me atreva no te altere, / pues estoy solo contigo / y un agravio sin testigo / al punto que nace muere». Similar planteamiento hemos encontrado en los vv. 628-630, aunque en ellos es Lamberto el que por sus palabras no querer arriesgarse a que lo vean galanteando a Alfreda.
- ²²⁰ v. 1316a, **gravedad**. «Autoridad, ponderación, medida» (Cov, s.v.)

- ²²¹ v. 1317b, **opinión**. «Significa también fama o concepto que se forma de alguno» (*Aut*, s.v.). El tema que se desarrolla en este pasaje es uno de los más productivos, si no el que más, del teatro barroco. Comp., por citar una referencia, *GAF*, p. 101-102: «pues por ser ellos tan atroces y tantos, debía de haber permitido Dios que me viniese tan grande trabajo y desdicha, que con ser como era mentira por lo que había venido preso, bastaba para que se cayera muerto de pena un hombre de mi calidad, prendas y opinión». Cfr., entre otros, Jenaro Artiles, «Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid-Atlanta, 1969, pp. 235-241; José M^a Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 297-308 y la bibliografía de la nota al verso 731.
- ²²² v. 1319a, **de**. Además de su valor normal de 'alejamiento de un límite', se emplea para expresar causa inmediata de una acción sin la perentoriedad de *por*. Vid. § 1.2.6. de nuestro Estudio. Cfr. Ramón Trujillo, «Notas para un estudio de las preposiciones españolas», *Thesaurus*, XXVI, 1971, pp. 234-279 y Mercedes Brea, «Las preposiciones, del latín a las lenguas románicas», *Verba*, 12, 1985, pp. 147-182.
- ²²³ 1327, **temor**. Es otro de los tópicos habituales de la comedia áurea: el recato necesario para el mantenimiento de la honra. Cfr. Antonio Mira de Amescua, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, ed. Mesonero Romanos, BAE, XLV, 2, Madrid, RAE, 1951, p. 45c: «Leonor, Leonor, aunque sea / honesto el amor, lo debe / cubrir con montes de nieve / la que ser buena desea. / Si el conde te galantea, / consertirlo tú, y callar, / por favor pudo bastar; / pero amor, quejas y agravios, / ni al corazón ni a los labios / los debe el alma fiar».
- ²²⁴ v. 1330, **favor público**. Con estos consejos, Margarita pretende hacer comprender a Balduino que no debe aceptar los ofrecimientos de la Infanta Matilde («Y si alguna os ha rogado, / si la amáis»), porque ésta no puede amar ya que se difama a sí misma con sus insinuaciones. En cambio, Margarita se presenta como mejor amante, porque parece mostrar temor de que su relación sea pública por lo que significa de tener miedo a perderla.
- ²²⁵ v. 1343, **oráculo**. En sentido estricto era la respuesta que daban los dioses ante determinadas consultas. Dentro de la lógica del amor cortés en la que se inscriben las escenas entre Margarita y Balduino, no es de extrañar que ella se presente como «oráculo divino» (vid. v. 2070), de ahí que le sea aplicable a este verso la siguiente acepción de Autoridades (s.v. **oráculo**): «Se llama la persona a quien todos escuchan con respeto y veneración, por su mucha sabiduría o doctrina». Existía además en la época un 'juego del oráculo', diversión poética consistente en que un grupo de personas dirigían diversas preguntas a otra quien había de responder lo que supiera en

el mismo género de poesía en que se lo habían preguntado, que sería heredero de la tradición medieval del 'enigma', juego cortesano muy apropiado para el galanteo amoroso. Comp. *EMM*, vv. 2206-2209: «Habléla y me respondió / como oráculo confuso, / pero en las dudas que puso / mi fuego se declaró»

²²⁶ v. 1349, **tocado**. «El ornamento de la cabeza de la mujer y dice más que toca» (Cov, s.v.).

²²⁷ v. 1350, **listón**. Aunque en nuestro caso y obedeciendo a la pueril estrategia de Balduino es el galán el que lo regala, los listones eran unas cintas de seda que, normalmente, las damas entregaban a sus galanes en señal de entrega amorosa. En el teatro de la época era motivo de constantes equívocos e intrigas. Podían ser de diferentes colores, cada uno de los cuales tenía un simbolismo concreto: el morado representa amor; el rojo significaba amor apasionado pero también crueldad (comp. *LD1*, p. 172: «Lo verde es esperanza y lo encarnado crueldad; el azul, celos; el amarillo, desesperanza y envidia; el negro, tristeza; el verde, esperanza; el blanco, inocencia, el negro, desesperación y muerte; el púrpura, poder; el leonado, congoja; el anaranjado, constancia, el pardo, aflicciones»). Comp. *PCO*, vv. 2422-2423: «Tomad, / mi Pedro, este listón negro»; o en *ECO* (donde también hay un interesante equívoco con un listón al final de la primera jornada), vv. 107-110: «No pensaron las chinelas / llevar de mantos la miran / los ojos en los listones / las almas en las virillas»; *GA*, p. 443: «y así me dio esta cinta verde, señal de esperanza, para que por su gusto la pongáis en el brazo. Bien creo estaréis cierto que viene de su mano, pues muchas veces se la conocistes revuelta en sus cabellos». Sobre la moda en el siglo XVII la bibliografía es relativamente abundante: cfr., entre otros, además de Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983; J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pp. 151-233 y 275-296; A. Valbuena Prat, *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, Barcelona, 1943, pp. 218-220; M. Herrero García, «Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII», *Hispania*, V, 1945, pp. 286-307; eiusdem, «Estudios de indumentaria española de la época de los Austrias», *Hispania*, XIII, 1953, pp. 185-214; José M^a Díez Borque, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona, Serbal, 1990; José N. Alcalá-Zamora (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, 1989.

²²⁸ v. 1356-1358, **Apolo ... / ...Clicie ... / y Dafne**. Apolo fue el más hermoso de los dioses del panteón helénico, dios del Día y la Claridad. Sus amores fueron desafortunados y contrapuestos. Clicie (Clitia) lo amó apasionadamente, hasta que, abandonada por él tras seducirla, se dejó morir de hambre y se transformó en girasol, condenada a contemplarlo pero a no lograr su deseo (Ovidio, *Metamorfosis*, libro 1). El Brocense en

el vol. IV de sus *Metamorfosis* dice de ella: «Fue una amiga de Febo, a la cual dexó por cierto enojo, y ella desesperada fuese a un desierto y allí se volvió en la yerva tornasol, la cual siempre se vuelve al sol dondequiera que esté». En cambio, Dafne prefirió transformarse en laurel antes de acceder a sus requerimientos. Ambas figuras se convirtieron en representativas de la lealtad amorosa y de la castidad, respectivamente. Constituyen dos de los temas predilectos del teatro barroco, no sólo como referencias particulares dentro de muchas comedias, sino como mitos dramatizados: por ejemplo, Lope y Calderón le dedicaron sendos dramas, *El amor enamorado* y *El laurel de Apolo*, respectivamente. Comp. GVD, p. 26a: «Allí la flor Clicie pena amando, / y a Apolo va buscando»; ARC, p. 73: «Mas como Dafne seré, / si para Clicie nací; / pues de donde me perdí / jamás los ojos quité»; EP, p. 397: «Procuré, como siempre, ser Clicie de aquel resplandeciente sol»; Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, Ed. Ana Suárez, Barcelona, Planeta, 1990, vv. 1243-1246: «¿No es la flor Clicie don Luis / que, constante a los peligros, / está acechando los rayos / de vuestro Oriente vecino?. Sobre este tema, cfr. GRI, pp. 35-38 y 124-125; RDE, pp. 75-82, 446 y 450; Joaquín Álvarez Barrientos, «Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo», *RLit*, XLVI, 92, 1984, pp. 57-72; H. M. Martín, «The Apolo and Daphne Myth as Teatred in Lope de Vega and Calderón», *HR*, I, 1933, pp. 149-160; P. Paris, «La mythologie de Calderón: *Apolo y Climene, El hijo del Sol, Faetón*», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Universidad, 1925, pp. 557-570, sin olvidar el clásico de R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*.

²²⁹ v. 1359, **fantasma**. «Visión fantástica o imaginación falsa (Cor, s.v.); «Cualquier figura extraña y que pone miedo» (Aut, s.v.). Comp. RF, p. 12a: «Fantasmas del blando sueño / en que he estado divertida, / ¿qué queréis?»; EMM, vv. 2079-2080: «La ilusión es fantasma / que representa el temor».

²³⁰ v. 1359, **duende**. «Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos bajaron al profundo, otros quedaron en la región del aire y algunos en la superficie de la tierra [...]. Estos suelen dentro de las casas y en las montañas y en las cuevas espantar con algunas apariencias, tomando cuerpos fantásticos» (Cov, s.v.).

²³¹ v. 1359, **figura**. Son diversos los sentidos que puede presentar este vocablo: 'visión' como significación más neutra; en sentido satírico-burlesco-peyorativo presenta la acepción de «apariencia extraña o estafalaria»; «hombre / mujer ridículo/a, feo/a»; «persona fantástica y entonada que aparenta más de lo que es»; palo de la baraja; representación de algo. Comp. LS, pp. 93-94: «A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admirome la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos»; PCF, p. 214: «porque piensan los astrólogos, poetas y retóricos que sólo ellos saben alzar figuras para escurecer sus enredos, declaramos

que sean tenidos por figuras los que a nadie quitan la gorra, y más si es de puro arrogantes»; PCF, «Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales», pp. 229-256, en particular pp. 231-235, dedicado a relacionar las figuras naturales, artificiales y lindas. Cfr. E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 183-195, y Celsa C. García-Valdés, «El sordo y Don Guindo, dos entremeses de 'figura' de F. Bernardo de Quirós», *Segismundo*, 37-38, 1983, pp. 241-269, para analizar la evolución del significado del vocablo 'figura'. Centrados en la obra de Quevedo, vid. Melchora Romanos, «Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 903-911, y «La composición de las figuras en *El mundo por de dentro*».

- ²³² v. 1362, **lejos**. Se trata de un adverbio que se ha sustantivado: se refiere a las figuras o paisajes que sirven de fondo al tema principal de una pintura. «En la pintura llamamos lejos lo que está pintado en disminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal» (Cov, s.v. **lexos**). Comp. *Comedia de las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, vv. 2851-2853: «Si es lejos, no me lo mandes, / que aun en los lienzos de Flandes / me parecen mal los lejos»; *QUI*, p. 172: «porque, en efecto, se dice della que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana»; *CT*, p. 226: «que no en vano se llamó la poesía pintura viva pues, imitando a la muerta, ésta, en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden a la vista a lo que significan». La afición pictórica por los 'lejos' ha sido estudiada por Emilio Orozco, *Temas del barroco*, Granada, Universidad, 1947, p. 43.
- ²³³ v. 1368, **fea**. Ya en esta época era un tópico popular atribuir el rasgo de la fealdad al diablo. Comp. *EVE*, p. 379: «Y si es más fea que el diablo, / la digo luego que es fea». Aunque la referencia a Lucifer sea meramente humorística, cfr. las distintas comunicaciones publicadas en Chiabo, M- F. Doblío (eds.), *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento. Atti del convegno di studi, Roma 30 giugno-3 luglio 1988*, 1989.
- ²³⁴ v. 1384, **ameno**. «Cosa amena es la que es deleitosa, apacible y de entretenimiento, como los prados floridos, las riberas de los ríos, las arboledas, las florestas, jardines y otros lugares, donde se salen a espaciar en el campo» (Cov, s.v.). Comp. *GVD*, p. 26a: «Este jardín ameno, / de flores, plantas y de frutas lleno, / el cielo nos retrata».
- ²³⁵ v. 1388, **melancólicas pasiones**. Para los tratadistas de la época, diversas eran las causas de la locura, una de ellas la 'melancolía' (vid. v. 1457). Según Covarrubias (s.v.), ésta es una «enfermedad conocida y pasión muy ordinaria donde hay poco contento y gusto»; «también tristeza grande y permanente, procedida de humor melancólico que domina, y hace que el que la padece no halle gusto ni diversión en cosa alguna» (*Aut*,

s.v. **melancholía**). Es uno de los distintos tipos de efectos, o humores, que produce, según los clásicos, la locura de amor (o fingida), junto con la tristeza, la furia o el frenesí. Las manifestaciones de esta alteración iban desde la tristeza sin causa aparente hasta la locura, causada por la melancolía celosa, como en nuestra obra (vid. v. 1636). Esta modalidad del amor llegó a ser considerada durante el Medievo como una enfermedad que requería un tratamiento adecuado y que tenía una sintomatología específica (anorexia, insomnio, depresión...) En el Renacimiento, esta tradición médica (iniciada en Constantino el Africano) confluye con la neoplatónica y se convierte en un motivo literario fundamental para la comedia áurea y objeto de reflexión entre los tratadistas y teóricos (Erasmus, Andrés Velázquez, Cristóbal de la Vega, Huarte de San Juan o Gracián), así como uno de los temas fundamentales de la literatura satírica (Quevedo, Vélez de Guevara). Sobre este tema, aparte del tratado clásico de Richard Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), que dedica a la melancolía amorosa su tercera parte, cfr. Jean Starobinsky, *Acta psychosomatica (Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900)*, Barcelona, 1962; M. Ciavolella, *La 'malattia d'amore' dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni Ed., 1976; A. Redondo-A. Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1600)*, París, Université de París III, 1981; L. Schwartz, «Discurso paremiológico y discurso satírico: de la locura y sus interpretaciones» en *Quevedo: Discurso y Representación*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 73-96; L. García Lorenzo, «Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega», en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, University, 1989, pp. 213-228; Stanley W. Jackson, *Historia de la melancolía y de la depresión desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner, 1989; Dolfi, A. (ed.), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna. Atti di seminario, Trento, maggio 1990, 1991*.

²³⁶ vv. 1390-1391, **encerrada / ... recatada**. Lamberto enumera la que podríamos considerar 'doctrina oficial' respecto al comportamiento de la mujer de la época. Vid. nota 17 de la § 7.3.2. de nuestro Estudio.

²³⁷ v. 1396, **humor**. «Se toma también por genio, índole, condición o natural: especialmente cuando se da a entender con alguna demostración exterior» (*Aut*, s.v.). En la época se creía en la existencia de cuatro humores o líquidos -sangre, cólera, flema y melancolía, también llamadas bilis negra y bilis rubia- cuya proporción determinaba el carácter psicológico de las personas -respectivamente, humedad, calor, frialdad y sequedad. Para la medicina hipocrática, recibida a través de Avicena, y de plena vigencia durante el siglo XVI, el equilibrio entre los humores que componen la naturaleza humana era el fundamento de la salud y de la longevidad. Vid. nota al v. 1462 y texto del verso 1848. Comp. SVL, I, pp. 171-172: «y por esto es de creer que los formó excelentísimamente acomplisionados y en perfecta armonía y proporción de

humores, que fue causa de bivar sanos y muy larguísimo tiempo». Cfr. Pedro Laín Entralgo, *La medicina hipocrática*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, Luis Sánchez Granjel, *La medicina española renacentista*, Salamanca, Universidad, 1980, y *Aspectos médicos de la literatura antisupersticiosa española de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Universidad, 1953.

- ²³⁸ v. 1401, **Vamos**. Es sumamente frecuente en este período el uso de la forma *vamos* con valor de *vayamos*. Comp. LD2, p. 277: «¿Qué se perderá en que vamos esta noche a ver las puertas por donde yo entraba a tanta gloria?».
- ²³⁹ v. 1402, **plegue a Dios**. Subjuntivo etimológico del verbo *placer* usado con valor interjetivo, muy habitual en la época clásica como documenta Corominas. Comp. LAZ, p. 32: «Pues estando en tal aflicción, cual plega al Señor librar della a todo fiel cristiano, y sin saber darme consejo, viéndome ir de mal en peor, un día que el cuitado, ruin y lacerado de mi amo había ido fuera del lugar, llegóse acaso a mi puerta un calderero». Vid. § 1.2.5.4. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr. MHE, p. 341.
- ²⁴⁰ v. 1409, **notar**. «Vale también reparar, observar o advertir» (*Aut*, s.v.).
- ²⁴¹ v. 1419, **rapaz amor**. Alusión tópica a Cupido. Comp. CT, pp. 128-129: «De buena gana trocara el rapaz de Chipre los brazos de su diosa madre por las cunas de los dos hoyuelos, uno debajo de la hermosa nariz y otro debajo de la boca, puesto que sosegara poco en ellos, pues fuera grosería y no descanso dejar por el sueño la contemplación de tales hoyos».
- ²⁴² v. 1430, **gala de la oreja**. En atención a que la cinta estaba colgada del tocado o forma especial de componerse el cabello por parte de las mujeres, en el caso de la dueña constituye una referencia escenográfica y un breve excursus humorístico, ya que parece haberse adornado la oreja con la cinta o ésta cae por uno de los lados de la cabeza, sobre la oreja. Comp. GAF, p. 69: «vio en aquella doncella tantas cintas de color, tantas sortijas, tantos pendientes, tantas cadenillas, tantas bandas, tantos diamantes falsos o verdaderos, que le entontecieron las galas, y le abrasaron los bachilleros ojos de aquella licenciosa doncella».
- ²⁴³ v. 1431, **vieja**. No nos debe extrañar el desasosiego de Balduino si nos atenemos al significado literal del nombre de Verecinta = 'cinta verdadera'.
- ²⁴⁴ v. 1437, **tocándolas**. La ambigüedad del verso viene dada por el doble sentido del verbo *tocar* que, además de su sentido normal, significa «ponerse en la cabeza el tocado o la toca» (*Cov*, s.v. **tocar**) y, por extensión, «arreglarse», «cubrir la cabeza»; no olvidemos que las dueñas tenían, entre otros cometidos, el de vestir a sus señoras.

Comp. Antonio Enríquez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991, p. 142: «Gustaba mucho que sus niñas se tocasen bien, y en razón de posturas, reverencias y gestos, era única y temíanla tanto que cuando las enseñaba ninguna se meneaba sin su licencia»; *QUI*, p. 281: «No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche»; *LD2*, p. 109: «Pues aunque me estaba tocando, más tenía los ojos en su plática que los ojos en mi espejo».

²⁴⁵ v. 1447, **cristal de tu frente**. La metáfora alude a las 'lágrimas' que llora Alfreda (vid. v. 1459), significado similar al que presenta habitualmente, 'agua' (vid. vv. 528 y 1715). Comp. *GVD*, p. 26a: «Allí las fuentes quiebran / su cristal y celebran / la jornada que hoy hacen / al mar, adonde nacen».

²⁴⁶ v. 1462, **fuego**. 'Pasión amorosa'. Si nos atenemos a la teoría de los humores (vid. nota 237), de profundas implicaciones médicas y psicológicas, el llamado 'humor colérico' se vinculaba al fuego como elemento básico y tenía como cualidades fundamentales ser caliente y seco. El 'fuego de amor' es uno de los tópicos más habituales de la terminología amorosa en el Renacimiento, herencia petrarquista que el Barroco intensifica, y muy usado en la comedia áurea: utilización sinonímica de los términos *fuego* y *amor*; identificación que hace posible toda una serie de antítesis: *arder*, *abrasar*, *hielo*, *helar*, *humo*, *agua*, etc; juegos con la antítesis *fuego* / *hielo*. Comp. Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, parte III, cap. III, ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1970, p. 182: «Hay otros hombres de calidad calóricos; éstos son calientes e secos, por cuanto el elemento del fuego es su correspondiente, que es caliente e seco. Estos tales súbito son irados muy de recio, sin tempranza alguna; son muy soberbios, fuertes, e de mala complisión arrebatada, pero dura breve tiempo; pero el tiempo que dura son muy peligrosos. Son hombres muy sueltos en hablar, osados en toda plaza, animosos de corazón, ligeros por sus cuerpos, mucho sabios, sobtiles e ingeniosos, muy solícitos e despachados; todo perezoso aborrescen; son hombres para mucho. Estos aman justicia e non todavía son buenos para la mandar, mejores para la ejecutar: así son como carniceros crueles, vindicativos al tiempo de su cólera, arrepentidos de que les pasa».

