

MA CONCEPCION GARCIA SANCHEZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
11 OCT. 1983
Entrada N.º <u>1261</u>

"CARLOS EL PERSEGUIDO"  
DE LOPE DE VEGA:  
ESTUDIO Y EDICION

Vº Bº  
~~Agustín de la Granja~~

Tesis doctoral dirigida  
por el Dr. D. Nicolás  
Marín López y ultimada  
con el concurso del Dr.  
D. Agustín de la Granja.

# UNIVERSIDAD DE GRANADA

## ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN

Curso de 1989 a 1990

Folio

Número 502

Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. Concepción García Sánchez, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: Carlos el perseguido de Lope de Vega. Estudio y edición

Terminada la lectura y contestadas las objeciones formuladas por los Jueces del Tribunal, éste le calificó de Apto Cum Laude.

Granada 11 de Noviembre de 1989

El Secretario del Tribunal,

EL PRESIDENTE,

El Vocal,

El Vocal,

El Vocal,

Firma del Graduando,

INVESTIDURA . . .

En el día de la fecha se ha conferido a D. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ el Grado de Doctor en la Facultad de \_\_\_\_\_,  
conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 19 \_\_\_\_\_

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 19 \_\_\_\_\_

El Catedrático Secretario,

V.º B.º  
EL DECANO,

A Pascual González,  
Nicolás Marín y  
Julio Fernández-Sevilla.  
In Memoriam.

## INTRODUCCION

Comencé la presente tesis doctoral hace varios años con la misma ilusión con la que la terminé, a pesar de las vicisitudes, alguna desgraciada, que fueron ralentizando el desarrollo de la misma.

He pretendido realizar el estudio, la fijación del texto y, en definitiva, la edición de una comedia de Felix Lope de Vega Carpio, fruto de sus primeros años literarios, recogida en la copia manuscrita que de los escritos del genial dramaturgo madrileño hizo Ignacio de Gálvez en 1762.

Bajo los auspicios de D. Nicolás Marín, mi primer director de la tesis, tuve conocimiento de la publicación de Agustín González de Ameza, Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio, en la que se señala como la comedia [Carlos] el perseguido, fechada en Toledo a dos de noviembre de 1590, fue editada por la Real Academia Española, pero "no existe estudio alguno sobre ella" (op. cit., p. 397). Para corroborar esta afirmación, busqué en todas las revistas especializadas en la materia existentes en las Bibliotecas General Universitaria y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, desde 1940 hasta nuestros días, encontrando solamente el artículo de Baulier citado en la bibliografía. Asimismo, utilicé el conocido trabajo de José Simón Díaz y Juana de José Frades Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio, Madrid, Centros de Estudios de Lope de Vega, 1955.

Partiendo de la aseveración de González de Amezua y de mi propia indagación, comencé a recoger las copias impresas que de la comedia Carlos el perseguido existen en diferentes bibliotecas y a las que aludo en el apartado titulado "Las antiguas ediciones y nuestra edición". Para ello, aproveché una estancia en Madrid, durante el curso 1982-83, becada por la Escuela de Investigación Lingüística y Literaria de OFINES, consiguiendo los microfilmes de las seis copias existentes en la Biblioteca Nacional. Inicié, entonces, el cotejo de las variantes de éstas, más las copias de la Real Academia Española y de la Biblioteca de Autores Españoles, como paso previo para la fijación del texto definitivo de la comedia.

En el verano del año 1983 obtuve plaza como Profesora Agregada de Bachillerato por Concurso-Oposición Libre, lo que significó, en cierto modo, una menor dedicación a la investigación doctoral, ya que ser destinada a Institutos de Bachillerato de localidades muy alejadas de Centros Universitarios (Cortes de la Frontera, Arjona, La Carolina, etc.) limitaba mis posibilidades. Unido esto a la necesaria preparación de mi trabajo profesional, suponía un escollo más.

A esta situación se añadió el desgraciado accidente que costó la vida al Dr. D. Nicolás Marín y que interrumpió durante algún tiempo el desarrollo de la tesis doctoral, hasta que encontré en la persona del Dr. D. Agustín de la Granja un nuevo director y el apoyo moral, profesional y técnico necesarios para conseguir finalizar el trabajo.

Para lograr el cumplimiento de mis pretensiones iniciales he contado con la colaboración de diferentes bibliotecas, en especial de la Nacional de Madrid y de la General Universitaria de Valencia.

He de agradecer las aportaciones que en alguna conversación privada me hizo el Dr. D. Manuel Alvar; así como las del malogrado profesor Juan Manuel Rozas, hechas en el desarrollo del curso de la Escuela de Investigación antes citado.

Conste también mi gratitud a Dr. de la Granja, que desde el primer momento en que le propuse hacerse cargo de la dirección de la tesis, no sólo aceptó amablemente, sino que me ayudó con entusiasmo, me orientó y me abrió el camino para llegar al final de la misma.

Por último, un agradecimiento especial a mi marido que ha colaborado doblemente: por un lado, como amanuense; y por otro, llevando el timón de la casa y de nuestros hijos.

ESTUDIO  
PRELIMINAR

### 1.1. BREVE BIOGRAFIA DE LOPE DE VEGA HASTA 1600

En la puerta de Guadalajara nació Lope Félix de Vega Carpio un 25 de noviembre de 1562 (o un 12 de diciembre, según propone W.T. McCready, basándose en un pasaje de La Dorotea(1)). Sus padres, el bordador Félix de Vega y Francisca Fernández Flores, oriundos del valle de Carriedo, montañeses, se habían asentado a principios de este año en la recién estrenada capital del Imperio, Madrid. Antes de trasladarse a esta ciudad, habían estado viviendo algunos años en Valladolid.

El mismo Lope, años más tarde, nos cuenta como su nacimiento fue producto de una reconciliación entre sus padres. Lo narra en la epístola a Amarilis, parece ser que dirigida a una poetisa sudamericana(2). La explicación que Lope da a su existencia es la siguiente:

Tiene su silla en la bordada alfombra  
de Castilla, el valor de la montaña  
que el valle de Carriedo España nombra

Allí otro tiempo se cifraba España,  
allí tuve principio; mas ¿Qué importa  
nacer laurel y ser humilde caña?

Faltó dinero allí, la tierra es corta,  
vino mi padre del solar de Vega;  
así a los pobres la nobleza exhorta.

Siguióle hasta Madrid, de celos ciega,  
su amorosa mujer, porque él quería  
una española Elena, entonces griega.

Hicieron amistades, y aquel día  
fue piedra en mi primero fundamento  
la paz de su celosa fantasía.

En fin, por celos soy, ¡qué nacimiento!,  
imaginadle vos, que haber nacido  
de tan inquieta causa fue portento.

No sabemos si esto es realmente cierto o pertenece

a la fantasía de Lope. Si está probado que su padre era hombre de espíritu recto y cristiano(3).

Nació, como vemos, en una familia humilde, aunque en algunas ocasiones afirmó, basándose en su apellido "Carpio", que era de ascendencia noble. Poco a poco, Lope se constituyó a si mismo como un mito y sus amigos, entre ellos Férrez de Montalbán, van a extender esta idea.

Fue bautizado por el licenciado Muñoz el dieciséis de diciembre en la Parroquia de San Miguel de los Octoes. Sus padrinos fueron Antonio Gómez y Luisa Ramirez.

El barrio en que se asentó su familia era de artesanos o comerciantes. Todavía hoy quedan recuerdos de esos tiempos en las placas de algunas calles: Bordadores, Coloreros, Tintoreros... Entre estas calles pasó Lope su infancia.

El mito que se levanta en torno a Lope nos quiere hacer creer que fue un niño prodigio, que en sus primeros años leía en latín y en romance y que dictaba sus versos, porque aún no sabía escribir. No es nada fácil delimitar con exactitud hasta donde llega la fantasía y hasta donde la realidad.

Parece ser que asistió al estudio de Vicente Espinel, en donde adquirió algunos conocimientos elementales, y del que siempre hablará con veneración. En 1572, cuando entró en el colegio de los Jesuitas o de los Teatinos (popularmente a los Jesuitas se les

designaba con el sobrenombre de Teatinos, aunque realmente éstos últimos no se establecieron en España de forma definitiva hasta 1630), Lope había leído ya, probablemente, a Ovidio, a Virgilio, a Horacio y a otros clásicos. La estancia en el colegio de la Compañía de Jesús debió servir a Lope para, de un lado, iniciar sus relaciones con algunos jóvenes de la nobleza y, de otro, incentivar en él mucho más el gusto por todo lo teatral; como es sabido, dentro de los colegios de la Compañía de Jesús se representaron muchas obras teatrales(4) y ejercitaron a sus alumnos con estudios dramáticos en latín y en español (tragedia y comedia). Indudablemente, Lope conoció este teatro que cambiaría, más adelante, por otras fórmulas tragicómicas(5).

Lope afirma en La Filomena(6) que estudió en la Universidad de Alcalá de 1571 a 1581. Por esta época, aproximadamente, entró al servicio del obispo de Avila, Jerónimo Manrique, e inició sus estudios universitarios en Alcalá, pero, según el propio Lope nos cuenta, no llegó a concluirlos, a causa de unos amores juveniles. En este momento ya había escrito La pastoral de Jacinto y algunas églogas.