²⁴⁷ v. 1464, **esfera**. Se refiere a la esfera del aire ('suspiros'), la más elevada de las elementales, situada por debajo de la del fuego. Vid. nota 210.

²⁴⁸ v. 1467, **firmeza**. «La estabilidad, la constancia, la perseverancia de una cosa» (Cov, s.v. **firma**). Manifestación tajante de la actitud de Alfreda frente a las veleidades de Lamberto. Comp. *LDB*, vv. 69-72: «A Nise, su hermana bella, / una rosa de diamantes, / que así tengan los amantes / tales firmezas con ella».

- ²⁴⁹ v. 1482, **ofensa en el gusto**. La ambigüedad del verso quizás pueda entenderse de la siguiente forma: la actitud de Lamberto supone para Alfreda una ofensa a su 'voluntad' de amarlo (Cov, s.v. **gusto**) o al 'deseo' que tiene de él (*ibid*), por lo que ella lo ofenderá en el honor (v. 1484).
- ²⁵⁰ v. 1491-1492, **espada.../ probar**. Refrán alusivo a la teoría del honor: «Espada y mujer, ni darlas a ver» (VR, p. 210).
- ²⁵¹ v. 1493, **sentidas**. Dañadas, afectadas, deshonradas. «Significa asimismo tener pena, dolor, o padecer los otros afectos del ánimo» (Aut, s.v. **sentir**).
- ²⁵² v. 1495a, **faltarán**. Amenaza de Alfreda a que, de seguir Lamberto cortejando a Matilde, en la primera ocasión que tenga podrá actuar de forma deshonrosa para él. «Faltar es no cumplir su palabra o no responder la cosa al efecto que della se esperaba» (Cov, s.v. **faltar**).
- ²⁵³ v. 1520, **pulsos**. «Quedar sin pulsos, se dice del que se ha espantado o admirado» (Cov, s.v.)
- ²⁵⁴ vv. 1537-1538, **dar ... / ... forma**. La locución 'dar forma' debe entenderse como los preparativos para el entierro del cadáver, como se deduce de las definiciones lexicográficas «vale formar, componer, ordenar y disponer algún negocio, cosa o sujeto» (Cov. s.v.) o «arreglar lo que estaba desordenado» (DRAE, s.v. **forma**), lo que explica la correlación que mantiene con «como la osa lamiendo» (v. 1540). Por su parte «dar vida» expresa el desconcierto emocional de Alfreda. Comp. RF, p. 19c: «perdona, / que pienso, como leona, / resucitarte a bramidos»; GVD, p. 28a: «Si la leona más fiera / en los ásperos desiertos / pare sus hijuelos muertos, / y darles la vida espera / bramando, de la manera / que su bruto amor alcanza, / si espera tener mudanza / en sus ansias y dolor, / ¿teniendo yo más amor, / tengo menos esperanza?».
- ²⁵⁵ v. 1543-1544, **Píramo ... / ... Tisbe**. Ovidio narra la historia de este topos áureo: «Tisbe estaba aguardando a Píramo, debajo de una morera, cuando vio que se le acercaba una leona con el hocico ensangrentado. Asustada, echó a correr; en la carrera perdió su velo, que fue desgarrado por el animal. Cuando Píramo llegó a la cita, encontró únicamente los jirones manchados de sangre y, creyendo que su amada había sido devorada, se dio muerte con una daga. Tisbe acudió a los gritos de Píramo, pero llegó demasiado tarde y, al no querer sobrevivir a su amado, se suicidó junto a su cadáver. A partir de este momento el fruto de la morera, que hasta entonces había sido blanco, se tornó negruzco, y fue tomado como símbolo de los malentendidos en amor». Este es otro de los temas más frecuentes de la literatura del Siglo de Oro, al que se dedicaron numerosas comedias y poesías líricas: Jorge de Montemayor, Pedro Sánchez de

Viana, Góngora (*Fábula de Píramo y Tisbe*), Pedro Rosete (*Píramo y Tisbe*), etc. Comp. *DD*, vv. 8-11: «por una hora que viniera / antes Píramo a la fuente, / no hallará a su Tisbe muerta,/ y las moras no mancharán». Cfr. *GRI*, pp. 430-431; *RDE*, pp. 449-450.

- ²⁵⁶ v. 1557, **pena**. «El castigo que se da en razón de culpa» (*Cov*, s.v.).
- ²⁵⁷ v. 1553, **es ida**. Vid. nota al v. 169. Comp. *SSD*, vv. 2540-2541: «No sé qué diga, / a las pruebas es ido un caballero».
- ²⁵⁸ v. 1559, **ansí**. Variante vulgar de *así* con la que alterna. El adverbio procedía del latín *sic* precedido de *a-* como mera ampliación del cuerpo del adverbio. Según Corominas (*DCELC*, I, pp. 301-302), la *-n-* de *ansí* surge por analogía con otros adverbios y partículas (*non, bien, sin, según*), en concreto por influjo de la preposición *en*, empleada en muchas locuciones adverbiales (*entonces, en antes, en uno, en contra, en suso...*). Vid. § 1.2.6. de nuestro Estudio lingüístico.
- ²⁵⁹ v. 1585, **Dédalo**. Lamberto le pide al Rey Carlos que, como Dédalo, lo ayude a alcanzar el «cielo de Matilde» (v. 1584), siendo su intermediario («tercero», v. 1587). No en vano, Dédalo fue «un gran maestro del arte de carpintería, padre de Ícaro [...]». Ovidio, lib.8, cuenta que queriéndose librar de la prisión estrecha en que le tenía encarcelado el rey Minos, procuró hazer unas alas de plumas pegadas con cera, para sí y para el muchacho su hijo, y arrojándose desde una torre alta al ayre, se escapó con Ícaro» (*Cov*, s.v.). Cfr. *GRI*, pp. 129-130; *RDE*, pp. 365-370; J.G. Fucilla, «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, III, 8, 1960, pp. 1-34.
- ²⁶⁰ v. 1591, **siendo mi sangre**. 'Siendo de mi linaje o mi pariente'. «Vale también alcurnia, linaje o parentesco» (*Aut*, s.v.).
- ²⁶¹ v. 1603b, **Flandes**. Habitual elogio de ciudades (o regiones) de la comedia áurea. En este caso concreto, el elogio responde, incluso, a un tópico muy popular: «Por ser la tierra tan fértil y abundante y amena, y la gente tan jovial y política, que para encarecer una cosa de mucho deleite solemos decir: 'no hay más Flandes'» (*Cov*, s.v.); *HIC*, p. 377: «y el Baldouino salió tan valeroso y de tanta industria que cultivó y pobló aquella tierra de tal manera que en pocos años había en ella grandes pueblos y campos fructíferos. Y teniendo el mismo cuidado después Arnulfo, su hijo, y sus sucesores, vino a ser de las mejores provincias del mundo (¡Tanto puede la industria y diligencia humana!). Y este fue el principio de aquel estado». Cfr. Simón Vosters, *Los Países Bajos en la literatura española*, Valencia, Albatros.

- ²⁶² v. 1605, **Güeldres**. Región de los Países Bajos comprendida entre Frisia, el Mosa, el ducado de Jülich, el Rin, el ducado de Cléveris, el condado de Holanda y la comarca de Utrecht, que en el período feudal formó parte de la Baja Lotaringia.
- ²⁶³ v. 1605, **Brabante**. Es una región comprendida entre Bélgica y los Países Bajos. Respecto a la relación de provincias de los Países Bajos incluida en la edición *príncipe* de esta obra (vid. variante textual del v. 1605), debemos señalar que no se corresponde en su integridad con el conjunto de provincias que existió bajo corona española, ya que en esta época fueron diecisiete las provincias (Brabante, Flandes, Hainault, Valenciennes, Artois, Tournai, Tornaisis, Lille-Douai-Orchies, Utrecht, Gueldre, Frisia, Overijssel, Holanda y Zelanda) y la variante nombra doce y diferentes, lo cual puede significar que se trate de un fragmento corrupto introducido por una mano poco docta. Cfr. Jesús Lalinde, «Instituciones políticas. Imperio» en Miguel Artola (dir.), *Enciclopedia de Historia de España*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1988, p. 447.
- ²⁶⁴ v. 1629, **cuadros**. «En los jardines, parte de tierra labrada regularmente en cuadro y adornada con varias labores de flores y hierbas» (*DRAE*, s.v.). Toda la escena ejemplifica a la perfección el recurso denominado decoración verbal, en el que la palabra expresa lo que no es o no puede ser mostrado escénicamente. En ocasiones es especialmente importante cuando se trata de situar la acción en un paisaje idílico con valor funcional y connotativo que el decorado propio de los tablados no puede lograr. Comp. CT, p. 211: «paseándose los padres de Lisida con los de don Juan por entre los floridos cuadros y planteles de aquel segundo paraíso, concluyeron lo que la noche antes habían comenzado». Cfr. José M^a Díez Borque, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en J. M^a Díez Borque - L. García Lorenzo, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92; más recientemente las matizaciones al respecto de Arturo Zabala, «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega», en Manuel V. Diago - Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 143-164.
- ²⁶⁵ v. 1632, **murtas**. «Especie de mirto, arrayán» (*DRAE*, s.v.); «el arrayán pequeño llamamos murta» (Cov, s.v.). Es una planta que siempre está verde; su flor es blanca y muy olorosa, de ahí que sea muy apreciada para la confección de perfumes. Comp. GVD, p. 26a: «tregar quiere la murta por la parra»; Pedro Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. A. Rey Hazas-F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989, vv. 305-315: «Estaba en la primer fuente / [...] / una mujer, recostada / en la siempre verde margen / de murta, que la guarnece / como cenefa o engaste / de esmeralda».

- ²⁶⁶ v. 1658, **pasión**. El significado que presenta es el de 'enfermedad' provocada por el amor («amor me aflige, no melancolía», v. 1660). Comp. SVL, II, p. 89: «En que se cuenta una estraña medicina con que fue curada Faustina, hija de Antonino Pío, de la enfermedad de amor deshonesto. Y de otros algunos remedios para esta pasión, y señales para conoscer de quién es uno enamorado». La concepción del sentimiento amoroso como una enfermedad que se había de tratar y curar, fue habitual entre los médicos y moralistas medievales; pero no ocurrió así entre los escritores, especialmente entre los poetas seguidores de la tradición provenzal, para los que es el estado natural del enamorado. Vid. también nota 235.
- ²⁶⁷ v. 1691, **infelice**. La presencia de la /-e/ paragógica es muy frecuente en la poesía de la época por razones de ajuste métrico, aunque aquí no es el caso sino más bien para darle regusto arcaizante al pasaje en romance, como corrobora la nota 269. Vid. § 1.1.5.1. de nuestro Estudio lingüístico.
- ²⁶⁸ v. 1693, **mundo débil**. «Algunas veces mundo sinifica la inestabilidad de las cosas y la mudanza dellas y de los estados» (Cov, s.v. **mundo**₂). En el v. 2141 hablará de un «frágil mundo».
- ²⁶⁹ v. 1704, **estábades**. En este período de fluctuación en la consolidación de la norma lingüística no es extraño encontrar arcaísmos de este tipo que alternan con las formas evolucionadas. Vid. § 1.2.5.2. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr., entre otros, HLE, pp.389 y 394; Yakov Malkiel, «The Contrast 'tomáis-tomávades', queréis-queríades' in Classical Spanish», HR, XVII, 1949, pp. 159-165.
- ²⁷⁰ v. 1709, **traza**. La acepción que mejor le conviene es la de 'distribución artificiosa o ingeniosa'. El vocablo tenía diversas acepciones como indica Covarrubias: «Si es de fábrica y cosa que tiene materia y cuerpo le llamamos modelo, si es dibujo y delineación le llamamos traza» (s.v. **archetipo**); «Traza es el alzado o monte que es aquello que se delinea levantado de la superficie de la tierra» (s.v. **fábrica**); «También llamamos idea la imaginación que trazamos en nuestro entendimiento, como el arquitecto que traza una casa o otro edificio le fabrica primero en su entendimiento, y después la ejecuta en la planta y monte, que es el ejemplo por donde los oficiales se rigen después, y ésta llaman traza» (s.v. **idea**). Comp. LDB, vv. 884-886: «No hay casar; / que éste que se va de aquí / tiene piernas, tiene traza»; PH, vv. 741: «Bien sé que en trazas es el conde diestro».
- ²⁷¹ v. 1710, **ajenjos**. Planta aromática muy adecuada para los jardines. Covarrubias (s.v. **assensios**) describe sus poderes medicinales y de otros tipos.

- ²⁷² v. 1714-1715, **ramos ... / martinetes**. Los versos, de un notable valor plástico, parecen querer aludir a que algunos invitados estaban echándose agua de la fuente.
- ²⁷³ v. 1719, **motetes**. «Compostura de voces, cuya letra es alguna sentencia de lugares de la Escritura. Cántase en las iglesias catedrales los días de domingo y festivos, teniendo consideración a que la letra sea del rezado de aquel día» (Cov, s.v.). Comp. con LCT, vv. 489-492: «Los músicos ruseñores / que cantan con diferencias / no articulados motetes, / ¿quién, si no Amor, los gobierna?».
- ²⁷⁴ v. 1723, **a peso**. Modificación de una frase hecha («a peso de oro, plata o dinero») que «se usa para explicar el mucho coste o precio de alguna cosa» (Aut, s.v.).
- ²⁷⁵ v. 1735, **bueno a bueno**. «Lealmente, en igualdad de condiciones» (DRAE, s.v. **bueno**).
- ²⁷⁶ v. 1737, **mirabeles**. «Es planta de forma piramidal que se cultiva en los jardines por su hermoso aspecto y su verdura, que persiste durante todo el verano» (DRAE, s. v.). Comp. CT, p. 253: «Y apenas llegó a sentarse en el bordado trono de la vistosa carroza, cuando, cayendo ella y él desde la tajada peña, dio tal golpe abajo, que a no estar prevenido el suelo con un copioso montón de verbena, mirabeles, rosas y otras hierbas infinitas, que le recibieron y aseguraron, imitara en todo a lo que representaba».
- ²⁷⁷ vv. 1745-1746, **hados ... / signo**. Los cuatro vocablos aluden a una de las creencias fundamentales de la época: la influencia de lo sobrenatural sobre el carácter o los acontecimientos terrestres. Mira de Amescua, sin embargo, mezcla elementos de carácter pagano, como los hados (en tanto que fuerza sobrenatural irresistible), con otros aceptados por la teología cristiana, como las estrellas (en tanto que libro en el que poder conocer lo que acontecerá). Así, desde Aristóteles, todo lo que va a ocurrir en la tierra puede leerse en el cielo, pues todo lo que sucede en el mundo sublunar está gobernado por los movimientos de las esferas celestiales; no obstante, San Agustín (*La ciudad de Dios*, libro V, cap. I) afirma que no debemos creer a los que sostienen que las estrellas influyen en nuestro carácter o forma de actuar o en nuestra buena o mala suerte, aunque admite que las estrellas anuncien acontecimientos futuros pero sin causarlos, ya que para él la posición de las estrellas predice los hechos, pero no los produce. La Infanta Alfreda, en cambio, plantea que lo fijado por las estrellas es 'inevitable'. Cfr. A.R. Williamsen, «Reception as deception: the fate of Mira de Amescua's theater», en C. Ganelin-H. Mancing (eds), *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, 1955.

- ²⁷⁸ v. 1797, **música**. Teoría neoplatónica según la cual la armonía y el ritmo musicales producen una especie de enajenación o encantamiento que aleja las tristezas y arrebatada el ánimo. Comp. Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, vv. 750-766: «¿Qué dulces voces han sido / las que con tal suspensión / me llevan el corazón / adonde quiere el oído? / Escondida en el tejido / seno desta selva humbría / del furor que me seguía / me aseguró mi temor / y pudiendo del furor, / no puede de la armonía. / ¿Quién creerá que es para mí / tan poderoso veneno / este canto de que lleno / hoy está el aire, que así / como sus ecos oí, / me vine acercando a ver / quién le causa, por saber?». ».
- ²⁷⁹ v. 1805, **aleve**. «El que es traidor, que se levanta contra su señor» (Cov, s.v.).
- ²⁸⁰ v. 1832, **ministros**. Presenta la acepción de 'sirvientes, ejecutores'. Comp. ERD, v. 848-853: «Si tendrás, cual son testigos / los ministros de la muerte / que penden de su pretina, / y en ellos has confirmado / que el mozo descaminado, / como tú, hacia atrás camina».
- ²⁸¹ v. 1855, **obsequias**. «Las honras que se hacen a los difuntos [...]». Llamámosle nosotros comúnmente enterramiento» (Cov, s.v.). Comp. LG2, p. 181: «Lo que os aviso es que, si no queréis enojar a la deidad que en el alto Cielo mora, no hagáis las obsequias ni plegarias acostumbradas por el alma traidora de ese cuerpo que delante tenéis, ni a él deis sepultura, si ya aquí en vuestra tierra no se acostumbra darla a los traidores»; RF, p. 18b: «PRÍNCIPE: Si sus obsequias cantando / muere el cisne, yo hombre soy, / que nace y muere llorando»; QUI, p. 140: «canten obsequias tristes, doloridas / al cuerpo, a quien se niegue aun la mortaja»; Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. M. Martínez de Burgos, Madrid, Clásicos Castellanos, 1952, p. 150: «O cuántos se visitan por las casas que querrían más honrarse en las obsequias».
- ²⁸² v. 1860, **canta**. Es muy frecuente en el teatro del XVII que se intercalen canciones y bailes de corte tradicional y popular en el cuerpo de la comedia, no necesariamente relacionadas con su temática o situación. En nuestro caso se justifica argumentalmente la inclusión de la canción, ya que viene a describir el estado de locura en el que se encuentra Alfreda, provocado, supuestamente, por la muerte de su amante, pero en otras ocasiones, y con mayor frecuencia, se trata de interpolaciones sin justificación estructural en la vía del espectáculo total que se perseguía en los corrales. Vid. José M^a Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 41 y ss, y bibliografía allí citada. Vid. también el emblema XXXI de *Emblemata regiopolitica* de Solórzano Pereira.

- ²⁸³ v. 1908, **especies**. La definición de *Covarrubias* (s.v.) no se aviene al sentido del fragmento: «Especies sinifican las cosas que particularmente se pueden ver, así como decimos que hombre es de la especie humana, caballo de la equina, el león de la leonina, porque cada especie de éstas se ve en cualquier particular que se contiene en ella. El género no se puede ver, porque es cierto que cualquier animal que yo viere será alguno de las especies, y animal que no sea especie o animalidad en general no se puede ver y aun apenas imaginar». En cambio, sí una de las acepciones de *Autoridades* (s.v.): «Significa también la imagen o representacion de sí que envía el objeto, y concurre y coadyuva a la Potencia para su conocimiento u percepción». Comp. *RF*, p. 7b: «Aunque es verdad que los sueños / no tienen de ser creídos, / por ser confusas especies / de aquellas cosas que oímos, / cuando son malos se temen / porque suelen ser avisos / de Dios»; *LS*, p. 251: «Y nadie estaba con justicia entre todos estos autores presos por hechiceros, si no fueron unas mujeres hermosas, porque sus caras fueron solas en el mundo los verdaderos hechizos, que las damas solo son veneno de la vida, que perturbando las potencias y ofendiendo los órganos a la vista, son causa de que la voluntad quiera por bueno lo que, ofendidas, las especies representan». Por su parte, Fernando de Herrera decía que «las imágenes de los que aman [...] dejan impresas en la memoria formas que se mueven y viven y hablan y permanecen en otro tiempo. Porque, siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella y agradable, pasa la efigie de ella por medio de los sentidos exteriores en el sentido común, del sentido común va a la parte imaginativa y de ella entra en la memoria: pensando y imaginando se para y afirma la memoria» (citado en *MAR*, p. 223, n. 40).
- ²⁸⁴ v. 1910, **celebro**. Este metaplasmo, consistente en la sustitución de un fonema en el interior de la palabra ocasionado por la neutralización, confusión o disimilación de consonantes líquidas, era bastante normal en la época y, en particular, en lo referente a este vocablo, ya que así aparece recogido en *Covarrubias*, (s. v.), e, incluso, *Autoridades* declara que es la forma más común en el siglo XVIII. Por extensión, significa ‘rostro, semblante’. Comp. *ARC*, p. 71-72: «Y haciendo en la fantasía con la imaginación de alegres ocasiones discursos tristes,[...], ocupado de los vapores del corazón el cerebro, cuya frialdad detuvo el camino de los espíritus a los sentidos, rindióse al sueño»; *PCF*, p. 207: «se declara por necio con verdugo en el cerebro y campanario en la mollera al que juzga ajenos motivos desde su casa por imperfectos, y quiere gobernar la ajena». En su uso alternaba con *cerebro* y *cervelo*; comp. *ES*, vv. 492-495: «la luz que baña y sella / tu cervelo divino / con rayos de alegría / adornarás el día».
- ²⁸⁵ v. 1911, **aquesto**. «Pronombre demostrativo de la persona o cosa que está presente, y la señala específicamente. Son términos usados [aqueste, aquesta] de los poetas por

la necesidad de llenar la medida del verso; y, aunque se hallan algunas veces usados en prosa, no se debe imitar por ser bajos, sino, en su lugar, este, esta, esto» (*Aut*, s.v. **aqueste**). Esta forma pronominal es muy usual durante el siglo XVI y primeras décadas del XVII, aunque se suele utilizar como rasgo arcaizante tanto en el lenguaje poético como en la prosa retórica y, a veces, como expresión propia de la lengua rústica. Vid. § 1.2.4.1. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr. *MGHE*, p. 260; *MHE*, pp. 107-108; Fernando González Ollé, «Precisiones sobre la etimología de *aquel*» en *Homenaje a Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad, 1977, pp. 863-869.

- ²⁸⁶ v. 1914, **mira**. Se utiliza no en el sentido de 'ver', sino en el de 'advertir, considerar'. «Este mirar se hace con los ojos, poniéndolos en el objeto o cosa que miramos y juntamente la consideración y advertencia del ánimo, porque si éste no concurre no se consigue el efeto de mirar. Esta es la razón porque muchas veces se toma mirar por advertir y considerar» (*Cov*, s.v.). Comp. *GVD*, P. 28b: «Mira, Porcia, yo quisiera / que tu voluntad tuviera / ese amor o inclinación / a uno de esos duques».
- ²⁸⁷ v. 1914-1915, **oliendo / a ... traidor**. «Por translación significa parecerse o tener señas y visos de alguna cosa que por lo regular es mala; y así se dice 'este hombre huele a hereje, huele a embustero'» (*Aut*, s.v. **oler**).
- ²⁸⁸ v. 1916, **mal olor**. En consonancia con el sentido general de este fragmento, «se toma tambien por lo que causa o motiva alguna sospecha, en cosa que está oculta o por venir» (*Aut*, s.v. **olor**).
- ²⁸⁹ v. 1932, **vuélveme**. «Significa tambien restituir lo que se ha tomado, o quitado» (*Aut*, s.v. **volver**).
- ²⁹⁰ v. 1933, **reloj**. En toda esta escena, Alfreda consigue por diferentes procedimientos alegóricos e insinuaciones hacer comprender a los espectadores, que no al resto de personajes que la acompañan en el tablado (que la creen loca), su situación de deshonor. En este primer caso, por medio de la imagen del reloj. Si en sentido negativo se denominaba *reloj desconcertado* «al sujeto desordenado en sus acciones o palabras» (*Aut*, s.v.), Alfreda quiere dejar claro que su actuación es coherente con las circunstancias en que vive y que es Lamberto quien pretende presentarla como loca para así poder conseguir su nuevo propósito amoroso. Comp. Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, ed. Antonio Valbuena, Madrid, Clásicos Castellanos, 1973, vv. 1585-1588: «Y así, instrumentos pesados / por fuerza vendréis a ser; que el reloj y la mujer suenan mal desconcertados»; *TPS*, p. 301: «pero, después que han venido estos nuevos huéspedes a nuestra ciudad, se ha desconcertado el reloj de mi entendimiento, se ha turbado el curso de mi buena vida».

- ²⁹¹ v. 1939, **ropa**. «Vale también vestidura larga y suelta, que se trae sobre los demás vestidos ajustados al cuerpo» (*Aut*, s.v.). Comp. *TPS*, p. 201: «fue un anciano varón, al parecer de edad de sesenta años, vestido de una ropa de terciopelo negro que le llegaba a los pies, forrada de felpa negra». En este caso, la 'ropa' del rey es la misma Infanta.
- ²⁹² vv. 1946-1947, **loca ... / ... verdades**. Reelabora el refrán «Los niños y los locos dicen las verdades» (*VR*, p. 277).
- ²⁹³ v. 1964-1965, **lugar ... / ... dueño**. Fragmento corrupto en el que se pretende negar el refrán popular según el cual «quien muda lado, muda estado» (*VR*, p. 423).
- ²⁹⁴ vv. 1971-1972, **quien ... / ... comprado**. Reelaboración del refrán «quien hurta al ladrón, cien días gana de perdón» (*VR*, p. 421).
- ²⁹⁵ v. 1983, **temprano**. «Muy presto» (*Aut*, s.v.).
- ²⁹⁶ v. 1984-1986, **casas / ... / ... bazas**. Rima con seseo. Vid. § 2.4.2.5. de nuestro Estudio. No obstante, esta misma confusión fonológica la encontramos en *Cov* (s.v. **basa**): «en el juego, son las cartas ganadas, las cuales van haciendo fundamento sobre la primera, de do tomaron el nombre».
- ²⁹⁷ v. 1996, **perro**. Se solía utilizar metafóricamente como un insulto dirigido particularmente a moros y judíos; no obstante, también aparece en *EMM*, v. 2612, como insulto de un moro contra un cristiano: «¿Tal dice un perro ignorante?».
- ²⁹⁸ v. 1997, **perro de muchas bodas**. Se trata de una expresión bastante frecuente en la época («Perro de muchas bocas, no puedo veros. -Ni yo a vos, boda de muchos perros», *VR*, p. 391) con la que se designaba a aquella persona entremetida «que se ingiere en las fiestas y concursos à disfrutar el júbilo, y gozar del entretenimiento» (*Aut*, s.v. **perro**), aunque en alguno de los ejemplos que aduciremos, igual que en el nuestro, era un insulto que se dirigía a galanes incontinentes. Era una de las expresiones prohibidas por Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600 se ordenó en PFC*, p. 152. Comp. con *EED*, vv. 1051-1053: «Señor, no tenemos nada. / La boda del perro ha sido / esta boda»; *VS*, vv. 1995-2002: «Perro sois de muchas bodas, / ya entiendo vuestras haranas; / que como las aldeanas / huelen a tomillo todas, / y vos me sois golosillo, / porque el tomillo rcrea / y os venistes al aldea, / querréis, Tomé, su tomillo».
- ²⁹⁹ v. 2000, **cualquiera mujer**. Vacilación en el uso de la forma del indefinido antepuesto al sustantivo. Vid. § 1.2.2.3. de nuestro Estudio lingüístico.

- ³⁰⁰ v. 2008-2017, **honra ... / ... menguante**. Descripción alegórica de base astrológica de las relaciones mantenidas entre Alfreda y Lamberto: el Sol (Rey Carlos) irradia su luz (honra) sobre la Luna (Alfreda); la Tierra (Lamberto) se ha interpuesto (relaciones sexuales), por lo que la Luna estará eclipsada (deshonrada) hasta que el Sol no restablezca la situación inicial (matrimonio). Comp. *NHBA*, vv. 1175-1178: «pues siendo mi honor en mí / solo que el día iluminó, / el eclipse padeció / y yo el efecto sentí».
- ³⁰¹ v. 2020, **declararme**. 'Hablar con franqueza, decir lo que se siente'. Comp. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Clásicos Castellanos, 1948, jornada II, v. 507-508: «Mucho la infanta / se ha declarado».
- ³⁰² vv. 2023-2027, **casa ... / ... comido**. Nueva descripción alegórica de la deshonra en la que se encuentra Alfreda a partir de referencias bíblicas: su honra es como el árbol prohibido del que comió Lamberto como nuevo Adán.
- ³⁰³ vv. 2028-2030, **cerradura ... / ... hace**. Fragmento de alto contenido sexual al identificarse el 'honor' de la mujer con una «cerradura» y a la mano del varón con una «llave maestra».
- ³⁰⁴ v. 2039-2042, **vengar / ... / con sangre**. Alusión a la venganza sangrienta típica en las afrentas al honor. La peculiaridad es que es la propia Alfreda la que quiera tomarla por sí misma ante la actitud 'desentendida' de su padre. Comp. *MC*, vv. 487-491: «¡Hijo, esfuerça mi esperança / y esta mancha de mi honor / que al tuyo se estiende, lava / con sangre; que sangre sola / quita semejantes manchas!».
- ³⁰⁵ v. 2054, **copete**. En sentido literal es la «parte superior de la pala del zapato, que sale por encima de la hebilla» o el «pelo que se trae levantado sobre la frente». Comp. *RF*, p. 3b: «En tropel desordenado, / nuestro ejército huyó, / cogiendolos enemigos / de copete la ocasión»; *PCO*, vv. 1574-1577: «Copete traerá rizado, / gorguera de holanda fina, / no cofia de pinos tosca, / y toca de argentería»; *DD*, vv. 839-843: «Hasta aquí cosa / de sacamuelas ; / mas éstas son tenacillas, / y el alzador del copete / y los bigotes estotras». De esta segunda acepción nace en nuestro texto la alusión metafórica al deseo de éxito con relación al propósito de Lamberto: «Para significar el trabajo en un negocio y la dificultad de él, solemos decir: 'Antes que salga con su intento, le sudará el copete'» (*Cov*, s.v.). El mismo sentido presenta la expresión 'asir la ocasión por el copete': «aprovecharse y valerse de ella en oportunidad y tiempo, sin malograrla» (*Aut*, s.v. **copete**). En concreto, Lamberto desea que la oportunidad, la paciencia y la ventura le permitan alcanzar la mano de una dama que está 'por encima' de él, la Infanta Matilde. Vid. nota siguiente.

- ³⁰⁶ v. 2055, **ocasión**. No olvidemos que a la Ocasión, diosa pagana, la pintan calva, pero con un copete o mechón al que aspira agarrarse el hombre cuando le es propicia. Cfr. Ausonio, *Epigrama* XII; Alciato, *Emblemata* CXXI; Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVIII, oct. 47. Comp. SVL, II, p. 383-384: «La qual era una donzella o, según los griegos, un mochocho que estava puesto de pie sobre una rueda movable; la qual tenía muchos cabellos en la frente y delantera, que le cubrían el rostro, y era calva y pelada todo el cerebro. Y ansí la pinta y escribe en versos, elegantíssimamente, Posidipo, poeta griego (los quales Erasmo trasladó en latín), y Ausonio Galo, poeta latino, y también Tomás Moro, dotíssimo varón inglés de nuestros tiempos. Y no los buelvo en castellano, porque es impossible guardar la gracia y primor del verso latino en él; pero la sustancia es un breve diálogo en que, preguntada la ymagen de la Ocasión, responde que está puesta de puntillos sobre la rueda porque ella no sabe parar ni estar firme; y que las alas de los pies son porque es ligera y se va y buela presto; y que tiene cabellos en la frente porque, quando se offrece, la asga y prenda dellos el que della quiere gozar; y que le cubren el rostro porque passa muchas vezes sin que la conoscan; y es calva y sin cabello el cerebro y parte postera de la cabeça porque, en passando, no ay de qué asirla ni la pueden tener, significando que el que pierde la coyuntura y ocasión buena para obrar, en passando, no la puede tornar a tomar ni detener»; VR, p. 260: «La ocasión asilla por el copete o guedejón. Pintaron los antiguos la ocasión los pies con alas, y puesta sobre una rueda y un cuchillo en la mano el corte adelante, como que va cortando por donde vuela; todo denota su ligereza, y con todo el cabello de la media cabeza adelante echado sobre la frente, y la otra media de atrás rasa, dando a entender que al punto que llega se ha de asir de la melena, porque en pasándose la ocasión no hay por dónde asirla»; QUI, p. 258: «Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora por tanta comodidad me ofrece sus guedejas»; ERD, v. 696-698: «Asgamos la ocasión por el harapo, / por el hopo o copete, como dicen, / ora la ofrezca el miedo o cortesía».
- ³⁰⁷ v. 2066, **sin tener satisfacción**. En este caso, el sustantivo «vale también confianza o seguridad del ánimo» (Aut, s.v.).
- ³⁰⁸ v. 2080, **Jesú**. Apócope por razones de rima, aunque podría relacionarse con la pérdida y aspiración de la -s final de sílaba y palabra en las hablas meridionales. Comp. SSD, vv. 812: «¡Jesú, mi Elvira, Jesú!».
- ³⁰⁹ vv. 2081-2082, **Jacob ... / ... Esaú**. Balduino no está seguro de que sea Margarita la dama con la que se ve por las noches. Como la actitud de ésta para con el galán es diferente según sea de día o de noche, Balduino la compara con Jacob y Esaú, hermanos gemelos hijos del ciego Isaac. La alusión a la voz y al tacto procede de la Historia sagrada: cuando Isaac, ya viejo y casi ciego, quiso dar la bendición a su

primogénito (Esaú), Jacob, aprovechando la ausencia de su gemelo, lo suplantó, cubriéndose sus manos lampiñas con la piel de un cabrito, para que su padre no lo reconociera; éste, al bendecirlo, oía la «voz» de Jacob, pero, al «tocarlo», palpaba a Esaú (*Génesis*, 27, 22). Comp. *RF*, p. 19c: «Señor, bendición te pido, / ya que en la voz y en el tacto / por Jacob me has conocido»; *Comedia del Doctor Carlino* de Luis de Góngora, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, vv. 456-460: «soy médico de oromuz: / dulce, pero chupativo, / que, pregonando virtud, / la voz tengo de Jacob / y las manos de Esaú»; *GA*, p. 112: «No quiero yo loar [...] que defienda ser lícito lo que algunos dicen [...] donde jamás tuvieron hombre ni trato, que llevan la voz de Jacob y las manos de Esaú y a tiro de escopeta descubren el engaño».

- ³¹⁰ v. 2113, **Anajarte** o Anaxárate. Fue, según la mitología (Ovidio, *Metamorfosis*, 14), una joven chipriota de noble familia cuyos desdenes causaron la muerte de su amante, Ifis, en castigo de lo cual Venus la transformó en estatua de piedra. De ahí la reiterada alusión al significado de 'piedra' del nombre de su amada (vid. nota al v. 189) y de su desesperación al no saber en qué podrá transformarse ahora (v. 2117). Comp. con *EED*, vv. 1652-1655: «Escucha, Lisarda, ausente / de aquestos amenos valles, / más que Anajarte cruel / y más ingrata que Dafne»; o *LD1*, p. 190: «Si hablas en su virtud desta niña, será nunca acabar; si fuera en el tiempo de las fábulas, ya fuera piedra, como Anaxarete». Este tema gozó de notable éxito durante el Siglo de Oro, de Garcilaso (Canción V, «Oda a la flor de Gnido») a Carrillo Sotomayor («A Dafne y Anaxarte»).
- ³¹¹ v. 2142, **sobrescrito**. «Usado como sustantivo, es la inscripción que se pone en la cubierta de la carta, para dirigirla» (*Aut*, s.v.).
- ³¹² v. 2147, **Josué**. Alusión a uno de los prodigios que la tradición atribuyó a este personaje bíblico, concretamente la detención del Sol durante la batalla de Gabaón (*Josué*, 10, 12-13).
- ³¹³ v. 2162, **ejecutoria**. «El instrumento y auto de lo determinado en juicio por tres sentencias» (*Cov*, s.v.). También es muy frecuente que se utilice en el sentido de «la hidalguía, que tiene el que es hidalgo, por haber litigado y salido con ella» (*Aut*, s.v. **executoria**). Comp. *LS*, p. 198: «Y tengo mi ejecutoria, y soy libre de todo y no debo pagar pecho!»; Calderón, *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976, vv. 259-264: «En buen descanso esté el alma / de mi buen señor y padre, / pues en fin me dejó una / ejecutoria tan grande, / pintada de oro y azul, / exención de mi linaje».

- ³¹⁴ v. 2168, **casta de duende**. Se relaciona este verso con la expresión figurada y familiar «parecer uno un duende» que se atribuye a aquellos que están en los parajes donde no se les esperaba (DRAE, s.v. **duende**).

NOTAS A LA JORNADA TERCERA

- ³¹⁵ vv. 2170-2194, [**libertad de amar**]. Esta escena desarrolla un elemento fundamental para la comprensión correcta de la obra y las modificaciones que Mira de Amescua introdujo en los hechos históricos que dramatiza: el tema de la *libertad de amar* -tan habitual en la literatura áurea y particularmente en el teatro- supone una perspectiva diferente a la tradicional obediencia que el pensamiento oficial imponía a las hijas en este terreno, ya que Margarita se enfrenta a la decisión matrimonial de su padre. La comedia del Siglo de Oro solucionó este problema de diferentes formas: las protagonistas amenazan con suicidarse, con hacerse monjas, con la disputa dialéctica con sus padres, con la pasividad y aceptación. Margarita, primero intenta convencer al Rey Carlos; luego insinúa que sólo la muerte soluciona los matrimonios a la fuerza; después, actuará marchándose con Balduino, aunque disfrazada de varón. Comp. con LG1, II, p. 133: «A duro mal me condena / el dolor que me destierra, / que si me acaba en mi tierra, / ¿qué bien me hará en el ajena? / Oh justa amarga obediencia, / que por cumplirte he de dar / el sí que ha de confirmar / de mi muerte la sentencia!». Vid. § 7.3.1. de nuestro Estudio.
- ³¹⁶ v. 2175, **Carlos**. Luis el Germánico tuvo dos hijos a quienes podría aludir este nombre, Carlomán y Carlos el Gordo; sin embargo, no creemos que sea histórica la referencia a este supuesto concierto matrimonial.
- ³¹⁷ v. 2176, **hablar**. Dado que el casamiento era concertado («tratado») por los padres y tutores sin que las inclinaciones e intereses de la mujer contaran demasiado en la decisión, no es de extrañar que ello fuese motivo constante de conflictos. Margarita sostiene que en temas matrimoniales la decisión paterna debe tener en cuenta los gustos de la hija, ya que, en caso contrario, el matrimonio «a disgusto» es una carga de la que sólo la muerte libera. Cfr. Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, pp. 423 y ss.