En 1583, se alistó en la flota del marqués de Santa Cruz, don Alvaro de Bazán, para participar en la expedición contra los portugueses a las Islas Terceras o Isla Terceira. Esta campaña duró escasos meses; embarcaron el 23 de junio (en Lichoa) y desembarcaron

el 15 de septiembre (en Cádiz). Lope alude a esta expedición en una epístola dirigida a don Luis de Haro, titulada "Huerto deshecho".

Al volver, empieza sus aventuras amorosas, primero con Elena Osorio, llamada Elis, en sus romances pastoriles, y Zaida, en los moriscos. Elena es una mujer poco culta, apasionada, con una capacidad de amor muy grande y una moralidad muy ligera. La ruptura va a ocurrir por razones banales: la aceptación, ya sea gustosa, ya por imposición familiar, de un amante más rico, Francisco Perrenot, sobrino del Cardenal Granvela, que aparecerá en La Dorotea con el nombre de don Bela. Como consecuencia de la ruptura, Lope entregara sus comedias al "autor" Gaspar de Porres, en lugar de a Jerónimo Velázquez. Por otra parte, sus amores con Elena eran de dominio público, debido a sus versos. La familia de Jerónimo Velázquez se sintió agraviada por unos libelos y se querellaron contra Lope(7). La justicia lo condenó a cuatro años de destierro de la Corte (Madrid) y a dos del Reino (Castilla). Fue encarcelado, pero aún allí seguía urdiendo planes contra Elena, lo cual le valió la confirmación de la sentencia el siete de febrero de 1588, y "que los cuatro años de destierro de esta corte, y cinco leguas, sean ocho demás de los del reino, y los salga a cumplir desde la cárcel los ocho de la corte y cinco leguas y los del reino dentro de quince días, no los quebrante, so pena de muerte los

del reino, y los demás, de servirlos en gaferas al remo y sin sueldo con costas"(8).

A partir de este momento y hasta el final de sus días, Lope aludirá incansablemente a estos amores, no sólo en obras poéticas, sino también teatrales. Con este asunto escribe lo que denomina una "acción en prosa", que titula La Dorotea(9) y publicará en los últimos años de su vida. Esta obra no es más que una recreación, desde su vejez, de sus amores juveniles con Elena Osorio y ha sido considerada como un extraordinario documento autobiográfico. Creo que se podría afirmar que Lope, enamorado y rodeado siempre de mujeres, amó a dos de ellas extremadamente: una, en su juventud, Elena, y otra, en su senectud, Marta de Nevares. A. Castro y H. Rennert observan que existe similitud de caracteres y aptitudes entre estas dos mujeres(10).

Lope quebrantó el destierro, pues volvió a Madrid (quizás no llegó a salir) para raptar a la que será su primera mujer, Isabel de Urbina y Cortinas, también llamada Isabel de Alderete. No obstante, cumplió parte de la sentencia. Estuvo dos años fuera del reino, en Valencia, y seis lejos de la corte, en Toledo, en Novés y en Alba de Tormes, donde sirvió al duque de Alba. La familia de Isabel de Urbina inició un proceso contra Lope, que quedó inconcluso al celebrarse una boda por poderes entre Lope e Isabel, el 10 de mayo de 1588. Parece ser que para estas fechas Lope estaba

ya al servicio del duque de Alba, el cual le hizo no solamente su secretario, sino también su valido. En agradecimiento, Lope escribió La Arcadia, de tintes pastoriles.

El 29 de mayo de 1588, Lope se alista, como voluntario, en La Armada Invencible(11). En diciembre, desembarcará en Cádiz, desde donde marchará a Toledo. Después de una breve estancia en esta ciudad, irá a Valencia, a principios de 1589, donde vivirá con su mujer. Valencia era el lugar más idóneo para desarrollar cualquier actividad teatral. A principios del siglo XVI, Valencia era considerada como un centro literario abierto a la influencia italiana. Desde mediados de siglo, se practicaba ya en esta ciudad el teatro como espectáculo público(12). La cultura que aquí había no era ya cortesana, sino característica de las clases medias y burguesas, en la que, a veces, se le daba participación al pueblo. Antes de llegar Lope a Valencia, autores como Rey de Artieda, Tárrega o Virués habían iniciado lo que podríamos llamar "una renovación teatral". Junto con las innovaciones de Artieda(13), Virués, Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro, se encuentran las de Lope. Este supo captar las "tendencias dramáticas" que había en todos estos autores, darles forma, estructurarlas y hacerlas suyas, creando un modelo de comedias(14). Virués propugna, por ejemplo, que la obra teatral conste de tres actos y no de cuatro o cinco, como era lo normal;

Tárrega inicia lo que después conoceremos con el nombre de Comedia Española. En sus obras aparece el tema del amor, el sentimiento del honor, la figura del don Juan (que es un galán), la duplicidad de la intriga amorosa, e incluso, en una de sus obras (El Prado de Valencia), aparece un lacayo, que podríamos considerar como un antecedente de la figura del gracioso. Utiliza además los tipos estróficos que luego predominarán en la comedia. Para Froldi(15), "esto confirma la existencia en Valencia de una vivísima tradición teatral cuando Lope de Vega llegaba a esta ciudad". La escuela de Valencia influyó decisivamente en Lope y éste, a su vez, dejó su huella en esta ciudad y en estos autores, no sólo por su labor dramática, sino también por la poética (romances moriscos y pastoriles fundamentalmente). Cerca de cincuenta romances de Lope llegaron a publicarse en el Romancero General de Madrid de 1604. El mismo Froldi(16) argumenta que "la tradición dramática valenciana encontraba en Lope a quien sabía interpretarla y continuarla, profundizando en sus motivos esenciales. No es posible, por tanto, seguir creyendo al cabo de nuestro análisis en una "escuela valenciana" formada por Lope: la verdad es que Lope, con su llegada a Valencia en 1588, aprendió más que enseñó, lo que desde luego no quita nada a su grandeza de poeta dramático, capaz, en breve tiempo, de superar a sus modelos y alzarse luego con una

verdadera monarquía cómica". Por último, en Valencia, Lope no sólo aprendió y escribió teatro, sino también discutió sobre él, aprovechando la tradición crítica y académica local.

En 1590, Lope se instala en Toledo, después de haber cumplido parte de su castigo en Valencia. Por estas fechas, Lope ya había entrado, con seguridad, al servicio del duque de Alba, el joven don Antonio, pues era secretario de éste, motivo por el cual irá a vivir a Alba de Tormes. Estos años fueron felices para Lope y su mujer. En 1594, muere Isabel de Urbina y poco tiempo después sus hijas Teodora y Antonia(17).

Sus servicios al duque de Alba le dejan tiempo libre para sus dedicaciones literarias. Ya en 1587 era el dramaturgo cuyas obras eran más solicitadas por las compañías teatrales. Hasta 1600 escribe algunas piezas teatrales, que van desde las más rudimentarias, con cuatro actos, como Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Jarfe, de 1579, hasta las más "innovadoras" (pues ya en ellas se plasma lo que será la renovación teatral de Lope, que tan claramente queda explicada por él mismo en El arte nuevo de hacer comedias, de 1609), con tres actos, como El favor agradecido, de 1593; El maestro de danzar, de 1594; El leal criado, de 1594; Laura perseguida, de 1594; etc...

Curiosamente, A. Castro y H. Pennert(18) afirman lo siguiente: "Ninguna otra producción de esta primera época ha llegado a nosotros [se refieren a La pastoral

de Jacinto y El verdadero amante y de los restantes dramas no hay ninguno con fecha segura antes del año 1593, cuando Lope, desterrado, vivía en Alba de Tormes, residencia de su señor, el duque Antonio". Morley y Bruerton(19), ya citaban, estudiaban y analizaban, en 1940, una serie de comedias lopescas anteriores a 1593. Por último, gracias a un descubrimiento de González de Amezúa(20), que aportaba discisiete comedias autógrafas de Lope transcritas por un copista del siglo XVIII, Ignacio de Gálvez, las fechas que habían sido analizadas por estos estudiosos quedaron totalmente clarificadas. Así, la comedia de la que me ocupo, Carlos, el perseguido (que también aparece como El perseguido), de la que se poseía una edición de 1602, quedó irrefutablemente demostrado que fue escrita por Lope en 1590, exactamente el dos de noviembre.

Dejando a un lado sus comedias, la obra más importante que escribió Lope en este período fue un poema épico, a imitación del Orlando furioso, titulado La hermosura de Angélica. También sabemos que comenzó a escribir una novela pastoril, La Arcadia, para agradar a su protector, el duque de Alba.

Lope, aunque enamorado de su esposa, no le fue totalmente fiel, sobre todo después de realizado el matrimonio "oficial". Él mismo cuenta cómo en Lisboa, con motivo de la expedición de la Armada Invencible, mantuvo relaciones con otra mujer. Poco después de la muerte de Isabel, en 1596, fue perseguido por

concubinato con Antonia Trillo. Este tema ha sido estudiado por Donald McGrady(21). Anteriormente Enrique Lafuente Ferrari había desvelado a quién iba dirigido un soneto encontrado en unas curiosas condiciones: el reverso del papel, diseñado para enmarcarlo como un cuadro, tiene un relieve coloreado con figuras que representan la Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito; el anverso contiene un soneto cuyo destino y sentido queda bien claro, pues el propio Lope de su puño y letra escribe: "Para Doña Antonia Trillo". Según este autor, se trata del primer autógrafo firmado de Lope de Vega que se conserva en la actualidad. Curiosamente, al igual que ocurre con otras composiciones líricas de Lope, el soneto fue "utilizado" en cuatro ocasiones diferentes, tal y como afirma Lafuente Ferrari:

- 19.- Escrito en plena juventud a una mujer que hoy desconocemos.
- 29.- Dirigido, en 1596, a Antonia Trillo en el culmen de su apasionado amor hacia ella.
- 39.- Dedicado a Micaela Luján, la Lucinda de sus versos, fue incluido por Lope en la colección de la segunda parte de sus Rimas (1602), donde, sin el menor titubeo, tachó en el verso el nombre de la antigua amante y lo substituyó por el de Lucinda.
- 49.- Aparece también en una escena de su comedia Los comendadores de Córdoba, que fue publicada en la

Parte Segunda (1609) y en la edición de la Academia, tomo XI.

Lafuente Ferrari concluye, en fin, que "entre la muerte de Belisa y su nuevo matrimonio, entre la viudez de éste juvenil y el estallido de la pasión madura por Micaela, doña Antonia fue un episodio fácil y equivoco" (22).

En estas mismas fechas parece probable que Lope conviviera con Micaela Luján, una célebre cómica, pues ya son muy abundantes los sonetos que hay de Camila Lucinda. Con ella, tuvo Lope cinco hijos (Angela, Jacinta, Mariana, Juan y Lope) antes de 1604, fecha en la que fueron adjudicados al marido de Micaela (que estaba en el Perú y había muerto en 1603). Tuvo después dos hijos más: Marcela (1605) y Lope Félix (1607). Estos últimos, cuando murió la segunda esposa de Lope, Juana Guardo, se fueron a vivir con él, pues probablemente Micaela Luján había muerto. El hijo falleció en la infancia y la hija -escritora aceptable- ingresó en un convento (23).

Tras abandonar la casa del duque de Alba, Lope marcha a Madrid. Sirve sucesivamente, como secretario, al marqués de Malpica (1596) y al marqués de Sarriá (1598). Se casa, en 1598, con Juana Guardo, hija de un rico carnicero, a la que parece que no quiso nunca. Mientras, continúa sus relaciones con Micaela Luján. Su descripción de las Fiestas de Denia quizá obliga a pensar que acompañase al Marqués de Santé a

Valencia, cuando se celebraron las bodas de Felipe III y Margarita de Austria; como indica Agustín de la Granja, "fue probablemente en 1599 cuando el Fénix escribió, en Valencia, Las bodas del Alma y el Amor Divino" (24).

## 1.2. EL TEATRO A FINALES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII. LA ESCENOGRAFIA.

Los dos primeros innovadores teatrales del siglo XVI fueron, de un lado, Lope de Rueda, al que no hay que considerar sólo escritor, sino también actor (esta pluralidad en su personalidad es muy significativa, ya que le hace tener una visión más amplia del teatro que la del resto de sus contemporáneos), y, de otro, Timoneda, al que no hay que encasillar dentro del rótulo "librero" o del de "editor", sino que, paralelamente, se comporta como un dramaturgo innovador y conocedor de todo lo que viene de fuera, en especial de Italia. En la línea de estos autores, estará, asimismo, Alonso de la Vega, escritor y actor de la compañía de Lope de Rueda. Todos ellos escriben comedias de corte italianizante.

Mención aparte merece Juan de la Cueva, representante de la comedia de finales de siglo, denominada también "comedia histórica". Introduce en escena los temas nacionales que el romancero había ido perpetuando, como, por ejemplo, la historia de los Infantes de Lara, la del Rey Don Sancho, etc.

A finales del siglo, entre 1570 y 1590, destaca otro gran innovador: el valenciano Cristóbal de Virués. Su teatro intenta recoger la vertiente culta del Renacimiento, ejerciendo una gran influencia toda su actividad teatral sobre Lope de Vega. Parece que Virués fue el primero en reducir las tradicionales cinco jornadas de las obras

teatrales a tres actos para agilizar el contenido dramático de la obra(25); sus personajes podrían, según la opinión de la crítica, ser prototipos de las comedias de enredo; cuida con atención episodios que no tienen nada que ver con la acción principal y que no son otra cosa que el nacimiento de una acción paralela a la principal.

Estos dramaturgos, junto con Francisco de Tárrega, Gaspar de Aguilar y Guillén de Castro, son el nexo que une la tradición teatral española con la "comedia nueva" creada por Lope, influida, es sabido, por todos ellos y que marcará las pautas a seguir en el mundo teatral durante los siglos posteriores. A Tárrega lo debemos recordar por su afición por la comedia histórica -del tipo de la que después escribiría Lope-, por su capacidad para "instalar" los temas de enredo en las piezas de influencia italiana y por la polimetría. Gracias a él los géneros se van clasificando. Para Froldi, Tárrega inicia lo que él denomina "comedia española"(26).

Gaspar de Aguilar no sólo es conocido por su importante teatro religioso, sino también por un tipo de piezas teatrales que él denomina "comedias de ruido", de influjo italiano, que será uno de los antecedentes de las comedias de capa y espada. Asimismo, las primeras producciones de Guillén de Castro están impregnadas del enredo de las comedias de capa y espada.

Esta relación de dramaturgos no es otra cosa que la composición de la llamada Escuela valenciana, de la que Lope de Vega tanto aprendió desarrollada a partir de la segunda

mitad del siglo XVI con enorme fuerza. A partir de este momento, habría que conectar con Lope, con su producción y con su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo dirigido a la Academia de Madrid, auténtico manifiesto teatral revolucionario. A partir del verso 157, Lope expresa las innovaciones dramáticas de la comedia española. Estas son(27):

- Variedad de temas.
- No se mezclarán reyes y plebeyos (vv. 157-158).
- Mezcla de lo trágico y lo cómico (vv. 174-175).
- Se prescinde de la unidad de lugar, acción y tiempo.
- La comedia será en tres actos. Lope cita, a este respecto, a Virués y a toda la tradición española. Habla también de que los temas deben ser escritos antes en prosa.
- Los personajes deben tener "decoro poético"; es decir, actuar y hablar de acuerdo con su condición. Estos consejos sobre estilo y técnica literaria se encuentran en los versos 246 a 268.
- El disfraz es un elemento muy importante, ya que el público se sorprende ante el vestido y adivina el papel del personaje antes de que hable. No hay que olvidar a la mujer vestida de hombre y su desarrollo.
- Aparece la figura del gracioso, como consecuencia de la cual en una misma obra se podrán mezclar los elementos trágicos con los cómicos.
- Uso de la polimetría, aunque abundan las quintillas, las redondillas, las octavas reales, los romances y los sonetos. La utilización de una determinada estrofa viene

dada por la condición de los personajes y la situación que están viviendo. A este respecto dice Lope:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el ciego hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y con mudarse a sí mude al oyente.  
Fregúntese y repóndase a sí mismo;  
y si formare quejas, siempre guarde  
el debido decoro a las mujeres.  
Las damas no deedigan de su nombre;  
y si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho.  
Guárdense de imposibles, porque es máxima  
que sólo ha de imitar lo verosímil.  
El lacayo no trate cosas altas,  
ni diga los conceptos que hemos visto  
en algunas comedias extranjeras.  
Y de ninguna parte la figura  
se contradiga en lo que tiene dicho;  
quiero decir, se olvide, como en Sófocles  
se reprehende no acordarse Edipo  
del haber muerto por su mano a Layo.  
Remátense las escenas con sentencia,  
con donaire, con versos elegantes,  
de suerte que al entrarse el que recita,  
no deje con disgusto al auditorio.  
En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos,  
de suerte que hasta medio el tercero  
apenas juzgue nadie en lo que para.  
Engañe siempre el gusto; donde vea  
que se deja entender alguna cosa,  
dé muy lejos de aquello que promete.  
Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que van tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo.  
Son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas.  
Las figuras retóricas importan,  
como repetición o anadiplosis;  
y en el principio de los mismos versos  
aquellas relaciones de la anáfora,  
las ironías y adubitaciones,  
apóstrofes también y exclamaciones (28).

-Los argumentos más utilizados por Lope son la honra y la virtud, que originarán las comedias de capa y espada, históricas, de santos, etc.

Volviendo de nuevo al siglo XVI, hay que decir, con Díez Borque(29), que aparecen testimonios de distintos tipos de comedia, sobre todo en su variedad temática: alegóricas, religiosas, pastoriles, históricas, italianizantes. Hay un tipo de comedia, que este autor ha denominado Comedia de Universidad y Colegio(30), que me interesa comentar. se desarrolla en un ámbito cerrado, la Universidad o el Colegio, poseyendo unos caracteres propios y con un desarrollo autónomo, tanto para la comedia como para la tragedia. Las representaciones teatrales se consideran como integrantes de la actividad académica, con una finalidad docente precisa: acostumbrar al estudiante al latín coloquial, instruirlo en la retórica y en la doctrina moral cristiana, celebrar las fiestas del patrón y proporcionar a los colegiales un reglado entretenimiento.

El teatro de los integrantes de la Compañía de Jesús tiene muchos puntos de contacto con el teatro escolar, pero no debe confundirse con éste (que es de influencia latina). El teatro universitario es reflejo del culto renacentista a los autores clásicos; sin embargo, el teatro de los jesuitas es un medio para difundir las ideas sostenidas por la Compañía -con palabras de Othón Ancoz, es un "instrumento pedagógico"(31)-.