- ³¹⁸ v. 2177, **estado**. El concepto (Cov, s.v.) hace referencia unas veces a la posición civil, social o económica del individuo, como encontramos en el v. 2802, otras veces al dominio de un señor como en el v. 721 o, como en este caso, se refiere a 'contraer matrimonio' (Aut, s.v. **tomar estado**).
- ³¹⁹ vv. 2178-81, **gusto-justo**. Como ya anticipábamos en la nota a los versos 1291-1292 estamos frente a otra de las rimas semánticas habituales de la comedia del Siglo de Oro. Frida Weber de Kurlat en SSD, pp. 76-77, n. 51, analiza con profusión de ejemplos esta rima formular, llegando a distinguir hasta seis matices diferentes: a) los dos términos guardan una relación externa, como es el caso que comentamos: aquí *justo* alude a una regla de comportamiento padre-hija, y *gusto* supone la voluntad del Rey Carlos, esto es, las dos palabras en rima unen externamente cosas distintas insistiendo en la relación que existe entre ellas; b) el *gusto* equivale necesariamente a lo *justo*; c) *gusto-justo* como circunstancias en relación de coincidencia; d) los términos están unidos por una relación de causa-efecto o de antecedente-consecuente, o sea, una acción que se realiza por *dar gusto* puede no ser justa, con lo que se introduce la posibilidad de la equivalencia *gusto-injusto* que en la mayoría de los casos es contradicha por las afirmaciones de los personajes; e) a la identidad de los términos *gusto-justo* en relación de oposición sujeto-atributo: el *gusto* de alguien (a quien se respeta o valora) no puede ser considerado sino *justo*, así como se empareja *mal gusto-injusto*; f) la identidad se expresa como suma de términos en serie. Comp. RF, p. 10ab: «Que padezca y sufra es justo, / pues no me tiene afición, / la que niega mi opinión / y contradice mi gusto»; MAR, vv. 1891-1896: «¡Que sufra el mundo que estén / sus leyes en tal lugar, / que el pobre al rico ha de dar / su honor, y decir que es justo! / Mas tiene por ley su gusto / y poder para matar». Cfr. para el teatro de Lope, B.W. Wardropper, «Fuenteovejuna: el gusto and lo justo», *Studies in Philology*, LIII, 1956, pp. 159-171.
- ³²⁰ v. 2184, **desconocida**. «El ingrato que ha perdido el conocimiento y la memoria del bien recibido» (Cov, s.v. **conocimiento**); «el desagradecido» (Cov, s. v. **desconocer**). Comp. VS, vv. 1739-1743: «Por Dios, / si hacéis que mi mal entienda, / y a don Pedro (pues ha sido / a su amor desconocido) olvidé, / que os dé mi hacienda»; Diego de San Pedro, *Obras completas, III. Poesías*, ed. D. S. Severin-K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1979, p. 265: «No seáis desconocido / porque vos de vuestro olvido / no's quexéis / cuando muerta me halléis».
- ³²¹ v. 2206, **industria**. «Se toma también por ingenio y sutileza, maña o artificio» (Aut, s.v.). Comp. RF, p. 20c: «Saber tengo si es verdad, / que una industria se me ofrece / para probar su lealtad»; ECO, vv. 189-194: «Tello, con industria igual / pondré el papel en su mano, / aunque me cueste la vida, / sin interés, porque entiendas / que, donde hay tan altas prendas, y solo yo fuera atrevida»; LG2, p. 190: «Habiendo, pues, por

muchos días combatido conmigo mismo por ver si podría apartar el alma de tan ardua empresa y, viendo ser imposible, recogí toda mi industria a considerar con cuál podría dar a entender a Leonida el secreto amor de mi pecho»; Pedro Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guarda*, ed. A. Rey Hazas-F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989, vv. 2204-2205: «Para esto ha pensado / una industria mi cuidado».

- ³²² v. 2209, **Jasón**. Héroe tesalio, rey de los jolcos. Para recuperar el trono paterno, tuvo que conquistar el vellocino de oro, custodiado por Eetes, rey de Cólquida. Para la empresa se construyó, bajo la dirección de Atenea y en madera de encina de Dodona, la nave Argos, emprendiendo así la expedición de los argonautas. Cfr. *GRI*, pp. 296-297; *RDE*, pp. 268-278 y 284-296.
- ³²³ vv. 2216-2217, **ocaso / ... zona**. 'En todo el mundo'. Cfr. *RF*, p. 2a: «ya que del Ártico helado / hasta la tórrida zona / pagan tributo a tu imperio».
- ³²⁴ v. 2221, **la África**. Vid. § 1.2.2.1. de nuestro Estudio lingüístico.
- ³²⁵ v. 2223, **Alejandro**. Alejandro III el Magno (356-323a.C.), rey de Macedonia (336-323a.C.), conquistador del imperio persa y encarnación del ideal heroico, tópico de la época áurea. Tras el asesinato de su padre, Filipo II, ascendió al trono y en poco tiempo se hizo con el control de los otros estados griegos. En la primavera del 334 a.C. comenzó su guerra contra el rey Darío de Persia, a quien derrotó en la gran batalla de Isos (333 a.C.), tras lo cual conquistó Gaza; después, pasó a Egipto, donde fue recibido como libertador y, más tarde, extendió sus dominios a todo el norte de África. Estos hechos favorecieron su control de toda la cuenca del Mediterráneo. En el año 331 a.C. cruzó los ríos Tigris y Éufrates y se enfrentó al último ejército de Darío al que derrotó en la batalla de Arbela. Todas las capitales se rindieron a Alejandro: Susa, Babilonia, Persépolis y Ecbatana, lo cual completó la destrucción del antiguo imperio persa. El dominio de Alejandro se extendía a lo largo y ancho de la orilla sur del mar Caspio, incluyendo las actuales Afganistán y Beluchistán, y hacia el norte a Bactriana y Sogdiana, el actual Turkestán ruso. Sólo le llevó tres años -desde la primavera del 330 a.C. hasta la primavera del 327 a.C.- dominar esta vasta zona. Para completar la conquista del resto del Imperio persa, cruzó el río Indo en el 326 a.C. e invadió el Punjab, alcanzando el río Hifasis (actual Bias), pero los macedonios se rebelaron, negándose a continuar. Entonces construyó una flota y bajó navegando el Hidaspas hacia el Indo, alcanzando su delta en septiembre del 325 a.C. La flota continuó hacia el golfo Pérsico llegando a Babilonia el año 323 a.C. donde contrajo unas fiebres y murió.
- ³²⁶ v. 2236-2237, **Basílica ... / ... Santos**. Después del edicto de Milán (año 313 d.C.), Roma contó con dos basílicas dedicadas a los apóstoles Pedro (perífrasis de los vv. 2238-2241) y Pablo (id. de los vv. 2242-2245). Eran dos edificios enormes: sus

interiores, cubiertos de techumbre de madera, estaban divididos por hileras de columnas de marmol en cinco naves; en la principal, más alta, se abrían ventanas, y, bajo éstas, grandes pinturas murales evocaban los episodios más representativos de la historia sagrada. Un amplio patio cuadrangular y porticado precedía la entrada. La basílica de San Pedro, levantada sobre un antiguo cementerio, evoca a los mártires o testigos de Cristo, simbolizando la estrecha unión en una misma fe y una misma esperanza de los fieles vivos y difuntos. Se creía que las reliquias del apóstol se hallaban bajo el altar («cuyas reliquias nos honran», v. 2237), y se venía desde muy lejos a venerarlas .

³²⁷ vv. 2241, **llave**. «Jesús le respondió: 'Dichoso tú, Simón, hijo de Juan, porque eso no te lo ha revelado la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos. Yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Te daré las llaves del reino de Dios; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos'» (*Mateo*, 16, 17-19).

³²⁸ v. 2242, **pies del caballo**. «En el camino, cerca ya de Damasco, de repente le envolvió un resplandor del cielo; cayó a tierra y oyó una voz que le decía: 'Saulo, Saulo, «por qué me persigues?'. Él preguntó: '¿Quién eres Señor?'. Y él: 'Yo soy Jesús, a quien tú persigues'» (*Hechos de los Apóstoles*, 9, 3-5).

³²⁹ v. 2244, **Miguel**. San Miguel arcángel, defensor de la Iglesia, conductor de los muertos y el que habrá de pesar las almas el día del Juicio Final. Aparte de su valor militar y de centinela, en el s. XVII la Contrarreforma lo tomó como símbolo de la lucha contra el dragón del protestantismo, por lo que sus atributos son la espada y la balanza. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna referencia de la función de director de los coros celestiales que le atribuye nuestro drama, salvo la relación que pudiera existir entre dirigir el coro y dirigir a los muertos al Juicio Final o el hecho de que dentro de la tradición judaica es uno de los arcángeles que están ante el trono de Dios.

³³⁰ v. 2244, **sochantre**. Teniendo en cuenta que el chantre es el director del coro, «en las más el chantre, o capiscol, remite todo lo que toca a la canturía al sochantre, que hace oficio por él. Éste comienza con los que encomienda las antífonas, entona los salmos, los himnos, encomienda las capas, los responsorios, los versos, las lecciones y lleva el cetro en las procesiones y otras cosas diferentes como se practican en diferentes iglesias» (*Cov*, s.v. **capiscol**).

³³¹ v. 2245, **coro impíreo**. «Muchedumbre celestial». «Dícese del cielo, en que los ángeles, santos y bienaventurados gozan la presencia de Dios». El empíreo tenía delante nueve esferas, siendo su número total diez (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte,

Júpiter, Saturno, Estrellas, Cristalino y Empíreo). De él afirma Dante: «quiere decir cielo de llamas o cielo luminoso... Éste es el lugar de los espíritus bienaventurados... Éste es el soberano edificio del mundo, dentro del cual queda incluido todo el mundo y fuera del cual nada existe; y no está en un lugar determinado, sino que fue formado solamente en la primera inteligencia» (*Obras completas de Dante*, ed. N. González-J. L. Gutiérrez, Madrid, BAC, 1956, pp. 735-736). Comp. Juan de la Cueva, *Los siete infantes de Lara*, ed. José Cebrián, Madrid, Espasa Calpe, 1992⁶, vv. 335-338: «Aclara mi confusión, / señor del impíreo coro: / ¿qué le enterneció a este moro / el bárbaro corazón?».

³³² v. 2248, **oración**. La intercomunicación entre Dios y los hombres constituye una de las peculiaridades fundamentales del cristianismo. Por ceñirnos sólo al Nuevo Testamento, desde el primer momento Jesucristo se convierte en modelo de oración e invita a los suyos a una oración continua, perseverante, agradecida y confiada; preside todos los momentos importantes de la comunidad y se convierte en uno de los pilares insustituibles de la vida cristiana.

³³³ v. 2248, **basa**. «Por traslación se toma por fundamento y principio de alguna cosa» (*Aut*, s.v.). Comp. *MC*, vv. 2391-2394: «Mas tiene el Aragonés / al que ves su embajador / por manos de su valor / y por basa de sus pies»; *ECO*, vv. 507-510: «Una chinela de color, que dora / de una columna hermosa y cristalina / la breve basa, fue la ardiente mina / que vuela el alma a la región que adora».

³³⁴ v. 2266-2300, **dividida en corros / ... ceremonia**. Mira describe el orden tradicional en la ceremonia de elección imperial del protocolo romano: primero se producían las aclamaciones de la gente y del ejército; después, la coronación. Esto quería decir que el poder imperial venía del pueblo y de las victorias del emperador. En cambio, en la coronación de Carlomagno (25 de diciembre del año 800) la imposición de la corona precedió a la aclamación de la muchedumbre, lo cual significaba que todo poder venía de Dios (y, por consiguiente, por mediación del papa). Mira de Amescua, en cierto modo, mezcla ambos protocolos, pues, si bien es el pueblo el que primero vitorea a uno de los candidatos, es el papa, inspirado por el Espíritu Santo, el que aprueba la elección y confirma al candidato (vid. § 6.2.1.1. de nuestro Estudio). De otro lado, el relato de Mira se aleja bastante de los hechos históricos e, incluso, de su fuente: «Pero el Carlos tuvo más diligencia, y mejor aparejo por la cercanía de Francia con Italia, y también ayudó su natural condición, porque era muy ambicioso y arrogante. De manera que, con más presteza de la que nadie pensara, juntó muchas gentes y, pasando los Alpes, entró por Italia la vía de Roma, enviando a su hijo Ludovico por otra parte, que ocupase lo que en Francia Ludovico Emperador había tomado por muerte de su hermano, que era Austrasia, llamada ya Lotaringia. Llegando Carlos a Roma, donde ya por mensajeros y cartas y, aun según algunos dicen, con dineros y dádivas, había solicitado y ganado las voluntades de los romanos y del Sumo Pontífice, que era Juan,

como ya dije, Octavo o Noveno, luego fue coronado por él y habido y obedecido por Emperador» (*HIC*, p. 376). Cfr. la bibliografía de la nota 4.

³³⁵ v. 2303-2305, **tres coronas**. No hemos conseguido identificar toda la información necesaria para aclarar la alusión de estos versos. No obstante, de las tres coronas a las que se alude, la Corona de hierro o de Aquisgrán es obra bizantina, ejecutada según la tradición en el año 591. Consiste en un cerco de oro, recubierto de esmalte verde, con montantes en los que están prendidas flores blancas, rojas y azules. Su nombre proviene del círculo de hierro que está incrustado en ella y en el que, según se decía, se halla fundido un clavo de la Vera Cruz. La ciñó Carlomagno cuando se hizo coronar rey de los lombardos. Hoy día se conserva en la catedral de Monza. La de Roma, de plata, era la que ceñían los emperadores del imperio de occidente. La de oro, que el texto llama «de Polonia» (por razones de rima, ya que se refiere, probablemente, a la corona 'de Bohemia') es la Corona de San Esteban de Hungría, que se compone de dos partes: la superior fue enviada el año 1000 por el Papa Silvestre II, junto con el título de 'rey apostólico', a Esteban, primer rey de la casa de Aspard; la inferior fue mandada por el emperador bizantino Miguel VII Dukas, en 1073, al rey Geza I.

³³⁶ v. 2331, **hechura**. «La forma de la cosa (...) Para dar a entender que un señor ha valido a cualquiera persona y le ha puesto en estado y honor, decimos ser este tal hechura suya; y para mayor encarecimiento e hipérbole decimos ser criatura suya, y que le debe el ser» (*Cov*, s.v.). Por su parte, *Autoridades* (s.v.): «Translaticamente se dice de la persona a quien otra ha puesto en algún empleo de honor y conveniencia, que confiesa a él su fortuna y el ser hombre». Comp. *MC*, vv. 1687-1689: «REY: ¡Levanta, famoso Godo, / levanta! RODRIGO: ¡Tu hechura soy!- / ¡Mi Príncipe [A DON SANCHE] DON SANCHE: ¡Mi Rodrigo!»; *PH*, vv. 319: «A tus pies tienes tu hechura». Cfr. Ignacio Arellano, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en A. GRANJA-J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Granada, Universidad, 1996, pp. 43-64, especialmente p. 55.

³³⁷ v. 2339, **pelicano**. «Ave cubierta de pluma blanca y negra, menos el pecho, en el cual tiene un callo bermejo como cicatriz de herida: por lo que se dice que para sustentar sus hijuelos se hiere el pecho, para que en él beban la sangre» (*Aut*, s.v.). Por esta creencia, durante el Siglo de Oro se consideró al pelicano como afrenta de miserables, llegando incluso a identificarse con Cristo (Timoneda en su *Auto de la fuente sacramental*). Comp. *RF*, p. 12a: «Rompe mi pecho, traidor, / y un pelicano seré, / que con él sustentaré / mis hijos, que es el honor»; *EED*, vv. 2283-2287: «Viendo tu sangre vertida / no imitó tu alma perdida / al pelicano que el pecho / sangra y le deja deshecho / por dar a sus hijos vida»; L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, ed. A. R. Fernández

e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, p. 230: «la garza, el neblí, la paloma de Venus, el pelícano, afrenta de los miserables»; Quevedo, *Poesías originales*, en *Obras completas*, 1, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, tiene un poema satírico, «El pelícano», donde recoge todos estos tópicos burlándose del simbolismo abusivo de los mismos.

- ³³⁸ v. 2354, **envidia**. Constituye uno de los temas recurrentes de la iconografía moral áurea, recogido de Ovidio en su *Metamorfosis*, libro II, X, y de Andrea Alciato en su emblema LXXI. En la escultura medieval, la envidia era representada en ocasiones por un sapo y, en otras, por una serpiente, o como un monje acompañado de un perro arisco; más adelante se la representó como una mujer con cabellera erizada de serpientes. Durante el período áureo era normal representarla devorando su propio corazón o sus manos («comiéndose el corazón / mordiendo sus manos propias», vv. 2356-2357) o comiendo serpientes. Comp. Alciato, *Emblemas*, ed. M. Soria, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 254: «Por declarar la invidia y sus enojos / pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal continuo de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía / y lleva un palo en la mano de abrojos / que le punzan las manos noche y día»; L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, ed. A. R. Fernández e I. Arellano, Madrid, Castalia, 1988, p. 172: «La Envidia la sigue y la persigue, con su vestido pajizo bordado de basiliscos y corazones». Cfr. P. Pedraza, «Los emblemas de la envidia», en *Actas del I Simposio internacional de emblemática* (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991), 1994.
- ³³⁹ v. 2355, **una hambre**. Vacilación en el uso del determinante femenino ante sustantivo femenino que comienza por á- / há-. Ejemplos similares en el v. 2921 y en Ac. post. v. 2951. Vid. □ 1.2.2.1. de nuestro Estudio lingüístico.
- ³⁴⁰ v. 2368, **Lucrecia**. Modelo de mujer 'casta' (v. 2369). Esposa de Tarquino Colatino, pariente del rey de Roma Tarquino el Soberbio. Según la tradición, despertó una fuerte pasión en Sexto Tarquino, hijo de Tarquino el Soberbio. Lucrecia, ultrajada, tomó por testigos a su padre y a su marido, y se mató con un puñal. Entonces Junio Bruto, blandiendo el puñal ensangrentado, convocó al pueblo a la revuelta y proclamó la caída de la monarquía y proclamó la República. Comp. con LS, p. 229: «Dije que una señora era absoluta / y siendo más honesta que Lucrecia, / por dar fin el cuarteto la hice puta». Cfr. Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, VI-6-1, ed. F. Martín Acera, Madrid, Akal, 1988, pp. 336-337.
- ³⁴¹ v. 2377, **oro y plata di**. Alusión tópica al poder el dinero.
- ³⁴² v. 2389, **interés**. «El provecho, la utilidad, la ganancia que se saca o espera de una cosa» (Cov, s.v. **interese**), «el dinero». Comp. VS, vv. 258-260: «que es pródiga la pasión, / y el dinero es aguijón / con que corre la justicia. Algo parecido se decía de la

verdad»; *LD1*, p. 89: «Dixeron que antiguamente / se fue la verdad al cielo; / Tal la pusieron los hombres, / que desde entonces no ha buuelto». Aunque de forma muy sutil, Mira coincide en el tratamiento de este tema con el que Pedro Mexía había hecho en su *SVL*, I, 31, de las razones por las que las tropas imperiales saquearon Roma: la política intrigante del papa Clemente VII y la escandalosa corrupción de los habitantes de la ciudad, que propiciaron el providencial castigo divino. De hecho, la corrupción de la justicia constituye un tópico en la literatura áurea que, sin duda, respondía a una situación real. Las prácticas de la prevaricación (v. 2409) y del cohecho eran delitos corrientes que aquí adquieren particular resonancia. No olvidemos, obviamente, la importante aportación satírica de Quevedo a este respecto; cfr. E. Gacto Fernández, «La administración de justicia en la obra satírica de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 133-162.

³⁴³ v. 2410, **vulgo novelero**. Desde el Renacimiento se insistía en que uno de los rasgos definitorios del vulgo era su ignorancia, su insolencia, su volubilidad, su inconstancia y su deseo incontenente de conocer cosas nuevas. Comp. *RF*, p. 5a: «Vayan las cajas delante, / y esté ansí en la plaza un día / para que el vulgo inconstante / destierre su cobardía / con castigo semejante»; *ibid*, p. 17a: «que el ejército infame se alborota / y el vulgo novelero ha de ofenderte, / perdida la vergüenza y la fe rota»; Francisco de Quevedo, *España defendida y los tiempos de ahora* (1609) en *Obras completas*, I, ed. Felicidad Buendía, Madrid Aguilar, 1986⁶, p. 587: «Hay valerosos capitanes, doctos prelados y algunos hombres buenos, a quien común devoción y novelero pueblo anticipó el nombre de santos»; *ECO*, vv. 1857-1859: «Fue siempre bárbara ley / seguir aplauso vulgar / las novedades»; *GA*, p. 128: «Las novedades aplacen, especialmente a mujeres, que son de suyo noveleras, como la primera materia, que nunca cesa de apetecer nuevas formas»; *CT*, p. 140: «No salga si no es por tasa / a vistas, que es novelera, / y libertad ventanera / poco permanece en casa». Cfr. O. H. Green, «On the Attitude toward the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro», *Studies in the Renaissance*, IV, 1957, pp. 190-200; Margarita Morreale, *RFE*, XLII, 1958-1959, p. 229.

³⁴⁴ v. 2114, **rotulaba**. Significa 'aclamar por medio de un cartel', ya que 'rótulo' es «el cartel que se fija en los cantones y otras partes públicas, para dar noticia u aviso de alguna cosa» (*Aut*, s.v.).

³⁴⁵ v. 2418, **trajo**. La variante textual que aparece en *P* es *trujo*, forma que sólo se conserva dialectalmente, aunque sigue la uniformación en /u/, única vocal que conocen los perfectos fuertes actuales *-hube, supiste...* (*MGHE*, p. 319). Es una de las numerosas inseguridades de la conjugación de los verbos en el Siglo de Oro (*HLE*, pp. 244-245). Vid. la § 1.2.5.2. de nuestro Estudio lingüístico.

- ³⁴⁶ v. 2420, **reliquias**. Desde muy pronto, Carlomagno se convirtió en una figura legendaria y heroica, a lo que contribuyeron, de un lado, los poemas de Alcuino y la *Vida de Carlomagno* de Eginardo, y, de otro, los cantares de gesta franceses (*Cantar de Roldán*), por lo que, como defensor de la fe y garante de la justicia, se nos presenta en esta estrofa como acumulador de reliquias para Roma, idea probablemente extraída de *La peregrinación de Carlomagno*.
- ³⁴⁷ v. 2435, **verde laurel**. Según la tradición clásica, no sólo servía para ceñir las sienes de los poetas, sino las cabezas de los emperadores tras sus triunfos militares y en los actos protocolarios (Cov, s.v. **laurel**).
- ³⁴⁸ v. 2437, **funesto ciprés**. Covarrubias (s.v. **ciprés**), tras describir las características del árbol, explica su emblema: «Sinifica la muerte, por cuanto tiene por cierto que este árbol cortado así como el pino, no echa renuevos [...] La madera del ciprés es incorruptible, y así los huesos de los hombres nobles los encerraban en cajas o ataúdes de ciprés [...] Sinifica el ciprés el hombre espiritual y contemplativo, que va enderazando todas sus acciones al cielo». Incluso refiere el mito: «Fingen los poetas haber sido Cypariso un muchacho, hijo de Telepho, a quien Apolo amó mucho. Ovidio cuenta que, habiendo tirado una flecha a un ciervo, sin darse caso, era uno que él tenía doméstico y muy regalado, le mató; y de pena, sin poderle consolar Apolo [...] fue convertido en este árbol funesto, que echa cierta resina a modo de lágrimas». Comp. OCS, P. 62c: «Pienso que a mi hermano llegan / a herirle el pecho también; / que quien nació como yo, / seguir con violencia ve / a la voz de la corneja / lo funesto del ciprés».
- ³⁴⁹ v. 2460, **por mí mismo valgo yo**. Los impulsos individualistas y la imposición del marco social sobre los mismos es uno de los más significativos temas del teatro áureo. Era algo normal en la literatura del Siglo de Oro que «un hombre, noble de nacimiento o de carácter [...], en el momento de escoger el curso de su acción se represente el ideal a que su personalidad debe aspirar, dada su naturaleza» y utilice expresiones del tipo «por mí mismo valgo yo». Tal afirmación presupone ser alguien, que no dice nada sobre la particularidad de su ser, sino que afirma su posición jerárquica en el grupo al que pertenece, su conciencia de la igualdad de la dignidad de todos los hombres ante Dios. Comp. con *ES*, vv. 2318-2321: «Yo soy quien soy, / y siendo quien soy me venzo / a mí mismo con callar, / y a alguno que calla, afrento». Cfr. L. Spitzer, «Soy quien soy», *NRFH*, I, 1947, pp. 113-127, y II, 1948, p. 275; J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 60 y ss.; J. M^a. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 275 y ss.; A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961.
- ³⁵⁰ v. 2481, **bastardo**. Aunque el derecho germánico trataba por igual al hijo legítimo y al bastardo, la Iglesia, por el contrario, consideraba como ilegítimo a todo hijo nacido fuera

del matrimonio. Esta es la tradición que recogen tanto Covarrubias (s.v.): «El nacido de ayuntamiento ilegítimo» o «lo que es grosero y no hecho con orden, razón y regla», como Autoridades (s.v.): «Cosa grosera, no castiza ni legítima, y que se desvía y degenera de su primera calidad, ser y pureza». El tema de la bastardía es recurrente en Mira de Amescua (también aparece, entre otras, en *La rueda de la Fortuna*), seguramente por ser él mismo hijo ilegítimo.

- ³⁵¹ v. 2482, **fuiste**. En la copia manuscrita se lee 'fuistes', forma etimológica aún muy usual en el s. XVII (vid. *MHE*; *HLE*, pp. 394-395). No obstante, hemos decidido, por razones de rima, enmendar la lectura de *M*, ya que, de hecho, a ella equivalía. Vid. § 1.2.5.2. de nuestro Estudio lingüístico.
- ³⁵² v. 2496-2521, **seas mi padre ... / ... consejo**. Creemos que este pasaje está profundamente ligado a la experiencia vital del propio Mira de Amescua e, incluso, nos aporta información útil para la datación de la comedia (§ 0.2.2. de nuestro Estudio). Ante todo supone una autoafirmación del 'yo' individual al margen del linaje, ya que con ella se pretende diferenciar *naturaleza* ('valía individual') y *nobleza* ('virtud que transmite el padre a sus hijos'). Se sabe que Mira de Amescua era hijo natural (como Rodolfo) de don Melchor de Amescua; se sentiría, por tanto, como un hijo sin padre, cuyos méritos dependen de sí mismo y no de su progenitor, hasta el punto de afirmar que 'de sí mismo nació' (v. 2513).
- ³⁵³ v. 2550-2556, **partamos / ... / ... Alemania**. El relato de la actuación de Ludovico, igual que la de Carlos (nota 334), se halla profundamente alterado en función de la intencionalidad política de Mira de Amescua. Comp. *HIC*, p. 376b-377a: «Y entretanto, Ludovico, su hermano, no cesaba en Alemania de juntar sus gentes para venir contra él, con ánimo de lo despojar del imperio y aun de la vida si pudiera. Pero Carlos, dado el mejor asiento que pudo en las cosas de Italia, se volvió en Francia, muy indignado contra su hermano, contra el cual juntó el mayor ejército que pudo y, comenzando a caminar el uno contra el otro, al Ludovico atajóle la muerte que le sobrevino en la ciudad de Francafort, dejando primero sus reinos repartidos y divididos entre tres hijos, hombres y muy valerosos, que tenía, llamados Ludovico y Carolo Magno y Carlos».
- ³⁵⁴ v. 2571, **Endimión**. Era un pastor de gran belleza, a quien Zeus permitió elegir la existencia que deseara: pidió no envejecer nunca y ser inmortal, y quedó sumido en un sueño eterno en el monte Latmo, adonde Selene acudía cada noche a contemplarlo. Constituye el símbolo de la felicidad humana, que se desliza hacia la bienaventurada eternidad (Ovidio, *Ars amandi*, libro 2). Comp. *LD2*, p. 379: «Los cultos deste tiempo sabrán mucho de calzas, porque todo es calzar estrellas, calzar flores, nubes, noches, soles, y aun ponelle chapines a la Luna, como si fueran a propósito para andar buscando a Endimión por el monte Lathmo». Cfr. *GRI*, pp. 155-156; *RDE*, pp. 315-316.

³⁵⁵ v. 2579, **sin centro**. Como dijimos anteriormente (vid. nota 210), la comedia del XVII utiliza frecuentemente expresiones basadas en concepciones astronómicas y físicas. Aquí se alude a la concepción física según la cual cada uno de los cuatro elementos que componen el universo aspira, con un movimiento natural propio, a ocupar la zona o «centro» que le corresponde, esto es, cada elemento tiene un lugar o centro de atracción. Así, de la misma forma que el fuego tiende a subir siempre hacia su centro, que es la esfera del Sol, Margarita sólo puede estar en el jardín, su «centro», hablando con Balduino. Comp. GVD, p. 27c: «Porcia, como fui llamado, / con gusto vengo y forzado; / que si el fuego artificial / va en forma piramidal / a su elemento, así yo / busco la voz que llamó / como a centro natural»; LCT, vv. 1896-1899: «Este es el dichoso centro / donde sosiego recibo, / donde con el alma vivo, / donde con los ojos entro»; EPEP, p. 174: «de tal manera cegó mis ojos al primer descubrir del mundo, que no vivía mi espíritu tanto en mí mismo cuanto en la persona que amaba ni fuera de su presencia hallaba descanso, como no le tienen las cosas fuera de su centro, porque así como el fuego siempre está exalando llamas, que suben a su esfera, así mi corazón deseos, que a la de su hermosura se dirígían».

³⁵⁶ v. 2611, **robar**. El rapto de la hija de Carlos el Calvo, Judit (Margarita en nuestro drama), es histórico. Así se relata en *HIC*, p. 377: «Sucedióle tras esto que un gobernador o guarda de las tierras que hoy son el Condado de Flandes, que tan poblada y frecuentada tierra es agora, y entonces era lo más della bosques y selvas, y muy pequeñas aldeas, llamado Balduino, se enamoró de una hija del Emperador, y con su ausencia y ocupación en la guerra ya dicha, tuvo manera como la sacó de su palacio y se escondió con ella en aquellas tierras y florestas. Contra el cual, queriendo proceder el Emperador con todo rigor, por ruegos de muchas personas religiosas y de Estado, tomó por mejor consejo casarlo con la hija y, haciéndolo así, le dio aquella tierra con título de conde». Uno de los intercesores fue el propio Papa Nicolas I, quien en diciembre del año 862 remitió una carta a Carlos el Calvo pidiéndole que casara a Balduino y Judit: «Idcirco ad beatissima sanctorum apostolorum principum Petri ac Pauli confugere limina, nostrumque pontificium Balduinus, vasallus vester, ardenti animo accedere studuit: qui vestram se habere indignationem, eo quod Judith filiam vestram, illum prae caeteris diligentem, sine vestrae voluntatis consensu in coniugium elegerit, eamque volentem accepit, ore proprio retulit. Quamobrem praesulatus nostro preces multimodis fudit, orans et petens obnix, ut magnitudinis vestrae per nostram interventionem adipisci gratiam mereretur. Cuius nos crebris petitionibus, et misericordiae largitate commoti, vestram regalem excellentiam his apostolatus nostri apicibus, praesentibusque legatis, Rhadoaldo videlicet et Joanne, reverentissimis et sanctissimis episcopis, deliciosis nostris, valde precamur, ut pro Jesu Christi Domini nostri amore, et sanctorum apostolorum Petri ac Pauli, quorum auxilium ipse Balduinus, magis quam regum terrae, fide devota quaesivit, nostraque dilectione, quam vos

luculenter habere agnoscimus, iam dicto Balduino, quia et tale iam olim aliis evenisse regibus scitur indulgentiam pariter, et plenariam gratiam largiamini, ut vestrae amplitudinis fretus benignitate consistat, maneatque inter caeteros vobis fidelis securus. Cui sane ideo vestrae sublimitatis gratiam ut tribuatis deposcimus, non solum quia pio amore omnibus, qui aliquo fuerint sceleris contagio maculati, huius apostolicae sedis opem, atque misericordiam, et praesidium postulantibus, humilique devotione quaerentibus, pro qualitate facti subvenire debemus: verum etiam metuentes ne propter iram indignationemque vestram ipse Balduinus impiis Northmannis, et inimicis Ecclesiae se sanctae conjugat et in populo Dei, quem, prudenti consilio meteque sollicita, salvum et incolumem regere et gubernare debetis, aliquod iugerat periculum, et scandali fomitem, qui fidelium coetus depopuletus, immittat; et ob hoc animae vestrae quod absit, contingat discrimen. Dextera vos supernae protegat maiestatis, et ab omnibus semper adversitatibus illaesos custodire dignetur» (en J.P. Migne, *Patrologiae*, tomus CXIX, París, Garnier-Migne, 1880, p. 803).

³⁵⁷ v. 2633, **por señas**. 'Como señal'.

³⁵⁸ v. 2648, **Edad de Oro**. Idea fundamental de la literatura clásica y renacentista según la cual la Edad de Oro era una época en la que la virtud y la bondad imperaban en el mundo. Aunque son muchos los ejemplos clásicos y renacentistas que podemos aportar, nos limitaremos a mencionar el famoso discurso de don Quijote (cap. XI) y el soliloquio de Aurelio en *El trato de Argel*. Sobre la base de la decadencia, el Barroco, desengañado de la vanidad del mundo y de la locura de Europa, busca refugio en el tiempo, pero no en el que, fugaz y vano, marca las horas humanas (*tempus*), sino en otro en el que perduran las ficciones políticas, como era la Monarquía hispánica, y que, con propiedad, recibía el nombre de edad (*aetas*). Aquél era el cómputo de las cosas humanas, de los hechos del mundo desconcertado que se estaba padeciendo; éste, el de la historia, el del pasado glorioso que se hacía presente y que debía continuar en el futuro. Cfr. Geoffrey Stagg, «*Illo tempore*: Don Quixote's Discourse on the Golden Age, and its Antecedents», en *La Galatea de Cervantes, cuatrocientos años después*, Newark, Del., Juan de la Cueva, 1985, pp. 71-90; José N. Alcalá-Zamora (ed.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de hoy, 1989, pp. 231-232; Hugo Francisco Bauzá, *El imaginario clásico. Edad de Oro, utopía y Arcadía*, Santiago, Universidad, 1993.

³⁵⁹ v. 2655, **obediencia**. El territorio de Flandes, a partir de la incursión de los piratas normandos, que llegaron incluso a apoderarse de la desembocadura del Escalda en el siglo IX (lo cual repercutió considerablemente en la economía carolingia), fue convertido por Carlos el Calvo en una marca fronteriza en cuya pacificación intervino valerosamente Balduino, nuestro personaje.

- ³⁶⁰ v. 2656, **contradicción**. «Repugnancia y oposición a lo que se hace o dice» (*Aut*, s.v.).
- ³⁶¹ v. 2659, **premio**. La lealtad del héroe y su afán de servicio al Rey están por encima de cualquier afán materialista. Comp. *RF*, p. 2b: «Mi inclinación es servirte. / Premios no me correspondan, / porque la virtud se mueve / con el premio de sí sola».
- ³⁶² Ac. post. v. 2662, **vestida de hombre**. Se trata de los recursos más de moda en la dramaturgia barroca, incluso defendido como mecanismo básico en el *Arte nuevo de hacer comedias*. El recurso de disfrazar a la mujer de hombre es, sin duda, de origen italiano, y está documentado en las primeras comedias eruditas del siglo XVI (por ejemplo, *Calandria de Bibbiena*). De ahí pasó a España donde lo utilizan Lope de Rueda (*Los engañados*) y Timoneda (*Cornelia*) en sus obras más italianizadas. Los valencianos sistematizaron el recurso, y Lope lo institucionaliza desde el inicio de su carrera, en *Los hechos de Garcilaso*, *La Francesilla*, *El rufián Castrucho*, *Los locos de Valencia*, etc. Mira de Amescua, Tirso, Vélez de Guevara, Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, lo utilizaron con frecuencia, ya que constituía un factor de poderosa erotización del escenario al presentar al personaje femenino con las piernas desnudas o cubiertas por unas calzas ceñidas, lo cual provocó la reacción de los censores. Lo más significativo en esta obra es la diferencia que presenta con respecto a otras comedias barrocas en las que las mujeres solían vestirse de hombre como reacción a una seducción y posterior abandono por parte de su galán o como instrumento de reivindicación de la obligación contraída; Margarita se viste de varón no para restablecer la honra perdida o reparar un ultraje, sino para conseguir que Balduino, caballero leal a su rey, la secuestre de palacio sin saberlo y, a la vez, para obligar a su padre a casarla con un caballero de un estado inferior al suyo. Cfr. Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976; G. Bradbury, «Sexual irregularity in the Comedia», *MLN*, 76, 1981, pp. 566-580; M. McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University Press, 1974.
- ³⁶³ v. 2674, **escucha aparte**. Fragmento corrupto, porque al estar en escena exclusivamente los dos personajes parece innecesario que Lamberto se aparte para hablar a solas con el rey Carlos; no obstante, el tono de confidencialidad y lo inconfesable del mensaje pudiera justificar la referencia didascálica.
- ³⁶⁴ v. 2703, **el alegría**. Aunque en el período áureo el idioma continúa eliminando el lastre medieval, aún perduran formas antiguas como este uso del artículo femenino 'el(a)' delante de una palabra que empieza por a- átona. Vid. § 1.2.2.1. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr. *HLE*, p. 391.

- ³⁶⁵ v. 2720, **inorante**. Todo el período áureo fue una época de lucha entre el respeto a la forma latina de los grupos consonánticos cultos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance que tendía a su simplificación. De hecho no existía, aún a fines del XVII, un criterio fijo: el gusto del hablante y la mayor o menor frecuencia del uso eran los factores decisivos. Vid. § 1.1.5.2. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr. *HLE*, p. 391.
- ³⁶⁶ v. 2730, **vocación**. «Por extensión se llama el oficio o carrera que se elige para pasar la vida, por armas, letras o mecánica» (*Aut*, s.v.). Equivale en este contexto a ‘destino’.
- ³⁶⁷ v. 2743, **la Cava**. Según las viejas leyendas españolas, recogidas en el romancero, fue la hija del conde don Julián, gobernador de Ceuta, violada por don Rodrigo, último rey visigodo. El conde, buscando venganza, se alió con los musulmanes, que invadieron España, provocando la caída del reino godo.
- ³⁶⁸ v. 2745, **logres**. «Llegar al tiempo o a la edad en que se percibe el fruto de las esperanzas que se han concebido» (*Aut*, s.v. **lograr**). Alfreda impreca a Lamberto deseando que no alcance sus propósitos.
- ³⁶⁹ v. 2763, **abonarás**. «Aprobar y dar por buena alguna cosa y asegurarla por tal» (*Aut*, s.v. **abonar**).
- ³⁷⁰ vv. 2802-2803, **con ella ... / ... estado**. Toda la tercera jornada es ejemplificación del poder de la fortuna voltaria, sobre la que Mira insiste en *La rueda de la Fortuna*. Tras ser elegido emperador y comprobar que Alfreda ha recuperado la lucidez, el Rey Carlos cree que le sonríe la fortuna; sin embargo, de inmediato recibe la noticia de que Margarita se ha fugado con Balduino (vv. 2827-2834), es informado de que su hermano Ludovico ha salido de París con intención de atacarlo (vv. 2836-2845) y Alfreda vuelve a enloquecer (vv. 2857-2858).
- ³⁷¹ v. 2825, **vo**. Forma bastante usual hasta el siglo XVI en que, por analogía con *soy*, *doy*, etc., se generalizó *voy*. Comp. Tirso de Molina, *Averígüelo Vargas*, en *Comedias II*, ed. A. Zamora Vicente-M^a Josefa Canellana, Madrid, 1947, acto I, vv. 836-839: «La mitad deste vestido / puedes dar a otro; que yo, / suficientemente vo / en una calza embutido». Cfr. *MGHE*, p. 304 y *MHE*, p. 229 y n. 51.
- ³⁷² v. 2856, **tratado**. A partir de las doctrinas tomistas, la Iglesia había aceptado como válidos los matrimonios secretos, contraídos a partir del consentimiento explícito de las partes, sin la necesaria presencia de testigos de ninguna clase ni de ningún representante eclesiástico. Ahora bien, a consecuencia de los abusos sociales que ocasionó la celebración de estos matrimonios, el concilio de Trento decidió prohibirlos y

anularlos. Lamberto ha tratado su matrimonio con los reyes Carlos y Ludovico, pues la Infanta Matilde no ha intervenido, y dicho contrato se considera válido, a la espera de su formalización ritual y su consumación; no obstante, la promesa de matrimonio a Alfreda era anterior. Comp. *MAR*, vv. 270-271: «SANCHO: Luego, ¿ya soy tu marido? / ELVIRA: ¿No dices que está tratado?».