No debemos dejar a un lado la influencia de la cultura italiana, que se manifiesta de forma progresiva en el curso

del siglo XVI, aunque con suma lentitud (hasta el extremo de que su verdadera importancia sólo llega avanzada la segunda mitad del siglo). Sirvieron como correa de transmisión de esta influencia tanto los españoles residentes en Italia, como los impresores, libreros y comerciantes italianos que vinieron a fijar su residencia a España(32); así como, finalmente, los traductores.

Cervantes(33) designa a Lope de Rueda como el padre del teatro en España. Nos explica cómo los primeros actores "profesionales" representaban sus obras al aire libre, acompañándolas de juegos de acrobacias y de piezas de música. No existían agrupaciones de actores o comediantes y cuando éstos se unían no sobrepasaban los tres componentes. En realidad, la mayoría de las veces los actores provenían de otros oficios, los cuales alternaban con sus "aficiones dramáticas". A mediados del siglo XVI se encuentran en esta situación y, además, son considerados como gentes de mal vivir y merecedoras de poca confianza(34). En esta época Carlos I deja a su hijo, Felipe II, parte de sus dominios en Italia, lo que influirá decisivamente en la vida teatral española, entre otras cosas.

Sabemos que, desde principios del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, los cómicos italianos tenían que pasar una determinada cantidad de sus ingresos a un centro de beneficencia. A veces, incluso, tenían obligación de entregar la mitad de lo ganado (esto ocurría, por ejemplo, en Nápoles). Dicha costumbre se inicia en España, evidentemente por influjo italiano, en 1569, cuando la

Cofradía de la Sagrada Pasión recibió del Cardenal Espinosa el monopolio de la representación de comedias en Madrid. Por lo tanto, con el reinado de Felipe II (su padre abdicó en él en 1560) los comediantes no están sólo ligados a la iglesia -como con Carlos I-, gracias a las fiestas del Corpus Christi, sino también al Estado que establece un verdadero dominio monopolista, cuyo fin es conseguir beneficios de las actividades teatrales para invertirlos en obras de beneficencia.

Othón Arróniz(35) señala que el primer actor que trabajó bajo estas condiciones fue Jerónimo Velázquez, a cuya compañía se obligó a dar seis reales por día de representación a la Cofradía de la Sagrada Pasión, a partir del cinco de mayo de 1568(36). Unos años más tarde, se establece un litigio entre esta cofradía y la de Nuestra Señora de la Soledad por la concesión del monopolio teatral, del que resultó que un tercio de los beneficios serían para la Cofradía de la Soledad y los dos tercios restantes para la de la Pasión. Así, a partir de 1574, las dos cofradías reparten a dos hospitales el producto de las representaciones teatrales. Para éstas, la Cofradía de la Sagrada Pasión había alquilado unos terrenos -en la calle del Sol, en la del Príncipe, en la casa de Cristóbal de la Fuente, en la de Valdivieso y en la de la Pacheca-, en donde se improvisaban unos tablados de poca resistencia. Como los beneficios que se obtuvieron de estos improvisados corrales fueron tan grandes, la cofradía optó por dejar los alquileres y comprar un solar, en 1579, donde construir un

corral propio, el Corral de la Cruz. La compra ascendió a 550 ducados. Años más tarde, en 1582, por unos pocos ducados más (en este caso 800 en total), comprará otro terreno donde construirá el Corral del Príncipe. En este sentido, se puede afirmar que los hospitales son los grandes impulsores y promotores del teatro en los siglos XVI y XVII, pues ellos constituyen la razón primera y última que tiene una compañía para beneficiarse de los ingresos teatrales. En 1630, había ya seis hospitales que disfrutaban de las ganancias obtenidas con las representaciones de las comedias.

Al principio, sólo se representaba un día a la semana, el domingo o un día de fiesta. El autor Ganassa y sus comediantes consiguieron de las autoridades permiso para representar dos días laborables. Las compañías españolas solicitaron idéntico tratamiento al Consejo de Castilla, lo que fue concedido(37). Se representaba, normalmente, los martes y los jueves. Después se consiguió que se representara todos los días de la semana. Gracias a los italianos —más concretamente, a la compañía "Los confidentes", de Tristano Martinelli—, se concedió la venia para que las mujeres pudieran actuar a partir de 1587. El Corregidor de Madrid permitió el 8 de noviembre de ese año que actuaran las mujeres, a petición de Alonso de Cisneros, y para que se le diese licencia no sólo en Madrid, sino en todo el reino(38).

En los meses de otoño e invierno las representaciones empezaban a las dos de la tarde, en primavera a las tres y en verano a las cuatro, para terminar siempre antes del

anochecer. Las representaciones nocturnas eran siempre excepcionales(39). El día de mayor asistencia era el domingo y el periodo el comprendido entre octubre y mayo.

A partir del siglo XVII al actor lo podemos considerar como un profesional y las compañías están estrictamente regladas y controladas. Los "Reglamentos de teatros" aparecen por primera vez a finales del siglo XVI y ya en 1600 para ser "autor" hay que tener permiso del Consejo y licencia todos los actores (el autor debía presentarlos en una lista con la composición de la compañía ante el Consejo). Estas son las denominadas "compañías de título", que podríamos citar como "legales"; las "ilegales" eran las constituidas por los cómicos de "la legua", que representaban en villas, aldeas y pequeñas ciudades y que fueron prohibidos en 1646(40).

Los encargados de los aspectos económicos y administrativos de este negocio teatral eran los alguaciles de comedias, los comisarios de semana y de libro. El autor de comedias actúa como empresario, aunque también tiene a su cargo todos los posibles cambios del texto literario y su puesta en escena(41). Se supone que el autor compra la obra al escritor -este pierde todos sus derechos sobre ella- y que él es libre de adaptarla o modificarla según su criterio. Aunque estaba prohibido, en ocasiones el autor revendía la comedia a otro autor.

Los corrales sustituyen a los tablados que se montaban, a principios del siglo XVI, en las plazas públicas. En el último tercio de este siglo, se pasará de esos corrales que

son adaptados para las representaciones teatrales a un lugar de representación destinado exclusivamente a la puesta en escena. Es, como dice Díez Borque, "el paso del corral (...) al teatro fijo"(42). Los corrales eran los patios traseros de las casas. En el fondo estaba el escenario y el público se repartía entre el patio y las ventanas de las casas adyacentes.

Las primeras puestas en escena de "carácter profesional" empiezan a partir de 1570. En esta década y en la siguiente, se representan obras de Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Tárrega, Virués y, probablemente, Cervantes. Desde 1579, las cofradías empiezan a utilizar sus teatros fijos y dejan de pagar alquileres por los corrales. El primer teatro fue el de la Cruz (1579) y el segundo el del Príncipe (1581). De otro lado, en Valencia se advierte la necesidad de un teatro estable y, en septiembre de 1582, se le reconoce al hospital el derecho al monopolio sobre los beneficios teatrales. Para las representaciones se habilita una sala de la Cofradía de Sant Narsis, en tanto que se transforma en teatro la Casa de la Olivera, que empieza a funcionar como teatro fijo a partir de 1584. Unos meses después, se adapta para la representación teatral la Casa dels Santets, que se usaba sólo cuando alguna compañía tenía ocupada la Olivera. En Valencia proliferan las actuaciones de compañías italianas, constituyéndose esta ciudad en uno de los focos principales de la influencia italiana en el teatro español(43).

La comedia, tal y como señalaba Entrambasaguas(44), se

anunciaba con almagre en los lugares más concurridos y alcanzaba, en las ciudades más populosas, de cinco a diez representaciones. La cantidad a pagar por una localidad era realmente infima y se abonaba en la entrada del corral, al comienzo de la representación, sin más trámites. Las representaciones se hacían siempre de día, por lo que la iluminación resultaba innecesaria (en las excepcionales representaciones nocturnas, la iluminación consistía en una cuantas candilejas de aceite). Las obras cambiaban con cierta rapidez, al igual que las compañías: aproximadamente cada mes. El estreno más importante era el del segundo día de Pascua y, tras él, el del Domingo de Resurrección. Los estrenos de nuevas comedias eran anunciados por las esquinas con carteles pintados a mano con letras góticas y, también, por anuncios "a gritos".

La comedia iba acompañada de otros espectáculos, por lo que constituía el núcleo de un todo más amplio, formado, además, por loas, entremeses, bailes, jácaras y mojigangas. En las representaciones se sigue siempre el mismo orden:

- 19.- Música (ya sea con guitarra, ya con vihuela, con chirimías o con trompeta, y canciones).
- 29.- La loa, destinada a captar la atención del público y pedir su benevolencia.
- 39.- La comedia: acto primero.
- 49.- El entremés.
- 59.- La comedia: acto segundo.
- 69.- El baile (Zarabanda, chacona, Pie de gitao, danza de portugueses).

79.- La comedia: acto tercero.

89.- Una mojiganga, un entremés o una jácara.

Condicionaron, en gran medida, el teatro de esta época, por un lado, el control de la organización del espectáculo y, por otro, la censura del texto. No olvidemos que incluso los dramaturgos, en ocasiones, intervenían como censores.

El público(45), que pagaba bien poco por ver la representación (por ejemplo, en 1606, una "localidad" de pie en el patio costaba menos de un real, exactamente dos maravedies -en la época, treinta y cuatro maravedies equivalían a un real-), lo que hacía asequible el teatro a los niveles más bajos de la sociedad, era muy exigente, no conformándose con oír recitar versos y ver bailar, sino queriendo "ser sorprendido" con apariciones, desapariciones y lo que podríamos denominar "efectos especiales". Esto es reflejo del gusto medieval, acostumbrado, en las piezas religiosas, a apariciones y desapariciones de santos, ángeles e, incluso, del mismísimo Lucifer. Habría que apuntar que las comedias de santos y los efectos escénicos correspondientes se pusieron de moda en torno a 1590, hecho que viene corroborado por autores como Cervantes, Tárrega, Juan de la Cueva, Virués,... El propio Lope puso en funcionamiento, para su provecho, todos los recursos a su alcance (la cueva, el monte, el pescante, la tramoya, los escotillones).

Los elementos escenográficos en los últimos años del siglo XVI consisten en:

- 19.- Las apariencias, logradas por el descubrimiento de figuras detrás del telón de fondo, el cual las cubre.
- 29.- Aparición y desaparición vertical de actores por los escotillones del tablado.
- 39.- Aparición y desaparición horizontal de los actores mediante el uso de la tramoya.
- 49.- Levantamiento y descenso de actores desde lo alto por medio del pescante(46).

El público que asiste a las representaciones no pertenece a una exclusiva clase social, por lo que habrá una marcada separación entre las clases sociales en los teatros, diferencia que empieza por las diferencias de precio de las entradas. A la representación asisten todos, pero tajantemente separados según el rango, condición y dinero. Diez Borque(47) ha señalado el patrón de la estructura social del corral de comedias:

- 19.- Entradas populares: de pie en el patio (la entrada más barata)(48), la cazuela (exclusivamente para mujeres), bancos y gradas (que eran fijos y estaban a cubierto).
- 29.- Localidades para doctos: desván o tertulia (se sentaban allí los curas, los frailes y los escritores).
- 39.- Localidades distinguidas: rejas o celosías (las más caras) y aposentos (altos o bajos, servían para más de un espectador).
- 49.- Localidades oficiales: para las autoridades tanto civiles, como religiosas (miembros del Consejo de Castilla, etc.). En la adquisición de estas localidades tenía prioridad la nobleza ante la burguesía adinerada.

que estaba cobrando cada vez más fuerza. Si el rey asistía, lo hacía en aposento especial, velado por una reja, que se hallaba sobre el escenario.

Para finalizar esta breve panorámica del teatro en la época, decir que en España se encuentran dos tipos de teatros:

- a) De un lado, los de finales del siglo XVI, que tienen mayor auge durante el XVII, del tipo de los de la Cruz y del Príncipe (en Madrid), o los de Valladolid, Sevilla, etc.
- b) De otro, los que representan un intento de modernización y perfeccionamiento, influidos por la corriente teatral italiana, que facilitan mayores comodidades para el público y para los actores, del tipo del de la Olivera en Valencia, o el del Coliseo en Sevilla.

Othón Arróniz(49) ha estudiado minuciosamente los teatros "castellanos" del tipo del de la Cruz o del Príncipe, y los de "influjo italiano" como los de la Olivera o los de Nueva España. Me he permitido confrontar y observar las diferencias entre unos y otro (no incluyo aquí nada del teatro en Nueva España); esas diferencias son las siguientes:

#### CORRAL DE COMEDIAS

-Madrid: de la Cruz, del Príncipe.

-Sin techo, a lo sumo algo para evitar el sol, jamás la lluvia, que a la hora de representar se quitaba para dar visibilidad a todos los espectadores y

#### CASA DE COMEDIAS

-Valencia: de la Olivera.

-Con techo fijo.

mayor luz al escenario.

-En el patio siempre se está de pie. La clase social que se encontraba aquí era la más baja y los mosqueteros. Tardíamente, se añadirán tablados o gradas en los laterales, para la gente de condición social más alta.

-En la parte superior hay: celosías, aposentos, gradas, corredores, cazuela y las ventanas de las casas contiguas.

-En la última planta están los desvanes, la tertulia (para los clérigos) y la cazuela alta.

-Luz natural, salvo raras excepciones, en las que se utilizaban candelas de aceite.

-No hay nada que separe el escenario del público, a no ser que aquél está a dos metros del suelo.

-Los vestuarios están:  
-el de las mujeres al lado de las gradas;

-En el patio todos los espectadores se sientan. El patio está ocupado por:

a) SILLAS en las filas de delante; éstas tienen dueño y están ocupadas por miembros de una clase social alta.

b) BANCOS, en las filas traseras, ocupadas por una clase social media.

-En la parte superior hay: las celosías, los aposentos y la cazuela o el corredor de "les dones".

-A esta altura se encuentran "les camarilles", ocho a cada lado del hemiciclo, y un aposento más grande, frente al escenario, que se dedica a las autoridades.

-Luz artificial, consistente en:

-una luz lateral, filtrada y dirigida por la colocación de las ventanas -las "finestres" del tejado sirven para dar una luz ambiental tenue a la sala.

Hay dos zonas:

-una, penumbrosa, la del público.

-otra, iluminada, la de la ficción.

-El escenario se encuentra a unos dos metros del suelo, pero parece ser que en Valencia ya existía un arco de medio punto para intentar separar el escenario de todo lo demás, quizá tomado por influencia italiana y basado en el llamado "telón de boca".

-Los vestuarios están a los lados del escenario, uno para las mujeres y otro

-el de los hombres, debajo del escenario.  
Ambos están unidos por unas escaleras.

-No hay "aposento de las apariciones", sino un corredor que lleva a otro más alto, para hacer las escenas que exigen un balcón, una montaña, una ventana,... Terminada la representación, sirven para guardar los bancos de los compartimentos contiguos.

-El escenario tenía unos escotillones o trampas (que permitían hacer las apariciones de los actores). Estos repartían el espacio con el vestuario para los actores y la escalera que unía este con el de las actrices y una especie de "bodega de vestimentas".

-La TRAMOYA servía para lograr apariciones súbitas, aunque después se utilizó en un sentido más amplio como todo uso de artificio escénico.

-El PESCANTE eleva a los personajes y los hace desaparecer por las alturas.

-Los compartimentos, que se llaman aposentos en el Corral de la Cruz y desvanes en el del Príncipe, cercan los laterales del escenario.

-Los corrales crecen de una forma no premeditada, hacia arriba, hasta ocupar los espacios habitables más mínimos. No hay previsión de las necesidades que

para los hombres.

-"El aposento de las apariciones" era utilizado para efectos especiales. Cuando estos no hacían falta, se alquilaban para ver la obra, con lo que los actores eran vistos desde todos los lados. Este aposento tenía el techo muy bajo y carecía de baranda.

-El escenario tenía unos escotillones (puertas en el suelo), que se usaban para las invenciones. De los vestuarios se bajaba a las "llonjetes", que eran los lugares donde se guardaba toda la maquinaria; es decir, los huecos para las bases de las "máquinas".

-El TORNO servía para lograr apariciones súbitas.

-La GRUA eleva a los personajes y los hace desaparecer por las alturas.

-Las galerías superiores se comban formando un semicírculo quebrado (esto es, un ochavo) frente al escenario. Las filas de espectadores rodean a éste por los tres lados (excepto por la espalda, donde está el "aposento del balcón").

-En la Olivera todo obedece a un planteamiento hecho con cuidado.

puoden venir. Estas se resuelven en la medida en que se presentan.

El teatro castellano fue celosamente conservador en su siglo y medio de vida, y mantuvo el modelo inicial sin modificaciones de importancia.

-La Olivera es un ejemplo de modernidad, limitado por las condiciones del teatro español: severidad en el diseño, escasa decoración, maquinaria reducida a tornos y grues e iluminación ambiental a través de las ventanas de la construcción de la casa de comedias.

El Teatro de la Olivera cuenta con mejores condiciones escenográficas y con una meticulosa planificación, que después influirá en los teatros de Perú y Nueva España.

Sólo me queda por reseñar que las diferencias son tan marcadas que hasta el lugar de representación tiene una denominación diferente: en un caso, corral de comedias y, en el otro, casa de comedias.

### 1.3. NOTAS

- (1) W. T. McCreedy, "Lope de Vega's Birth Date and Horoscope", Hispanic Review, XXVIII (1960), pp. 313-318.
- (2) Ha sido Francisco Asenjo Barbieri (Ultimos amores de Lope de Vega Carpio, Madrid, 1896) quien ha negado la existencia de esta poetisa. Fue Marta de Nevarés quien escribió estos poemas y, más tarde, según Asenjo, Lope los retocó.
- (3) En Libro de la vida y maravillosas virtudes... de Bernardino de Obregón, de Francisco Herrera Maldonado, Madrid, 1633. Murió en 1578. Su mujer le sobrevivió once años. El matrimonio tuvo cinco hijos: Francisco (1534), Lope (1562), Juliana (1565), Isabel (murió en 1605; desconozco su fecha de nacimiento), y otro hijo, Juan, que acompañó a Lope en la expedición de la Invencible y que fue testigo de su boda por poderes con Isabel de Urbina, según se dice en Proceso contra Lope de Vega por libelos contra unos cómicos (p.236). Vid. nota 8.
- (4) Nigel Griffin, Jesuit School Drama, Valencia, 1986; Miguel Cascón, "Fuentes jesuíticas en el teatro de Lope de Vega", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XVII, (1935), pp. 388-400.
- (5) Díez Borque, El teatro en el siglo XVII, Taurus, Madrid, 1988, p. 84.
- (6) "Epístola segunda al doctor Gregorio de Angulo". Cfr. Lope de Vega, Obras poéticas, I, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 760.