- ³⁷³ v. 2861, **invención**. Es un vocablo propio de la comedia que significa 'artificio, cosa nueva en la que se ha utilizado el ingenio con una finalidad determinada', y que generalmente se hace para engañar o confundir a otro. Comp. *SSD*, vv. 1145-1151: «Hoy, con alguna invención, / le contaré mi partida / y pues he sido en la vida / del viento camaleón / cisne en la muerte seré / porque perderla es mejor / que no que mi mucho amor / piense que fingido fue».
- ³⁷⁴ v. 2877, **tiró**. «Vale también perjudicar, dañar, estorbar o hacer mal tercio a alguno» (*Aut*, s.v. **tirar**).
- ³⁷⁵ v. 2880, **retratos ... espejos**. Términos habituales en las comedias de enredo. Comp. con *EPEP*, p. 256: «Y diole, diciendo esto, un espejo que unas molduras de ébano hacía parecer retrato».
- ³⁷⁶ v. 2894, **retratos**. En la lírica cortesana desde la Edad Media se entendía que el amado llevaba en su pecho el retrato de su amada (y viceversa), entendiendo □retrato□ como el recuerdo del conjunto de sus caracteres físicos y morales. En este sentido se utiliza aquí, aunque carece de connotaciones eróticas obviamente. Comp. *EDD*, vv. 2719-2726: □Primero, □viven los cielos!, / fueran las vidas de entrambos / asumpto de mi venganza, / aunque con mis propias manos / sacara a Carlos del pecho, / donde a mi pesar ha entrado, / y, para morir con él, / matara en mí su retrato□.
- ³⁷⁷ vv. 2899-2903, **celebro / ... / ... celebró**. La preceptiva de la época permitía la rima de la misma palabra, siempre que su sentido fuera diferente o perteneciese a dos categorías gramaticales distintas. Comp. *EPEP*, vv. 273-301: «Pues si vuelve el agua en vino / y el pan crece tan sutil, / que una vez que al campo vino, / con cinco hartó cinco mil / que fue milagro divino»; Lope de Vega, *La moza del cántaro*, ed. Rosa Navarro, Barcelona, Planeta, 1989, vv. 173-176: «Antes de llorar se causa / la excusa, pero no agora; / que siempre quiere el que llora / que le pregunten la causa». Cfr. J. H. Arjona, «The Use of Autorhymes in the Seventeenth Century Comedia», *HR*, XXI, 1953, pp. 273-301.
- ³⁷⁸ v. 2908, **que**. Equivale a 'en que'. Era bastante habitual en esta época la omisión de la preposición que indica la función que desempeña el pronombre relativo, aunque solía suplirse con la presencia de un pronombre personal redundante que acompañaba al

verbo principal. Comp. *MAR*, vv. 1-4: «Nobles campos de Galicia, / que a sombras destas montañas / que el Sil entre verdes cañas / llevar la falda codicia».

³⁷⁹ v. 2914, **pues**. «Se usa también como partícula adversativa, para denotar el sentimiento contrario a lo antes propuesto» (*Aut*, s.v.).

³⁸⁰ v. 2921, **tigre**. Símbolo de la ferocidad. Comp. *LMC*, vv. 3573-3575: «Detén la furia con que al monte vienes, / que aunque mi esposo muera, / tengo que ser contigo tigre fiera».

³⁸¹ ac. post. v. 2928, **a caballo**. Ya desde finales del XVI, según Rojas Villadandro (*EVE*, p. 154), «sacábanse ya caballos / a los teatros, grandeza / nunca vista hasta este tiempo, / que no fue la menor de ellos». Vid. § 3.4. de nuestro Estudio.

³⁸² ac. post. v. 2951, **hacha**. «La vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas juntas y cubiertas de cera, gruesa, cuadrada y con cuatro pabilos. Diferénciase de la antorcha en que esta tiene las velas retorcidas» (*Aut*, s.v.).

³⁸³ v. 2962, **Divino Sacramento**. Por antonomasia, la eucaristía (*Cov*, s.v. **eucaristía**).

³⁸⁴ vv. 2964-3018, **No quiera ... / ... Jerusalén**. En esta escena se sacraliza al personaje de Balduino, lo cual supone la glorificación de la monarquía de los Austrias, de la que es predecesor, por su devoción eucarística. Para ello, Mira de Amescua se sirve de un emblema muy conocido en la época y que debió tomar de *Monita et exempla politica* de Justo Lipsio (libro I, capítulo 2, monita 3), ya que, aunque apareció impresa en 1605, tiene privilegio de 1597. También se encuentra en Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regiopolítica* (1653) y P.J. Eusebio Nieremberg, *Corona virtuosa y virtud coronada* (1643) (citados por Ignacio Arellano, «Poesía, historia, mito en el drama áureo: Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo», en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 181-182). En el emblema IX «Religionis Praemium», Solórzano Pereira, refiriéndose al Conde Rodolfo, futuro emperador, se lee: «Ea in venatione aliis alio sparsis, dum & ipse praedam quaerit, aut premit, tintinnabuli sonitus ad aures accidit, qualis deferenda sacrosancta Synaxi esse solet. Cognoscendae avidus rei, flexo equo, quo sonus ferebat, eo iter subito vertit, brevisque torrentis in ripa sacerdotem exuentem se offendit. Ex quo per contactus quid ita & iis locis esset? Cogit me, inquit, ex proximo amici valetudo compendia sectari, ne morbo superante sacris destituto & vitae mortisque arbitro, secus de salute si eveniat, in me culpa inhaereat. Huc cum apuli, pontem avulsam reperi, eo ad trasvasandum vestem pono. Quae ubi Comes intellexit, repente ab equo in genua procidit, Liberatorisque sui praesentis pacem & gratiam precatus; imo veso, ait hunc a me equum accipe & quod officium neccesitasque moret, fastinantius obi. Itaque

Sacerdotem equo impositum, simul cuum propinquo suo, qui pari pietate incensus, ardentem cereum & campanae crotalum deferebat, usque ad aegroti domum, tanquam a pedibus fraeuisque minister, reduxit». Por su parte, Nieremberg lo narra así: «Sucedió que andando él a caza, iba un Párroco a una casería del campo a llevar el viático para un enfermo. El día era malo y lluvioso; los caminos llenos de lodo, el sacerdote caminaba a pie. Acertó a pasar por donde estaba el conde, el cual luego que reconoció lo que era, se le enternecieron los ojos y las entrañas, apeóse al punto de su caballo, adornando el Santísimo Sacramento, hincadas las rodillas en el lodo [...] Rodolfo, con gran devoción, descubierto la cabeza, le tuvo del estribo, y le fue sirviendo de lacayo hasta que llegó a la casa del enfermo».

- ³⁸⁵ vv. 2971-2972, **a Dios ... / cinco palabras**. Se refiere a la fórmula latina que el sacerdote, durante la misa, recita en el momento de la consagración de las especies eucarísticas y que supone la transformación del pan y del vino en el cuerpo y en la sangre de Jesucristo (transustanciación): 'Tomad. Esto es mi cuerpo ... Este es el cáliz de mi sangre' (Colligite. Hoc est corpus meum ... Hic est sanguinis meae calix).
- ³⁸⁶ vv. 2973, **con ocho María**. Alude probablemente a la oración del Ángelus en la que se contiene la respuesta que la Virgen María dio al arcángel Gabriel tras la anunciación: «Aquí está la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra» (Lucas, 1, 38). La diferencia en el número de palabras radicarán en que el cómputo de Mira se hace con relación a la respuesta en latín.
- ³⁸⁷ v. 2974, **sepulcro**. De la misma forma que recibe ese nombre «la caja o arquita en que se coloca la hostia consagrada el Jueves Santo, que se pone en el monumento, como representación del sepulcro en que estuvo Cristo [...] hasta que resucitó» (Aut, s.v. **sepulchro**), el sacerdote, templo espiritual, es el hombre que está consagrado a Cristo, Dios vivo (Primera Carta de San Pedro, 2, 5-10).
- ³⁸⁸ vv. 2976-2978, **palabra ... / ... pecho**. Creemos que estos versos significan que, dentro de las diferentes celebraciones religiosas a lo largo del día, el Ángelus tiene lugar una sola vez, mientras que misas hay varias.
- ³⁸⁹ v. 2993, **lacayo de Dios**. «El mozo de espuelas que va delante del señor cuando va a caballo» (Cov, s.v. **lacayo**). En nuestro caso, Balduino será lacayo de Dios no sólo porque el sacerdote es la persona consagrada a Cristo, sino también porque aquél porta el Viático.
- ³⁹⁰ v. 2994, **Cristóbal Conquistó**. Según la leyenda, san Cristóbal tuvo que llevar una vez a Jesús, siendo niño, sobre sus hombros para atravesar un río; de este hecho derivaría su nombre: 'Cristophoros', portador de Cristo. Este hecho se conoció en Occidente a

través del relato de la *Leyenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine (s. XIII). Comp. RF, 17c: «Tu libertad así fundo, / huyendo iremos los dos, / pues soy Cristóbal segundo, / y tú pareces a Dios, / porque pesas más que un mundo». Cfr. Cristóforo di Licia, *Bibliotheca Sanctorum*, t. IV, columnas 349-364.

- ³⁹¹ v. 2998, **es el sacerdote Cristo**. En sentido estricto, el cristianismo sólo considera sacerdote a Jesucristo, el cual, en virtud de su muerte y resurrección, realizó la perfecta glorificación de Dios y la santificación de los hombres, finalidad suprema de todo sacerdocio (*Carta a los Hebreos*, 5, 10). La obra sacerdotal de Jesucristo se continúa en el tiempo y en el espacio por medio de la Iglesia. Todos los cristianos, por el bautismo, participan del sacerdocio de Jesucristo, si bien en el interior de la comunidad cristiana existen unos miembros investidos de poderes especiales, pues Cristo obrará en ellos y por medio de ellos.
- ³⁹² v. 3001, **Arca del Testamento**. Se refiere al arca de la alianza que permitió a los israelitas pasar el río Jordán («Cuando llegaron al Jordán y los pies de los sacerdotes que llevaban el arca pisaron el borde de las aguas [...], las aguas que venían de arriba se pararon y se amontonaron a mucha distancia [...] y las que bajaban al mar de Arabá, el mar Muerto, quedaron enteramente separadas de las otras, mientras el pueblo pasó frente a Jericó», Josué, 3, 14-17). Estaba cubierta de oro por dentro y por fuera y en ella colocó Moisés las tablas de la ley.
- ³⁹³ v. 3006, **símbolo de la vida**. En la Biblia el vocablo 'luz' («esta hacha», v. 3005) tiene una triple significación metafórica: representa la felicidad, la ciencia y la vida. En concreto, la luz es símbolo de vida por oposición a las tinieblas del reino de los muertos: «Mira y escúchame, Señor, Dios mío; ilumina mis ojos, no me duerma en la muerte» (*Salmos*, 13, 4); «Pues en ti está la fuente de la vida y en tu luz vemos la luz» (*Salmos*, 36, 10).
- ³⁹⁴ v. 3009, **Martín**. La imagen más difundida de san Martín (316-397), obispo de Tours, de la que existen innumerables ejemplares, es aquella en la que, montado a caballo y vestido con atuendo militar, parte su capa para dársela a un pobre. Simboliza la magnanimidad señorial para con los menesterosos.
- ³⁹⁵ v. 3017-3018, **ya no vais ... / ... en Jerusalén**. La primera referencia alude a la huida a Egipto de José y María: «Tan pronto como se marcharon, un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: 'Levántate, toma al niño y a su madre, huye a Egipto y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo'. Él se levantó, tomó al niño y a su madre de noche, se fue a Egipto y estuvo allí hasta la muerte de Herodes» (*Mateo*, 2, 13-15). La segunda, a la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén: «Al día siguiente, la gente que había ido a la fiesta, al oír que

Jesús venía a Jerusalén, tomaron ramos de palmas y salieron a su encuentro, gritando: '¡Viva! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor! ¡El rey de Israel!» (*Juan*, 12, 12-14).

- ³⁹⁶ v. 3021, **parece**. «Aparecer o dejarse ver alguna cosa» (*Aut*, s.v. **parecer**).
- ³⁹⁷ vv. 3040-3041, **Elena / ... Cleopatra**. Mujeres que provocaron, según la tradición, la ruina de sus respectivas naciones: Grecia, España y Egipto.
- ³⁹⁸ vv. 3044-3045, **Paris ... / ... Marco romano**. Parejas de las tres mujeres mencionadas en la nota anterior: Paris secuestró a Elena, ocasionando la guerra de Troya; Don Rodrigo abusó de la Cava y ésta, para vengarse, facilitó la invasión árabe de España; Marco Antonio se enamoró de Cleopatra y luchó contra Octavio Augusto, intentando que sus dominios fuesen mayores que los de Roma.
- ³⁹⁹ v. 3056, **ca[ñ]as del rey Midas**. Los árboles entre los que se ha escondido Margarita proclamarán su deshonor como las cañas lo hicieron con el secreto del rey Midas. «Fue rey de Frigia, donde fue Troya. Fingen los poetas que pidió a Baco una merced: que todo lo que tocase volviese en oro, y luego se arrepintió porque veía que el pan y vino se le volvía en oro; por lo cual le mandó Baco que se fuese a lavar en el río Pactalo de Lidia, y de allí dicen que lleva las arenas de oro. Después, siendo juez [...] entre Febo y el dios Pan, dio la sentencia por Pan, y Apolo, indignado, diole orejas de asno porque había juzgado tan mal» (*Cov*, s.v. **Midas**). La leyenda continúa así: avergonzado Midas de aquellas orejas, trataba de ocultárselas a la gente atándoselas bajo un turbante. Al final, su barbero descubrió el vergonzoso secreto. Como no se atrevía a contárselo a nadie ni podía guardárselo para sí, fue al campo, cavó un hoyo y susurró el secreto. Luego lo cubrió con tierra. Pero todos los secretos se conocen. Un grupo de cañas creció donde el barbero había cavado el hoyo, y al silbar el viento entre ellas parecía como si susurrasen: '¡El rey Midas tiene orejas de burro!'. Al enterarse de que todo el mundo conocía su secreto, Midas murió avergonzado.
- ⁴⁰⁰ v. 3058, **poros**. La hipérbole viene quizás justificada por la creencia de que a través de los poros, igual que por la nariz y boca, penetraba el aire en el cuerpo: «son unos agujeritos tan pequeños y menudos que no hay vista humana que los pueda divisar; por ellos salen los pelos y el sudor, entra y penetra el aire» (*Cov*, s.v.).
- ⁴⁰¹ v. 3058, **do**. La deixis espacial tenía en latín la forma UNDE, de la que evolucionaron nuestras formas 'onde' y 'o'. Tanto una como otra se unieron a la preposición 'de', que se les antepone, dando lugar a las formas 'donde' y 'do'. Vid. § 1.2.7.2. de nuestro Estudio lingüístico. Cfr. *MHE*, p. 330-331.

- ⁴⁰² v. 3061, **bárbaro escita**. Natural de Escitia, antiguo país cuyas fronteras fluctuaron desde Europa central hasta Asia central. En la época clásica los escitas estaban asentados al sur de la actual Rusia, en la zona septentrional del mar Negro y, desde antiguo, tenían fama de muy belicosos, ya que perduraba el recuerdo de que hacia el 700-600 a. C., a consecuencia de una oleada étnica originada en China, se extendieron por toda Europa oriental, llegando incluso hasta Alemania.
- ⁴⁰³ v. 3062, **brahmano**. Las referencias sobre este pueblo, presentado también como símbolo de la ferocidad, pueden encontrarse en Lope de Vega.
- ⁴⁰⁴ vv. 3073-3374, **Teseo / ... Ariadna**. Alusión al rey legendario de Atenas quien, a fin de liberar a su ciudad del tributo humano que debía pagar a Creta, viajó a esta isla y, con la complicidad de Ariadna, hija de Minos, rey de Creta, que le entregó un ovillo de hilo para encontrar el camino de salida del laberinto, dio muerte al minotauro. Huyó de Creta en compañía de Ariadna, aunque la abandonó en Naxos. Cfr. *GRI*, pp. 51 y 505-511; *RDE*, pp. 369-386.
- ⁴⁰⁵ Ac. post. v. 3086. **Sale Cristo crucificado en un árbol**. Este tipo de prodigios es bastante frecuente en la comedia áurea y tiene su fundamento en la tradición popular, a pesar de la crítica que algunos autores, como Cervantes, realizaron al respecto: «Y aun en las [comedias] humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia como ellos llaman, para que gente ignorante se admite y venga a la comedia» (*QUI*, I, cap. 48). Cfr. lo dicho en la nota 82. Acción similar encontramos en *MC*, vv. 2324-2358.
- ⁴⁰⁶ v. 3088, **ciervo**. Emblema de amplia y de honda tradición, basado en la 'pureza' del animal (*Deuteronomio*, 14, 2). Su significado es el siguiente: «en cuanto es animal que rumia significa el varón perfecto, contemplativo y continuo en la oración y meditación» (*Cov*, s.v.). Similar al pasaje que comentamos encontramos otro de parecido desarrollo escenográfico en *La vida de San Eustaquio*, Primera Parte, ed. Agustín de la Granja, Granada, Universidad, 1982, acot. post. v. 56: «Irás subiendo poco a poco y, disparándose algunos mosquetes, se le aparece [Cris]to crucificado, entre los cuernos de un ciervo».
- ⁴⁰⁷ v. 3089. **Estacio**. No hemos encontrado ninguna referencia de este personaje que vio a Dios en un ciervo.
- ⁴⁰⁸ v. 3089, **Job**. Personaje bíblico, ejemplo de justicia, santidad de vida e invicta paciencia, a quien, por su resignación y bondad, Dios se le aparece 'en la tempestad' (*Libro de Job*, 38,1)

- ⁴⁰⁹ vv. 3090-3097, **por el servicio ... / ... presto**. La profecía, puesta en boca del propio Jesucristo, vaticina que los descendientes del condado de Flandes (la casa de Austria) serán los más grandes del orbe. Se produce, con ello, una mitificación político-religiosa y una exaltación sacralizadora de la Casa de Austria, defensora de la fe católica y destinada como recompensa a dominar a las demás naciones a modo de misión sagrada. Y ello planteado desde la unidad y continuidad de una dinastía cuyas raíces se hunden en la misma devoción religiosa. La grandeza del presente, por tanto, se justifica en el pasado, por lo que este drama cumple una clara función providencialista y propagandística. La relación que se establece entre la ficción política que se representa y la realidad histórica que se vive, la plantea como hecho universal, pues ya desde el pasado más remoto las profecías anunciaban la grandeza de la monarquía española, al tiempo que los antecesores de la monarquía española ya mostraban sus valores (religiosidad, lealtad, piedad y su función de defensores de la Iglesia). En los textos recogidos en la nota 384 se lee algo similar, pero referido al Conde Rodolfo, futuro emperador: «At tibi ego, inquit hesterna luce superos placatos & benevolos denuntio, proque pietatis & liberalitatis officio, rerum tibi, posteris tuis, summum & supremum in terris honoris & opulentiae fastigium adfirmo. Laeta, fausta, incredibilia promitto. Rodulpho [...] ob huius virtutis meritum posteritatem suam augustissimam reddidit & quod nulli alii ab orbe condito accidit, Romanum Imperium in eadem per tercetos & plures annos continuat» (Solórzano Pereira); «el Sacerdote, con espíritu profético, le prometió de parte de Dios que había de ser emperador, y que el Señor había de engrandecer su casa con grandes reinos e imperios, como lo hemos visto cumplido» (Nieremberg).
- ⁴¹⁰ v. 3100, **Pablo**. Vid. nota 328.
- ⁴¹¹ v. 3133, **pífano**. «Instrumento músico de boca, que se tañe juntamente con el atambor de guerra, suena con soplo, sin meterle en la boca, que al sonido de cerca hace pif, para formar con aquel soplo el sonido en el pífar y de allí, por onomatopeya, tomó el nombre» (Cov, s.v. **pífar**).
- ⁴¹² v. 3141, **arrogancia**. ¿Una coraza?
- ⁴¹³ v. 3144-31455, **en cuernos del Toro / ... oro**. Nueva alusión zodiacal (vid. nota 106). El signo de Tauro comienza a finales de abril y el de Piscis en febrero. Lógicamente Ludovico reclama firmeza en el tiempo idóneo para iniciar una campaña militar. Comp. RF, p. 12a: «Tuyas serán, tú mi dama, / mientras con rayos eternos / dore al Toro el sol los cuernos / y al Pez argente la escama».