(7) En relación con esos libelos, Lope de Vega es llamado a declarar el 9 de enero de 1588. Los libelos consistían fundamentalmente en:

a) una sátira escrita en latín macarrónico, titulada In Doctorem Damianum Velazquez Satira Prima; y b) un romance que comienza: "Los que un tiempo tuvistes/ noticias de Lavapiés". (Lavapiés era el barrio donde vivía la familia de Elena).

En estas composiciones se vitupera no solo a Elena Osorio, sino también a sus padres, Jerónimo Velázquez e Inés Osorio; a su hermano, Damián; y a su prima, Ana Velázquez.

(8) Cito por A. Castro y H. Rennert, Vida de Lope de Vega, Madrid, Anaya, 1968, p. 41. Todo estos datos los tomaron de la monografía de A. Tomillo y C. Pérez Pastor, titulada Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, Madrid, 1901.

(9) El nombre de Dorotea, al igual que el de Filis, Felisalva o Zaida, debe ser identificado con el de Elena Osorio. En esta obra, La Dorotea, se alude también a otro amor de Lope, Micaela Luján, la Camila Lucinda de sus versos.

(10) Vida de Lope de Vega, cit., p. 32.

(11) Juan Manuel Rozas, en un cursillo monográfico organizado en el transcurso de la Escuela de Investigación Lingüística y Literaria de OFINES (Instituto de Cooperación Iberoamericana), en Madrid, en 1983, negó la existencia de este viaje de la

Invencible. Para él, la Armada, cuando llegó a Galicia, quizás por causa de una avería, dio la vuelta y nunca llegó a ir a Inglaterra. Juan Manuel Rozas, antes de morir, publicó esto en un artículo titulado "Lope de Vega en el ciclo de senectute". Otros autores, como R. Schevill ("Lope de Vega and the year 1588", Hispanic Review, IX, 1941, pp. 65) excluyen una participación directa de Lope en la expedición de la Armada Invencible y adelantan en algunos meses su llegada a Valencia.

(12) Véase Juan Dieza, "La corte, el amor, el teatro y la guerra", Edad de Oro, V, (1986), pp. 149-182, así como su sugestiva "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", Cuadernos de Filología, III, 1-2, (1981), pp. 9-44.

(13) Véase John Weiger, "La conciencia de la nueva orientación teatral de fines del siglo XVI a través de la obra de Artieda", Hispania, 68, (1985), pp. 15-21.

(14) Véase J.G. Weiger, Hacia la comedia: de los valencianos a Lope, Planeta, Madrid, 1978.

(15) R. Froidi, Lope de Vega y la formación de la comedia, Madrid, Anaya, 1968, p. 133. Según este autor, antes de llegar a Valencia, Lope "había realizado tan sólo tentativas dramáticas gobernadas por un gusto eminentemente literario, por no decir libresco, incierto entre lo épico y lo lírico" (p. 153).

(16) Op. cit., p. 156. Respecto a la fecha de 1588 que da este autor como válida para la llegada de Lope a

Valencia, su opinión coincide con la de Schevill, que ya se ha explicado en la nota (8).

(17) Antonia era la mayor y fue llamada así porque su padrino fue don Antonio, el duque de Alba. Murió siendo niña, al igual que su hermana Teodora, que no sobrevivió en más de un año a su madre, quien falleció de resultas de un parto.

(18) Op. cit., p. 88.

(19) The Chronology of Lope de Vega's comedias. Manejo la edición española, corregida y revisada por Morley, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968.

(20) Una colección manuscrita y desconocida de Lope de Vega Carpio, Madrid, 1945.

(21) Véase Donald McGrady, "La Celia de Lope de Vega: un misterio resuelto", en Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, 1982, pp. 625-629.

(22) Enrique Lafuente Ferrari, "Un curioso autógrafo de Lope de Vega", Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, pp. 43-62

(23) Véase ahora Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa, edición, estudio, bibliografía y notas de Electa Arenal y Georgina Sabat de Rivers, Barcelona, PPU, 1988.

(24) Agustín de la Granja, "El actor y la elocuencia de lo espectacular" en Actor y técnica de la

representación del teatro clásico (Madrid, 19 de mayo de 1988, London, Tamesis Books (en prensa).

(25) Rey de Artieda optará por reducir los cinco actos a cuatro; Lope de Vega refundirá todas las experiencias anteriores y en su Arte nuevo de hacer comedias se inclinará definitivamente por los tres actos.

(26) Rinaldo Froidi, Lope de Vega y la formación de la comedia, Madrid, Anaya, 1968, p. 125. Recuerda que en las obras más importantes de Tárrega (El prado de Valencia) ya aparecen una serie de elementos prototípicos de esta comedia: el tema del amor, la presencia del sentimiento del honor, la figura del don Juan, la duplicidad de la intriga amorosa, el gracioso y, desde el punto de vista métrico, las redondillas, las quintillas, los romances, las octavas, los sonetos y los versos sueltos.

(27) Sigo el esquema establecido por Angeles Cardona de Gibert y Xavier Fages Gironella, en La innovación teatral del Barroco, Cuadernos de Estudio, 10, Madrid, Cincel, 1981, p. 45.

(28) Lope de Vega, El arte nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1981, pp. 16-17.

(29) J.M. Díez Borque, Los géneros dramáticos en el siglo XVI, Madrid, Taurus, 1987, pp. 77-103.

(30) Díez Borque, Op. cit., p. 103.

(31) Othón Arróniz, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977, p. 29.

(32) Me interesa a este respecto un impresor: Vicente de Millis, hijo de Guillermo de Millis, ya que hizo una

edición, que pienso que conoció Lope, de las Novelle de Bandello en 1589, pero no basándose en una obra italiana, sino en una traducción francesa de ésta, realizada por Boaystuaui y Belleforet. En estas Novelle se cuenta la misma historia que en la comedia que nos ocupa, escrita a finales del año 1590. Vicente Millis había traducido ya en 1586 una obra del italiano, impresa por Mares, cuyo título es el siguiente:

Horas [de recreación, recogidas [por Ludovico Guicciar]dino, noble ciudadano de Florencia, [traducidas de lengua toscana]. En que se hallarán dichos, hechos y exemplos de personas señaladas, con aplicación de diversas fábulas, de que se puede sacar mucha doctrina. Con licencia y privilegio real. [En Bilbao, por Mathias Mares, Impressor] del Señorío de Vizcaya. Año de 1586. Está tassado en maravedis. Impresso en Bilbao, por Mathias Mares, Impressor, en el año de 1586.

Esta obra no debió influir en Lope, pues, tras consultar la tabla, sólo se alude a "un duque de Borgoffa" o una "damisella Borgoffona" (p. 73) haciendo alusión a un cuentecillo en el que tanto el marido como la esposa son infieles.

Los libreros se encargaron de la compra y venta de libros italianos y de su distribución en tierras españolas. Los comerciantes fueron encargados de elegir la producción tipográfica española. Para más información, véase Othón Arróniz, La influencia italiana el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969, pp. 12-63.

(33) "Prólogo al lector", en Comedias y entremeses. Madrid, 1915, vol. 1, p.5.

(34) Esta idea sobre los actores está muy acentuada en los jesuitas, hasta el punto de que no se conformaron con prohibir a los muchachos asistir a los corrales, sino que, además, intentaron por todos los medios suspender las representaciones teatrales, no sólo a finales del siglo XVI, sino también durante todo el siglo XVII. La inquina de los jesuitas no tendrá efecto en el reinado de Felipe IV, que era un enamorado del teatro, pero sí durante la regencia de su viuda (influida por su confesor, el jesuita Juan Everardo Nithard), quien prohíbe las representaciones teatrales el 22 de septiembre de 1665, tan sólo cinco días más tarde de la muerte de su marido. Si bien hay que tener en cuenta que era costumbre suspender los espectáculos públicos cuando moría algún miembro de la familia real. El 6 de diciembre de 1666, el Consejo de Castilla reconsidera la solicitud del Ayuntamiento de Madrid de reabrir nuevamente los corrales. A finales de diciembre, Mariana de Austria concede la apertura, pero ésta no se llevará a cabo hasta mayo de 1667. De esto debe quedarnos claro que si el teatro vuelve a reabrirse es por el monopolio que supone para la asistencia social y beneficencia.

(35) Othón Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969, p. 217.

(36) Un actor gana al día, aproximadamente, cinco reales y medio. En la festividad del Corpus Christi los ingresos suben; así, por ejemplo, a la Compañía de Cisneros, en

Toledo, en 1584, le dieron dos mil reales; seis años más tarde, Fornas cobró por dos autos, en Valladolid, seis mil seiscientos reales y, en 1594, Cisneros, en Madrid, siete mil cuarenta reales. Es cierto que esta subida es vertiginosa, pero en el siglo XVII se estanca y se regulariza el precio en seis mil seiscientos reales -es decir, seiscientos ducados-, tal y como señala Othón Arróniz, en Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977.

(37) Fue Alonso de Cisneros el que el 24 de julio de 1579 pidió al Consejo de Castilla permiso para representar dos días a la semana "como se había hecho con los italianos" (Antonio Martín Bara, Algunos aspectos del Madrid de Felipe II, Madrid, 1967, p. 4).

(38) Más datos se pueden encontrar en Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII), Madrid, Revista de Occidente, 1955, sobre todo en la página 210, nota 2.

Años más tarde, en 1608, se prohíbe algo que se había hecho prototípico en las actrices, el disfrazarse de hombre. Antes, en 1598, Felipe II había aconsejado moderación a las actrices que abusaban del disfraz varonil. Finalmente, en 1615, se volverá a prohibir el disfraz de hombre para la mujer y se aconseja que ésta vaya con faldas bien largas que impidan que se les vea los pies y los tobillos.

(39) Así lo señala J. Sentaurens, Sevilla et le théâtre de la fin du moyen âge à la fin du XVII siècle, Lille, Université, 1984, p. 402.

(40) Agustín de Rojas, en El viaje entretenido (NBAE, XXI, Madrid, 1915, pp. 497-499) recoge los distintos tipos de compañías. Son los siguientes:

- 1) El Bululú, formado por un solo actor.
- 2) El Naque, formado por dos actores.
- 3) La Gangarilla, formada por tres o cuatro hombres y un muchacho (que representaba los papeles femeninos).
- 4) El Cambaleo, formado por cinco hombres y una cantante.
- 5) La Garnacha, formada por cinco o seis hombres, una mujer y un muchacho.
- 6) La Bojiganga, formada por unos pocos más actores que la Garnacha.
- 7) La Farándula, muy similar a la Bojiganga.
- 8) La Compañía, formada por dieciséis actores y catorce figurantes, con repertorio de cincuenta comedias.

(41) El texto literario, que en un principio se escribió para ser representado, puede sufrir múltiples variaciones dependiendo del escritor, el autor o el "memorión". No debemos olvidar que éstas también suelen aparecer en las impresiones escritas de la obra. Puntualicemos con palabras de E. Carilla (El teatro español en la Edad de Oro (Escenarios y representaciones), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 43-44) que "la impresión solía constituir un signo de mérito, ya que sólo las obras aceptadas por el público, o de autores famosos, eran las que se editaban. En estas condiciones, se imprimían junto con otras (doce en total) en un volumen titulado Parte ... de comedias famosas, o Parte ... de comedias varias. Cada

comedia debía entrar en dos pliegos de papel (32 páginas impresas a dos columnas). La impresión es comunmente defectuosa, con abundantes erratas, y se vendían los volúmenes a bajo precio".

(42) J.M. Díez Borque, El teatro en el siglo XVII, Madrid, Iau us, 1988, p. 14. Véase además H. Recoules, en "Les allusions au théâtre et à la vie théâtrale dans le roman espagnol de la première moitié du XVIIe siècle", en Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVIe et XVIIe siècles, ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1968, pp. 133-148. Por otra parte, es muy interesante el estudio de J. Ruano de la Haza "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII", Criticón, 42, (1988), pp. 81-102. No se limita a "visualizar" la escenificación de las piezas teatrales, sino que investiga sobre las modificaciones textuales que se realizarían en cada una de ellas. A este respecto, en la página 48 dice: "Los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, el cual los solía incorporar a los manuscritos copia que sacaba para la representación. [...] Podemos suponer que toda comedia impresa o manuscrita del s. XVII refleja la manera en que alguien, poeta, autor, copista, memorión o impresor, concibió, vio o representó una obra teniendo en cuenta las condiciones existentes en algún corral, plaza, coliseo, patio de comedias, hospital o casa particular del s. XVII".

(43) H. Mérimée, en Spectacles et comédiants a Valencia

(1580-1630) (Thèse complémentaire présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris), Toulouse, 1913, señaló las temporadas que las compañías italianas pasaron en Valencia, hasta finales del siglo XVI, dándonos una idea de la influencia que ejercieron en el teatro español. Estas compañías fueron:

-Juan Jácome: febrero 1581.

-Abagaro Francobaldi: noviembre 1582-enero 1583 (aproximadamente 40 representaciones).

-"Los italianos": abril 1583-mayo 1583 (aproximadamente 40 representaciones)

23 de agosto 1585-30 de octubre 1585 (50 representaciones).

-Stefanello Botanga: enero 1583 (1 representación).

-"Altra companya de farçeros ytalianos": 29 de enero 1587-10 de febrero 1587 (15 representaciones aproximadamente).

-"Los Ytalianos": 23 de julio 1589-24 de julio 1589 (una representación).

7 de junio 1593-27 de junio 1593 (aproximadamente 10 representaciones).

4 de octubre de 1597 (una representación).

(44) Joaquín de Entrambasaguas, Lope de Vega y su tiempo, Barcelona, Teide, 1961, p. 251

(45) Me inclino a pensar que para el público ir al teatro era algo más que asistir a un espectáculo; debía ser una de las pocas distracciones de la época, a la que, además, se acudía acompañado de "la merienda". Así lo afirma E.

Carilla: "Los espectadores, aparte de las vituallas que llevaban de la casa, podían comprar en los corrales agua y aloja, así como fruta" (Op. cit., p. 39). Y añade: "Ya en la época de Lope, el teatro es una 'diversión pública' en España, y se apoya en su carácter eminentemente popular: todas las categorías sociales gustan del teatro, más allá de las voces de condenación que algunas veces se oyen (sobre todo de la Iglesia). [...] El público era un verdadero público, es decir de una cohesión que se sobreponía a diferencias sociales y a las diferencias que marcaban los diferentes lugares del teatro: público ávido, ruidoso, que vivía lo que pasaba en el escenario y que, por eso mismo, reaccionaba con pasión" (Op. cit., p.44).

(46) Estos cuatro puntos han sido tomados de Othon Arróniz, Teatros y escenarios [...], p. 170.

Quizá sería conveniente aclarar un poco estos dos últimos recursos: la tramoya y el pescante.

La palabra tramoya procede del norte de España y se usaba para denominar 'la tolva del molino'. En el s. XVI se usó con un sentido restringido: "catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior por unas cuerdas, que lo hacían revolvearse y presentar al público las diferentes caras de la pirámide". Este movimiento permitía un escamoteo de los actores y el cambio de éstos por otros. Por lo tanto, la tramoya consiste en cambiar un personaje por otro o hacerlo desaparecer. Curiosamente a finales del s. XVI, la palabra había dejado de ser un tecnicismo teatral y era utilizada por el vulgo con un sentido más amplio:

apariciones, desapariciones, ascensos, descensos,... Por lo tanto, la tramoya sirve para manejar actores y/o objetos, pero no modifica fundamentalmente la estructura del escenario.

El pescante, también llamado sacabucho, según Arróniz (Op. cit. p. 169), servía para hacer subir o bajar a un actor. Consistía en un pie inmóvil con una garrucha en el extremo por la que pasaba una cuerda que sostenía un asiento. Allí se sentaba el actor y, en la medida en que se aflojaba o tiraba de la cuerda, subía o bajaba el actor.

(47) J.M. Díez Borque, El teatro en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1988, p. 23. Más información en la obra del mismo autor Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, Barcelona, Bosch, 1978, pp. 118-167.

(48) Normalmente de pie y en el patio estaban los comerciantes y artesanos y constituían los llamados "mosqueteros", nombrados así porque "sus reacciones daban la impresión de una salva" (E. Carilla, Op. cit., p. 45). Su aprobación de la obra se manifestaba bien con aplausos o bien con vivas o voces de aliento; su rechazo con ruidos, silbidos, palabras de condena y 'elementos arrojados', tales como hortalizas en mal estado.

(49) Othón Arróniz, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977. Véase también J.J. Allen, "El Corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias en Madrid" en El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey, Canadá, Ottawa Hispanic Studies, 1989, pp.21-34.

ESTUDIO  
SOBRE  
"CARLOS EL PERSEGUIDO"

## 2.1. ARGUMENTO, ACCION E INTRIGA. EL GENERO.

### ACTO PRIMERO.

La duquesa Casandra manda llamar, por medio de su criada Camila, a Carlos, camarero de su esposo (el duque Arnaldo), del que se ha encaprichado. El duque, mientras tanto, se encuentra despachando con unos embajadores de Francia. Carlos acude a la llamada de Casandra y se comporta con ella respetuosamente, aunque ésta, por el contrario, le da a entender el amor que siente hacia él.

De otro lado, la hermana del duque Arnaldo, Leonora, joven viuda que, desde hace seis años, mantiene relaciones amorosas secretas con Carlos, observa desde su balcón cómo se acercan charlando el conde Ludovico y Carlos. El primero está enamorado de Leonora, desde que ésta quedó viuda, y quiere declararle su amor. Así lo hace. Leonora se vale de una argucia para hacer desaparecer de escena, durante unos instantes, a Ludovico y poder intercambiar palabras de amor con su amante Carlos.

Durante todo este tiempo, el duque Arnaldo ha estado conversando con los embajadores de Francia a propósito de las propiedades que su hermana, como viuda del duque de Clèves, en justicia debe poseer y no el rey de Francia, al que deja el título de Clèves, pero no las tierras ni sus rentas. Si el rey no acepta la oferta, el duque Arnaldo le declarará la guerra.