- ⁴¹⁴ ac. post. v. 3145, [**fantasma en el tablado**]. Con relación a la aparición del fantasma del emperador muerto, cfr. Bruce Wardropper, «El horror en los géneros dramáticos áureos», *Crítico*, 23, 1983, p. 225.
- ⁴¹⁵ v. 3154, **David soy, Jonás fui**. Ludovico, que ya está dispuesto a cumplir su juramento, se identifica con el Rey David (cuya vida, narrada en los dos libros de *Samuel*, encarna todo una serie de virtudes heroicas, pero sobre todo es el símbolo del cumplimiento de los designios divinos), mientras que antes, al seguir los consejos de Rodolfo, era como Jonás (*Libro de Jonás*), quien simboliza el incumplimiento de sus obligaciones lo que trae aparejado el castigo divino: Jonás recibe de Yavé la orden de ir a predicar a Nínive. Para eludir esta misión se embarca con ánimo de dirigirse a Tarsis. Al salir a alta mar, se levanta una fuerte tempestad. Los marineros se persuaden de que en la nave se encuentra algún pecador, contra el cual Dios desata sus iras. Jonás confiesa su culpa y es arrojado al mar; en seguida renace la calma. Una enorme ballena devora a Jonás que, vivo en el vientre del cetáceo, entona un salmo de acción de gracias. Después de tres días es arrojado, sano y salvo a una playa. Luego cumple su misión evangelizadora. Comp. *RF*, p. 10bc: «Volver quiero el pensamiento / a Dios, que es el pensamiento / donde el alma ha de estribar. / David soy; quiero llorar / sin suspender mi tormento»; *EMM*, vv. 2040-2043: «Y pues yo, Fernando, he sido / el Jonás desta borrasca, / arrójome al mar soberbio; tendrás segura bonanza».
- ⁴¹⁶ v. 3164, **fortuna**. Es uno de los conceptos fundamentales de la ideología barroca y, asimismo, uno de los temas mejor desarrollados por Mira de Amescua en su producción teatral: *La rueda de la Fortuna* es buena muestra de ello. Comp. *RF*, p. 3b: «¡Ay, cielo santo! ¡Ay, rigor / de la mudable fortuna / y de la parca feroz»; *EMM*, vv. 2004-2007: «La suerte echó la fortuna: / amor y honor son las causas / para que el mar nos sepulte / en monumentos de plata». Desde la perspectiva de sus diferentes valores semánticos, cfr. E. J. Webber, «A Lexical Note on afortunado 'unfortunate'», *HR*, XXXIII, 1965, pp. 347-359. Sobre su significación en el teatro de Mira de Amescua, cfr. Miguel Gallego Roca, «La rueda de la Fortuna de Mira de Amescua y la polémica sobre el Heraclio español», *RILCE*, 7, 2, 1991, pp. 311-324; J.A. Castañeda, «The wheel of fortune in the theater of Mira de Amescua», en A.R. Lauer-H.W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, 1997.
- ⁴¹⁷ v. 3182, **visiones**. «Especie de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se toma como cierta» (*Aut*, s.v. **visión**). Comp. con *LS*, p. 302: «¿Viste esa visión que acostándose fea se hizo esta mañana hermosa ella misma y haces extremos grandes?».
- ⁴¹⁸ v. 3185, **picas**. «Lanza larga de hierro pequeño y agudo» (*Cov*, s.v. **pica**).

- ⁴¹⁹ v. 3185, **alabardas**. «Arma enhastada de punta para picar y cuchilla para cortar» (Cov. s.v. **alabarda**).
- ⁴²⁰ v. 3191, **Descoge**. «Desplegar lo que está cogido o plegado» (Cov, s.v. **coger**). Comp. LD2, p. 136: «¿Ahora los descoges? No tienes tú mucha gana de ir a Sevilla»; SSD, vv. 1371-1379: «Descoge por vida mía / de los ojos el gabán, / que en corte llaman capote, / de ese rizo o chamelote / en que tus cejas están, / que aquí y en Sierra Morena / que por ti pienso pasar / con gusto te he de llevar / por mi cantora sirena»; TPS, p. 443: «Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano y, esto, de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta, como lo mostró este nuestro moderno poeta cuando vio descoger acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Penandro». Como puede observarse a partir de la variante textual, es relativamente frecuente en esta época el trueque de sibilantes, que explica oposiciones del tipo *celosía* / *celogía*, *tisera* / *tijera*: cfr. Amado Alonso, «Trueques de sibilantes en antiguo español», *NRFH*, I, 1947, pp. 1-12, e *HLE*, pp. 371-381.
- ⁴²¹ vv. 3196-3215, **Mira Europa .. / ... Galilea**. Este pasaje está inspirado directa o indirectamente en la *Geografía* de Ptolomeo. Comp. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. Miguel Ángel Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1976, estrofas XXXIV-LIII, o ARC, p. 250: «Viérola repartida en tres partes: Europa, la más pequeña, de quien es cabeza Roma; África, de mediana grandeza, cuyo imperio fue la pertinaz Cartago hasta las armas del valeroso Cipión Emiliano; y Asia, la mayor de todas, cuyo gobierno fue la desdichada Troya. En Europa vieron a Hibernia, a Britania, a España Bética, Lusitania y Tarraconense. Vieron a Francia, Bélgica y Narbonense, la Germania, Vindelicia, Recia y Noruega, las dos Panonias, Dalmacia, Italia, Cerdeña, Sicilia y Dacia, Epiro, Macedonia, Acaya, Peloponeso y Creta. En África vieron las varias regiones que la dividen: Mauritania, Tingintania y Cesariense, la nueva Numidia, Cirene, Marmárica, Libia, Egipto, Tebaida y la austral Etiopía. En Asia vieron a Bitinia, Frigia, Licia y Galacia, Paflagonia, Panfilia y Capadocia, las dos Armenias, las dos Arabias, Colcos, Mesopotamia, Albania y Chipre, Persia y Media, Caramania y Scitia, Paropamiso, la India del Gange, Asiria, Drangiana, Aracosía, Gedrosía, Fenicia, Palestina y Judea, Sarmacia y las islas de Trapobana, adonde en venideros siglos han de llegar las portuguesas naves»; Gabriel Lasso de la Vega, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel Edition Reichenberger, 1983, vv. 315-346: «¿No soy yo el gran señor de Romanía, / de Phrigia, Asiria, Media y de Galacia, / de Bithinia, Pamphilia y Natholía, / de Procopensa, Capadocia y Tracia, / de las Armenias dos, Licia y Suría, / Moncastro, Chersoneso y de Dalmacia, / de las Arabias tres, con la Numidia, / Mesopotamia, Palestina y Lidia? / ¿Cilix no es mía? ¿Asiria, el Ponto Euxino, / Paphlagonia, Soría y la Petrea? / ¿Y el fiero masajeta de contino / en mi real seruicio no se emplea? / ¿Adén, a mis estados conuezino, / no haze

mi grandeza más se vea? / ¿Colchos, iueros, thénedos y alanos / chíos, samios, egipcios, transsiluanos? / ¿No es mío Sancta Maura y Negroponto, / con Trípol, Mithilene y Babilonia, / Cephelonia, la Asia y el Exponto, / con la Thesalia, Misia y Macedonia, / Moldauia, con Raguça y con Thayonto, / Bulgaria, la Morea y costa ionia, / Capha, Balsia, Seruia y la Mosía, / Epiro, Trapesonda y la Thauría? / ¿De Euphrates los raudales y el corriente, / con el hinchado Nilo caudaloso / y del Bósphoro el passo vehemente, / no es mío hasta el Caspio mar hondoso? / ¿No soy señor de todo el roxo oriente / hasta el lago Meothis cauernoso? / □El cerúleo archipiélago no es mío, / con el Egeo mar y el Cimerío?».

- ⁴²² v. 3201, **Frigia**. Región del noroeste de Asia Menor, entre el mar Egeo y el Ponto Euxino. Estaba limitada por Pisidia, Licaonia y Galacia (al este), Bitinia (al norte), Misia, Lidia y Caria (al oeste.) y Licia (al sur.). Sus principales ciudades fueron Troya e Iconio.
- ⁴²³ v. 3201, **Dacia**. Conjunto de territorios situados en la margen izquierda del Danubio, que corresponde a la actual Rumanía, Yugoslavia, Hungría, Eslovaquia, Polonia y Ucrania. Estos territorios fueron incorporados al imperio romano por Trajano el año 105 d.C.
- ⁴²⁴ v. 3202, **Norbegia**. Noruega.
- ⁴²⁵ v. 3203, **Misia**. Región del noroeste de Asia Menor, entre la Propóntide, Bitinia, Frigia, Lidia, el Helesponto y el mar Egeo, aunque hay quien la sitúa al norte de los Balcanes, en la actual Bulgaria.
- ⁴²⁶ v. 3203, **Tracia**. Región de la Europa oriental, situada al noreste de Macedonia, limitada hasta el Danubio por el N, el Ponto Euxino por el este y el Egeo por el sur y dividida entre Grecia y Bulgaria.
- ⁴²⁷ v. 3204, **Frisia**. Región situada al norte de Sajonia.
- ⁴²⁸ v. 3204, **Turingia**. Región situada al sur de Sajonia.
- ⁴²⁹ v. 3204, **Sajonia**. Antiguo estado de Alemania.
- ⁴³⁰ v. 3205, **Tiburnia**. Tibur, nombre antiguo de la actual ciudad italiana de Tívoli.
- ⁴³¹ v. 3205, **Esclavonía**. Región del norte de Yugoslavia, situada casi por entero en la república de Croacia.
- ⁴³² v. 3206, **copia**. «Abundancia y muchedumbre de alguna cosa» (*Aut*, s.v.). Comp. *LS*, p. 251: «Había otra gran copia, y aguardaban sin duda mucha gente, porque había

grandes campos vacíos»; Gabriel Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel Edition Reichenberger, 1986, vv. 415-420: «Es exemplo Sicheo, a quien ha sido / la instable y varia diosa fauorable / y a quien con franca mano ha repartido / de plata y oro copia inestimable, / lo qual, de mí celando, se ha abscondido, / causa de su cayda miserable»; SVL, I, p. 254 «movido con este mandado y con desseo de fama y honrra, en compañía de Teseo y de otros tales, armando buena copia de galeras con la mejor gente que pudo».

- ⁴³³ v. 3209, **Mauritania**. Antigua región de África septentrional, situada entre el Mediterráneo, el Atlántico, el desierto y Numidia. Comprendía, pues, territorios correspondientes a las actuales naciones de Marruecos, Argelia y Túnez.
- ⁴³⁴ v. 3210, **Numidia**. Reino bereber y después provincia romana, localizada entre Cartago y Mauritania. Constituyó un reino independiente que quedó sometido al poder de Roma a fines del siglo II a.C. Tras caer bajo el poder de los pueblos bárbaros, fue recuperada por Belisario para el imperio romano de Oriente, pasado en el siglo VII a poder de los árabes. En la actualidad forma parte de Argelia.
- ⁴³⁵ v. 3210, **dos Etiopias**. Dado que las definiciones geográficas e históricas de Etiopía fueron bastante imprecisas en la época antigua, es posible que Mira se refiera a la distinción de Heródoto de la tierra de 'hombres de cabellos lisos' y la de 'los de cabellos crespos', aunque ya Homero hablaba de un legendario país de los africanos y otro de los orientales.
- ⁴³⁶ v. 3211, **Asia**. Para los antiguos, identificaba las tierras que bordean el confín oriental del Mediterráneo.
- ⁴³⁷ v. 3211, **Idumea**. Es el nombre histórico con el que se designaba a la región de Asia occidental situada entre el sur y el este de Palestina, en su frontera con Arabia.
- ⁴³⁸ v. 3212, **Arabia**. En la época se hablaba de las tres Arabias. Es la actual península árabe. Griegos y romanos la dividieron en Arabia Deserta (el desierto del norte, entre Siria y el Éufrates), Arabia Felix (el conjunto de la actual península) y Arabia Petraea, mencionada expresamente por Ptolomeo. Incluía la península del Sinaí y estaba situada entre los dos golfos del mar Rojo y las montañas de Idumea.
- ⁴³⁹ v. 3212, **Armenia**. Normalmente en la época se hablaba de las dos Armenias, la Mayor y la Menor. En términos generales puede considerarse que el eje central del país es el río Éufrates. Por el este del río -Armenia Mayor-, se extiende hasta el Caspio. La parte occidental -Armenia Menor- llega al Asia Menor.

- ⁴⁴⁰ v. 3212, **Judea**. Nombre dado o a toda Palestina o a la parte de ésta comprendida entre el mar Muerto y el Mediterráneo, y en la cual vivía la tribu de Judá.
- ⁴⁴¹ v. 3213, **Bitinia**. Antigua región y reino del noroeste de Asia Menor, a orillas del Ponto Euxino. Estaba situada al N. de Frigia y Galacia y en la orilla sur del mar Negro. Sus principales ciudades fueron Prusa (hoy Brusa), Nicea y Nicomedia.
- ⁴⁴² v. 3213, **Caria**. Antigua región de Asia Menor, situada a orillas del mar Egeo y del Mediterráneo oriental. Sus ciudades más importantes fueron Mileto y Halicarnaso.
- ⁴⁴³ v. 3213, **Galacia**. Territorio del centro de Asia Menor, al sur de Bitinia y el Ponto, al norte de Capadocia y Licaonia, al este de Frigia. Recibió su nombre de los galos, que la invadieron el año 278 a.C. y fue convertida en provincia romana el año 25 a.C. Su capital era Ancira, la actual Ankara.
- ⁴⁴⁴ v. 3214, **Lidia**. Antigua región de Asia Menor, situada entre Misia y Caria. Limitada al oeste por el Egeo y al sur por el Meandro. Formó parte del imperio de oriente desde el siglo V hasta su conquista por los turcos.
- ⁴⁴⁵ v. 3214, **Sarmacia**. Antigua región que, desde el Vístula hasta el Volga, ocupaba parte de Rusia, Polonia, Lituania, Artaria, Circasia y Gran Tartaria.
- ⁴⁴⁶ v. 3215, **Siria**. Probablemente es una región de la costa sur del Asia Menor, limitada al este por Armenia, y llamada Isauria. Es verosímil también, dada su semejanza fonética, su identificación con Sura (la actual Suriya), ciudad fortificada al norte de Siria; de hecho, durante el período clásico, se empleaban los nombres de Siria y Suria indistintamente.
- ⁴⁴⁷ v. 3215, **Albania**. Vid. nota 70.
- ⁴⁴⁸ v. 3240, **Antecristo**. «Hombre diabólico que, permitiéndolo Dios, ha de perseguir sus siervos y la Iglesia católica [...] Son antechristos los herejes [...] Lutero, Calvino, Melanton, y los demás que la Iglesia católica tiene condenados y anatémizados por tales» (Cov, s.v. **antecristo**). Se decía que nacería de una monja y, por ello, es comprensible que se aplique a Rodolfo.
- ⁴⁴⁹ v. 3241, **restaura**. «Recuperar o recobrar» (Aut, s.v. **restaurar**). Comp. RF, 2a: «Restaurado queda el reino».
- ⁴⁵⁰ v. 3255, **hártete el Señor de tierra**. W. Beinhauer, en *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 234 y 241, establece el valor superlativo del verbo *hartarse de* por lo que adquiere un valor superlativo de intensificador de los sentimientos de desprecio,

odio e ira. Cfr. María José Donaire Pulido, «La expresión de la 'superlación' en la poesía satírica, burlesca y amorosa de Quevedo», en M. Ariza - A. Salvador - A. Viudas (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 333, y José Manuel González Calvo, «La expresión de la superlación en el Marqués de Santillana», *ibid.*, p. 425-426.

- ⁴⁵¹ v. 3261, **Arón**. Aarón era hermano mayor de Moisés y su principal auxiliar. Según la tradición más antigua, al iniciarse los preparativos para liberar a los israelitas de Egipto, Aarón fue la boca de Moisés (*Éxodo*, 4, 10-31; 5, 1-5, 8, 1-11, 12-25), hablando en su nombre ante el pueblo y ante el faraón; según una tradición más tardía, Aarón fue el hermano mayor de Moisés y su colaborador. Pero, sobre todo, es el iniciador de una importante casta sacerdotal y el primer sumo sacerdote. Este privilegio fue confirmado por Yavé contra Coré, Datán y Abirón mediante un juicio de Dios y el milagro de la vara florida de Abirón.
- ⁴⁵² v. 3262, **Abirón**. Rubenita que, junto con su hermano Datán y el levita Coré, promovió una revuelta contra el caudillaje de Moisés. Mediante un juicio de Dios, Yavé ratificó el caudillaje de Moisés y las prerrogativas de Aarón y castigó a Datán, Abirón y Coré, quienes murieron súbitamente tragados por la tierra.
- ⁴⁵³ v. 3273, **castigos**. El efecto escenográfico supone la perfecta plasmación de las creencias religiosas de la época. Comp. *RF*, p. 10b: «Mi sangre está hecha hielos, / el alma empieza a temer; / nadie se puede esconder / del castigo de los cielos. / Viva el hombre con recelos / de la justicia divina, / que a los soberbios derriba, / sólo al humilde levanta».
- ⁴⁵⁴ v. 3298, **tema**. Su significado básico es el de 'idea fija, manía, obsesión, obstinación, empeño, terquedad'. «Vale también porfía, obstinación o contumacia en un propósito [...]. Significa también aquella especie que se les suele fijar a los locos y en que continuamente están vacilando y hablando» (*Aut*, s.v.). Como afirma Coromina en sus *DCELC* (s.v. **tesis**), en las acepciones indicadas, el vocablo es siempre femenino. Se trata de un neutro en *-ma* de origen griego que la lengua culta adoptó como masculino, pero la vulgar, al asimilarlo con los sustantivos latinos de la primera conjugación, lo convirtió en femenino (Vid. *MHE*, p. 214). Aunque en nuestra obra predomina el uso masculino (vv. 2056, 2676, 2710), durante el Siglo de Oro lo normal era el femenino (vv. 3298, 3402). Comp. *NHBA*, vv. 251-253: «Esta tema a todas horas, / este enfado a todos tiempos, / aborrecible la hacen»; *LD2*, p. 102: «La tema deste mundo más general es quitarse años a sí y ponerlos a los otros»; *LS*, p. 187: «porque había cochero de aquellos que pedía aún dineros por ser atormentado, y que la tema de todos era que habían de poner pleito a los diablos por el oficio, pues no sabían chasquear los azotes tan bien como ellos»; *PCF*, p. 299: «y más la tema de cofrades

que de galanes»; VS, vv. 2642-2643: «Volvió a la tema. / ¡Cuerpo de Dios con la flema!».

⁴⁵⁵ v. 3324, **dadle un garrote**. Consistía en apretar con una cuerda o cinta algún miembro, en este caso el cuello (v. 3325), estirando de él. Comp. Quevedo, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1990, p. 119: «Los otros trataron de darme un garrote en los muslos».

⁴⁵⁶ v. 3326, **Fálaris**. Tirano de la ciudad siciliana de Agrigento (570-554). En torno al año 572 a. C. se atrajo numerosos partidarios entre los humildes y con su ayuda se apoderó del poder. Se hizo célebre por su crueldad: se cuenta que quemaba a sus enemigos y a súbditos infieles dentro de un toro de bronce hueco, que le había construido el mecánico Perilo, quien, además, fue el primero en estrenarlo. El pueblo de Agrigento acabó haciendo padecer al tirano el mismo tormento. Comp. ES, vv. 2252-2255: «Buscad bárbaros castigos, / inventad nuevos tormentos, / porque en España se olviden / de Fálaris y Majencio»; SVL, I, p. 468: «Todos los tiranos suelen ser crueles y crudos, pero entre todos es más infamado desto Phalarides, tirano que fue de Sicilia. Éste mató infinitos hombres sin culpa ni causa; y aun, bien mirado, era más cruel en la forma que en el hecho, porque tenía un toro de metal obrado por tal artificio, que, metidos los que quería matar dentro, formaban y sonaban la boz como si fueran bramidos de toro, porque el gemido humano no lo pudiesse mover a compasión. Una cosa sola hizo bien a questo mal tirano: que al maestro y inventor deste toro y armonía, que se llamava Perillo, hizo que fuesse el primero que hiziesse la experiencia y lo mató en él».

⁴⁵⁷ v. 3359, **punto en boca**. «Frase con que se pide silencio, o secreto de alguna cosa, para que no se divulgue» (*Aut*, s.v.). Fue una de las expresiones condenadas por Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*, en PFC, pp. 147-157, en concreto p. 153.

⁴⁵⁸ v. 3363, **disolución**. «El desatamiento, la desenvoltura, el soltar la rienda a los vicios, con mal ejemplo y escándalo» (*Cov*, s.v. **dissolución**).

⁴⁵⁹ v. 3387, **disfamada**. La forma con -s- es la más usual en el período áureo, incluso en *Autoridades*. Comp. TPS, p. 687: «Mirad qué caricias, mirad qué halagos son hacer prender al libre y disfamar al honrado».

⁴⁶⁰ v. 3395, **mochuelo**. Identificación de Lamberto con esta ave a causa de sus aventuras amorosas nocturnas.

- ⁴⁶¹ v. 3396, **A.B.C.** Curioso juego que gozó de gran predicamento en los salones cortesanos hasta convertirse en método didáctico o de expresión amorosa en el que, para mejor memorizar las cualidades y virtudes que debía tener una persona, se hacía una lista de modo que cada una de ellas empezara por una de las letras del alfabeto. También se ordenaron alfabéticamente los exempla que servían a los predicadores para inculcar determinadas ideas a sus feligreses y, en general, cualquier otro compendio del saber. Esto es, su significado era el de una especie de epítome de un determinado saber. Comp. *Comedia venatoria* en Luis de Góngora, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, vv. 1901-1905: «Galeno que enseñó ya / a todos el A B C / de nuestro arte, y más a mí, / que soy en nuestra edad yo / de los médicos el Bu»; Cervantes, en el cap. VIII del *Quijote*, recoge un *abecé* del buen enamorado, aunque está mejor logrado el de Lope de Vega en *Peribáñez y el Comenador de Ocaña*, vv. 408-487; vid. también en *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro y *El prado de Valencia* de Tárrega.
- ⁴⁶² v. 3407, **intercadencia**. «Entre los médicos vale desigualdad en el movimiento del pulso o interrupción de él [...] Tiénela los médicos por señal mortal» (*Aut*, s.v.). La ignorancia de los médicos y sus métodos de curación a partir de escasas pruebas externas es un tópico de la literatura satírica de la época. Comp. *PH*, vv. 2041-2044: «¡Que aquesta mujer me quiera / con pausas, como sangría, / y que tenga intercadencias / el pulso de amor tan grandes!».
- ⁴⁶³ v. 3425, **palo**. «Se toma también por el último suplicio que se ejecuta en algún instrumento de palo: como la horca, garrote» (*Aut*, s.v.). Comp. Calderón, *Los cabellos de Absalón*, en *Tragedias* (3), ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1969, p335: «¡Plegue al Cielo que sea un palo / alguacil que me suspenda, / cuando al Príncipe ofenda!».
- ⁴⁶⁴ v. 3451, **Príamo**. Mira de Amescua remonta el origen genealógico de la dinastía carolingia hasta el rey de Troya. Salvo que se trate de una emulación de los orígenes troyanos de Roma, desconocemos la base legendaria de la misma.
- ⁴⁶⁵ v. 3519, **dan de barato**. El barato es la 'propina', lo que sobra, «la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones, o a las personas que le han servido en el juego» (*Aut*, s.v. **dar de barato**), ya que a veces eran requeridos para juzgar alguna suerte. De ahí la alegría de Matilde, pues en el reparto de matrimonios ha conseguido, graciosamente, ser esposa del futuro emperador. En el teatro del Siglo de Oro es muy frecuente la expresión 'dar de barato', «además del sentido literal, es conceder o dar demás alguna cosa de gracia y sin precisión, o porque no sea del caso, o porque pueda hacer poco daño» (*Aut*, s.v.). Comp. *PFC*, p. 173: «Los que habiendo jugado a los naipes o otros juegos, aunque hayan perdido, ora sea

por mostrarse generosos, ora por complacer algunas damas, dieren barato, los declaramos por ya profesos»; *DD*, vv. 1189-1192: «Bien se ve que de ganancia / hoy andáis los dos amantes, / pues que me dais de barato / tantos favores»; *ERD*, v. 1086-1089: «Ya irás contento, y ya puedes / dejar de gruñir un rato, / y ya puedes dar barato, / tal, que parezcan mercedes». Era habitual la expresión *hacer barato* que tenía el sentido de «dar las cosas a menos precio, por despacharlas y salir de ellas», como encontramos en *LS*, p. 186: «y yo y todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros y por lo que hicimos barato de los libros en romance y traducidos de latín». Es curiosa la modificación que hizo Cervantes (*QUI*, p. 916-917) del término al convertirlo en originario de 'Barataria': «Diéronle a entender que se llamaba la ínsula Barataria, o ya porque el lugar se llamaba Baratario, o ya por el barato con que se le había dado el gobierno».

- ⁴⁶⁶ v. 3537, **senado**. Se denomina así a cualquier auditorio respetable, en concreto el público. Suponía un mecanismo similar a la *captatio benevolentiae* planteado al final de la obra para congraciarse con los espectadores y derivaba de los usos de la comedia clásica. Hasta tal punto era habitual en las representaciones que Edwin S. Morby (*LD1*, p. 433), comenta que de las veintiséis obras auténticas -entre históricas y ficticias- contenidas en el volumen XXIV de la colección de la BAE, seis emplean esta fórmula final. Comp. *RF*, 22c: «Y la historia prodigiosa / aquí tiene fin, senado, / no *La rueda de Fortuna*, / porque siempre está rodando».

ÍNDICE DE NOTAS

ÍNDICE DE NOTAS

(Los números remiten a los versos)

abárimo, 285

ABC, 3396

Abirón, 3262

abonarás, 2763

Adafirso, 121

a Dios ... cinco palabras, 2971-2972

Adonis, 759

afición, 661

África (la África), 2221

agora, 906

agraz (en agraz), 187

ajenjos, 1710

alabardas, 3185

Albania, 349, 3215

albedrío, 795
 alegría (el alegría), 2703
 Alejandro, 2223
 aleve, 1805
 aljófar, 98
 Almirante, 510
 ameno, 1384
 amistá, 439
 amor, 760-787, 798-799, 1275-1283
 amor (rapaz amor), 1419
 Anajarte, 2113
 ángel, 558
 así, 1559
 Antecristo, 3240
 apetito, 777
 Apolo, 1356-1358
 aquesto, 1911
 Arabia, 3212
 árbol, 174, 221-222
 Arca del testamento, 3001
 Ariadna, 3073-3074
 arma (al arma), ac. ant. v. 1
 Armenia, 3212
 Arón, 3261
 arrogancia, 3141
 Asia, 3211

áspid (áspid sordo), 1102

atambor, 5

Atlante, 261

ausencia (del ausencia), 929

Austro, 74

Balduino, 151

barbarismo, 881

basa, 2248

basílica ... Santos, 2236-2237

basilisco, 817

bastardo, 2481

Belisario, 66

bienquistos, 735

Bitinia, 3213

Borgoña, 720

Brabante, 1605

brahmano, 3062

bueno a bueno, 1735

caballo, ac. post. v. 2928

caja, 69

cálibe, 285

calidades, 645

canta, 1860

ca[ñ]as del rey Midas, 3056

capa, 555
 [caracteres nacionales], 21-24
 Caria, 3213
 Caricardama, 459
 Carlomagno, 917
 Carlos (príncipe), 2175
 Carlos II el Calvo, 11
 casa ... comido, 2023-2027
 casas ... bazas, 1984-1986
 casta de duendes, 2168
 castigos, 3273
 Cava, 2743, 3040-3041
 ce, ce, 1068
 cerebro, 1910, 2899-2903
 celos, 640
 centro (sin centro), 2579
 cerradura ... hace, 2028-2030
 César, 137
 cielo, 1289
 cielos ... celos, 1291-1292
 ciervo, 3088
 ciprés (funesto ciprés), 2437
 cisne, 298
 Cleopatra, 3040-3041
 Clicie, 1356-1358
 cocodrilo, 819

color, 60

coluros, 454

cometa, 103

condición, 730-731

con ella ... estado, 2802-2803

confieras, 877

con ocho María, 2973

contradicción, 2656

copete, 2054

copia, 3206

corazón, 86

corazón me arrebató, 536

coro (coro impíreo), 2245

coronas (tres coronas), 2303-2305

cristal (cristal de tu frente), 1447

Cristóbal Conquisto, 2994

cuadros, 1629

cualquiera mujer, 2080

cuerno (derecho cuerno), 35

cuerpo (cuerpo fiel místicamente), 256

cuidado, 1187

cuñada, 659

cuyo, 414

Dacia, 3201

dadle (dadle un garrote), 3324

Dafne, 1356-1358
 Dagoberto, 917
 dan (dan de barato), 3519
 dar ... forma, 1537-1538
 David, 3154
 de, 1319
 declararme, 2020
 Dédalo, 1585
 desabridos, 873
 descoge, 3191
 desconocida, 2184
 despojos, 493
 deudo, 666
 di (me di), 717
 Dios (Dios hizo para todos), 194
 difamada, 3387
 disolución, 3363
 distinto, 815
 distrito, 32
 divertida, 1060
 dividida ... ceremonia, 2266-2300
 Divino Sacramento, 2962
 do, 3058
 dormir (dormir los ojos abiertos), 1167
 duende, 1359
 dueño, 1286

edad (edad fuerte), 207
Edad de Oro, 2648
ejecutoria, 2162
electores (electores del imperio), 927
Elena, 3040-3041
encerrada ... recatada, 1390-1391
Endimión, 2571
enfada, 595-599
envidia, 2354
Epiro, 1011
es (es adornado), 1186
es (es ida), 1553
Esaú, 2081-2082
escita (bárbaro escita), 3061
Escitia, 1009
Esclavonia, 3205
escorpión, 818
escucha aparte, 2674
escucharle (escucharle su pena), 719
esfera, 1242, 1464
esfinge, 823
espacio (a espacio), 229
espada ... probar, 1491-1492
especies, 1908
espejo, 377

esposo, 631
 estábades, 1704
 Estacio, 3089
 estado, 2177
 estrella, 546
 Etiopía, 1013, 3210
 Europa, 3196
 extremo, 1206
 extraña, 1200

 Fálaris, 3326
 faltarán, 1495
 famoso, 27
 fantasma, 1359
 [fantasma en el tablado], ac. post. v. 3145
 fatiga, 1216
 favor público, 1330
 fe, 586, 704
 fea, 1368
 fénix, 472
 figura, 1359
 filomena, 397
 firmeza, 1467
 Flandes, 1603
 folla, 751
 fortuna, 3164

Francafort, 637

Frigia, 3201

Frisia, 3204

fuego, 1462

fuego (fuego y hielos), 1386

fuiste, 2482

gala (gala de la oreja), 1430

Galacia, 3213

godos, 190

grado, 243

gravedad, 1316

grulla, 1161

Güeldres, 1605

gusto ... justo, 2178-2181

habemos, 450

haciendo, 945

hablar, 2176

hacha, ac. post. v. 2951

hados ... signo, 1745-1746

hambre (una hambre), 2355

hártete ... tierra, 3255

hechura, 2331

hidrónico, 677

hiena, 820

Holofernes, 460

honra menguante, 2008-2017

humor, 1396

Idumea, 3211

Iglesia, 251-260

inclino (a su hermosura me inclino), 759

industria, 2206

infelice, 1691

inorante, 2720

[insignias imperiales], ac. post. v. 70

intercadencia, 3407

interés, 2389

invención, 2861

Irene, 250

Jacob, 2081-2082

Jasón, 2209

Jerjes ... plátano, 657-658

Jesú, 2080

Job, 3089

Jonás, 3154

Josué, 2147

Juan VIII, 921

Judea, 3212

justas, 752

lacayo (lacayo de Dios), 2993
laurel (verde laurel), 2435
le, 266
lejos, 1362
león, 579
León III, 253
ley (ley de Dios), 317-368
[libertad de amar], 2170-2194
Lidia, 3214
lince, 1201
listón, 1350
llave, 2241
lobo (lobo marino), 821
logres, 2745
Lombardía, 99
Lotaringia, 38
Lotario, 41
Lucrecia, 2368
Ludovico (Luis el Germánico), 27
luego, 302
lugar ... dueño, 1964-1965

mapa (breve mapa), 361
máquina, 136, 252
máquina (máquina de Artemisa), 163

Marco Antonio, 3044-3045
 mariposa, 391
 Martín, 3009
 masageta, 285
 matizado, 525
 Mauritania, 3209
 médico, 870
 mismo, 1119
 Miguel, 2244
 milagro, 164
 ministros, 1832
 mira, 1914
 mirabeles, 1737
 Misia, 3203
 mochuelo, 3395
 monte, 1221
 monte (monte Olimpo), 839
 motetes, 1719
 [muerto levanta la mano], ac. post. v. 446
 mujer, 1176
 mundo (mundo, aunque pequeño), 1288
 mundo (mundo débil), 1693
 murtas, 1632
 música, 1797

 Narciso, 759

necio, 130
negra, 459
Nicoláo (Nicolás I), 116
nieve, 1101
niño, 763
no quiera ... Jerusalén, 2964-3018
noche (de noche), 1179, 1314
normandos, 30
norte, 563
Noruega, 557
notar, 1409
Numidia, 3210
nunca ... muerte, 1099-1110

obediencia, 2655
obelisco, 805
obligado, 1211
obsequias, 1855
ocasión, 1002, 2055
ocaso ... zona, 2216-2217
ofensa (ofensa en el gusto), 1482
oliendo (oliendo a traidor), 1914-1915
olor (mal olor), 1916
opinión, 1317
oración, 2248
oráculo, 1343

oro (oro y plata), 2377

Pablo, 3100

palabra ... pecho, 2976-2978

palo, 3425

papel, 1145

para (para ésta), 1080

parca, 177

parece, 3021

París, 3044-3045

partamos, 2055

partes, 1240

pasión, 1658

pasiones (melancólicas pasiones), 1388

paz (con paz o guerra), 276

pelícano, 2339

pena, 1557

pensamiento, 580

pensiones, 201

peregrino, 502

perro, 1996

perro (perro de muchas bodas), 1997

peso, ac. post. v. 1723

pez, 579

picas, 3185

pie, 509

piedra, 1142

pies (pies del caballo), 2242

pífano, 3133

Pipino, 917

Píramo, 1543-1544

plegue (plegue a Dios), 1402

por (por el servicio), 3090-3097

por (por mí mismo vago yo), 2460

poros, 3058

posta, 925

precio, 749

premio, 2659

Príamo, 3451

priesa, 667

prometo, 617

pues, 2914

pulsos, 1520

punto en boca, 3359

que, 2908

quien ... comprado, 1971-1972

quince (quince años), 264

ramos ... martinetes, 1714-1715

rara, 389

rayo, 150, 1241

real, 6
 recebille, 158
 recibe, 441
 reliquias, 2420
 reloj, 1933
 remitir a la espada, 335
 remonta, 1121
 reportación, 1097
 restaura, 3241
 retrato, 2880, 2894
 retrato (retrato de la muerte), 1170
 rigor, 345
 ríos ... muerte, 210-219
 risa (risa del alba), 521
 robar, 2611
 Rodrigo, 3044-3045
 ropa, 1939
 rotulaba, 2114

 sabes, 720-759
 sacerdote, 2998
 sacre, 1125
 Sajonia, 3204
 sale Balduino de noche, ac. post. v. 1178
 sale Cristo crucificado en un árbol, ac. post. v. 3086
 salva, 524

sangre (siendo de mi sangre), 1591
Sarmacia, 3214
satisfacción, 660
satisfacción (sin tener satisfacción), 2066
seas (seas estado), 973
seas mi ... consejo, 2496-2521
[semiescena], ac. post. v. 994
senado, 3537
sentidas, 1493
señas (por señas), 2633
sepulcro, 2974
ser (ser contra mí), 1279
serafín, 396
servicio, 1195
símbolo de la vida, 3006
sirena, 397, 816
sobrescrito, 2142
sochantre, 2244
sol, 937
solicito, 901
solos ... secretos, 1261, 1262
suceso (suceso confuso), 1158
Suria, 3215
suspenda, 85
sustenta, 26
tablado, ac. post. v. 70

tanta, 1052
 tártaro, 286
 tema, 3298
 temor, 1327
 temprano, 1983
 tener, 1026
 término (término villano), 54
 terrible, 656
 Teseo, 3073-3074
 Tiburnia, 3205
 tienes (tienes de salir), 549
 tigre, 2921
 Tiro, 1014
 tiró, 2577
 Tisbe, 1543-1544
 tocado, 1349
 tocándolas, 1437
 toro, 745, 3145
 Tracia, 3203
 trajo, 2418
 transmigración, 279
 trasunto, 305
 tratado, 2856
 traza, 1709
 triaca, 1133
 triunfa (triunfa de), 493

troglodita, 286

Turingia, 3204

vaco, 168

vamos, 1401

vario, 104

ve, 458

veinte (veinte mil), 26

vencen (vencen la mujer), 1259

vengar ... con sangre, 2039-2042

veniste, 401

vestida de hombre, ac. post. v. 2662

vieja, 1431

visiones, 3182

vo, 2825

vocación, 2730

vos, 543

voz (voz del cielo), 280

vulgo (vulgo novelero), 2410

ya no vais ... Jerusalén, 3017-3018