Arnaldo comenta con Ludovico el desafío del rey francés. Ludovico se ofrece como caballero para salvaguardar las fronteras del ducado en caso de guerra; para intentar evitarla, pide al duque la mano de su hermana Leonora. Arnaldo le promete que si regresa vencedor hará a Leonora su esposa. Ludovico se despide, pues va a organizar todos los preparativos de la incipiente guerra. Entra en escena Casandra para pedirle algo a Arnaldo sobre un torneo que se proyecta. El le dice que no habrá torneo, sino una guerra, ante lo cual, se muestra quejumbrosa.

Queda desencantada cuando éste le comunica que no irá a dicha guerra, sino que permanecerá en el ducado. Aprovechando que Arnaldo sale, Casandra se lamenta de su suerte, ya que no podrá quedar viuda y así gozar de los encantos de Carlos. No obstante, cuando éste vuelve a estar ante su presencia, requerido por ella, lo intimida e, incluso, llega a decir que quizás la dama que le ama podría ser ella; ante todo esto, Carlos se muestra firmemente fiel a su señor, el duque Arnaldo. Carlos ha comprendido ya las intenciones de la duquesa y teme sus represalias, que no se hacen esperar. La duquesa acusa a Carlos ante su marido, diciéndole que le ha intentado intimidar con deseo amoroso. Ante esto, Arnaldo envía un criado a Carlos con la orden de prohibirle salir de sus habitaciones, aunque, en verdad, el duque no cree las palabras de su mujer. Con este castigo, intenta probar a Carlos,

pensando que si aguarda en sus habitaciones será culpable; en cambio, si se persona inmediatamente a hablar con él, habrá sido acusado injustamente. El acto acaba no sólo con la aparición de Carlos, sino con la explicación de un vasallo fiel de lo sucedido, intentando no agredir el honor de Casandra.

ACTO SEGUNDO. -

Aprovechando la ausencia de Ludovico, Feliciano declara timidamente su amor a Leonora, de un lado a Prudencio, de otro a Carlos. A éste le muestra un soneto amoroso que ha escrito para ella y le pide que sea él -Carlos- quien se lo dé, ya que él -Feliciano- no se atreve. Carlos accede a hablar con Leonora y Feliciano queda tras la puerta para vigilar. Se hace una doble lectura de esta escena: por un lado, Carlos y Leonora conciertan una cita para esa misma noche (a las ocho, en el jardín, tras los árboles, aguardando a que el perro ladre; todo igual desde hace seis años): por otro, Feliciano, que observa escondido, cree que hablan de su soneto y que Leonora lo recibe de buen grado.

Mientras tanto, la duquesa Casandra consigue que el duque Arnaldo dude de Carlos y se sienta celoso. Convence a Feliciano para que se alie con ella, garantizándole la mano de Leonora. En contrapartida, tendrá que hacer creer al duque que Carlos quiere envenenarlo. Asimismo, Casandra compra a un loco para que abofetee a Carlos y lo humille públicamente. Por

otro lado, quiere enemistar a Prudencio con Carlos, afirmando que éste quiere el cargo de aquél para un pariente.

Arnaldo, celoso y dubitativo, hace llamar a Carlos y le obliga a que confiese el nombre de su dama. Carlos afirma que Leonora es a la mujer que sirve y que ese mismo día hace siete años que está casado con ella en secreto. De sus relaciones han nacido dos vástagos, uno de seis años que habita en palacio y se le cree huérfano, y otro muy pequeño. Ante las continuas preguntas de Arnaldo, Carlos le informa de cómo se han visto y cómo han podido guardar su secreto tanto tiempo. Arnaldo quiere acompañarlo esa noche, lo nombra heredero y cuñado y le regala una sortija muy valiosa.

Más adelante, mientras que Carlos, Prudencio y Feliciano están hablando, se presenta el loco con la intención de abofetear a Carlos, pidiéndole que salga fuera, donde hay treinta caballeros, y así el bofetón será público, tal y como la duquesa le ha ordenado. Requerido por el duque, Carlos se marcha.

#### ACTO TERCERO. -

Cassandra sigue insistiendo a Arnaldo para conocer el nombre de la dama a la que ama Carlos, ante lo que el duque confiesa el secreto a su mujer, pero le advierte que si lo dice la matará. Pero la duquesa, tras conocer la historia, pide la muerte de Carlos, a lo que el duque se niega, ya que lo considera a Carlos

su cuñado.

La duquesa queda sola tramando su venganza. Oportunamente aparece Grimaldico, al que consigue atraer a cambio de confites, mientras piensa en la forma de envenenarlo. Llega Leonora. Casandra para humillarla le comenta cómo Ludovico ha vuelto vencedor de la guerra y cómo muy pronto será su marido. Leonora contesta tal y como lo hiciera una viuda entristecida, fiel al recuerdo de su esposo muerto. La duquesa le replica con los pormenores de su historia amorosa y se marcha. Entra Carlos, recriminándole Leonora que haya descubierto su secreto a Casandra, por lo que, en venganza, matará a su hijo Grimaldico, lo que más quiere.

Por otro lado, el conde Ludovico regresa victorioso y pide formalmente al duque que Leonora se convierta en su esposa. El duque le comenta que su hermana no quiere casarse con nadie, pero que, no obstante, en desagravio, él le dará el ducado de Clèves, ya que no puede darle la mano de Leonora. Ludovico, desilusionado, pide hablar con ella, yendo Arnaldo a buscarla. Casandra encrespa los ánimos del conde diciéndole que su marido quiere casar a Leonora con Carlos, para así agradecerle a éste el goce de otras mujeres que le facilita; le propone matar a Carlos. Carlos, desesperado y creyendo que Leonora ha estado a Grimaldico, su hijo, decide dar fin a su vida con la espada, pero oye al niño gritar: "padre, padre".

Esto confirma su idea de que el niño ha muerto, pues él no sabía quienes eran sus padres. Carlos, que cree que lo que ha oído es el espíritu del niño, saca fuerzas de su pavor para matarse, pero con sorpresa ve que Grimaldico se presenta ante él y le cuenta cómo la duquesa Casandra ha querido matarlo. Carlos decide hablar claramente a Arnaldo y Leonora.

Ante Arnaldo, Leonora reconoce su matrimonio secreto con Carlos y los dos hijos habidos del matrimonio. El duque se siente satisfecho y aclara que el linaje de Carlos es noble; llegan Carlos y Grimaldico. El primero le cuenta crudamente a Arnaldo el origen de esta situación: Casandra y sus requiebros amorosos... El duque, al oír esto, decide hacerse pasar por Carlos, con su capa y herreruelo, para observar directamente la conducta de su esposa. Así lo hace, pero unos soldados, que lo confunden con Carlos, intentan matarlo. Arnaldo se desemboza, los llama traidores y pide ayuda. Llegan Prudencio y Feliciano para socorrer al duque, haciendo que huyan los soldados, excepto uno que estaba herido —una vez interrogado, cuenta que venían a matar a Carlos por orden del conde—. Ludovico, que también acude a los gritos del duque, explica que la duquesa le incitó a matar a Carlos.

Arnaldo, furioso por todo lo que ha sucedido, manda llamar a Casandra, a Leonora y a Carlos. Repudia públicamente a su mujer y la destierra, encargando a

Prudencio y a Feliciano que la lleven a casa de su padre, con la dote y una carta. Por otra parte, destierra al conde Ludovico de su corte y de su estado. Anuncia que Carlos y Leonora están casados, al tiempo que nombra herederos a Carlos y a sus hijos.

Casandra da las gracias al duque por no matarla y dice arrepentirse de su grave error. Carlos y Leonora interceden por ella sin conseguir nada; si obtienen, en cambio, el perdón para Ludovico.

La acción de la obra se reduce a unas pocas líneas: la duquesa Casandra, enamorada de Carlos (camarero de su esposo) y rechazada por él, le acusa ante su marido de haber levantado sus mirados hacia ella. Carlos, para justificarse con el duque, revela a éste, bajo la promesa de guardar silencio, que está casado en secreto, desde hace seis años, con Leonora. El duque, presionado por su mujer, rompe el silencio, lo que origina que la duquesa arroje todo su odio contra Carlos y su amada. Al final, todo el enredo se descubre y Carlos, Leonora y sus dos hijos son nombrados herederos del ducado.

Como se puede observar, la acción y la intriga de la comedia gira en torno a la actitud amorosa y lasciva de Casandra, que no es la típica malmaridada del teatro lopesco, y a la postura del criado fiel y vasallo leal que representa Carlos. El enredo se aclara por dos conductos:

- a) uno, "oral", en cuanto que es el propio Carlos el que plantea clara y rotundamente a Arnaldo la situación en la que se encuentra por la actitud de la duquesa Casandra. Digo que es "oral" porque es narrado en escena, de forma concisa. No obstante, viene a ser una síntesis brevísima de todo lo que ha ocurrido en la comedia desde que empezó. De esta forma los personajes tienen conciencia de lo que ha originado el conflicto y todo lo que éste ha traído como consecuencia. A partir de este momento, los personajes saben tanto como los espectadores.
- b) otro, de acción directa, en el que Arnaldo, para comprobar personalmente todo lo que Carlos le ha contado, decide hacerse pasar por éste, colocándose su capa y su herreruelo. El duque no sólo confirma todo lo dicho por su camarero, sino que el desenlace natural de la obra cambia, ya que, si al espectador, a través de varios personajes (Casandra, Ludovico,...), se le ha informado de la próxima muerte de Carlos y, en cierto sentido, se teme por ella, Arnaldo, con este recurso del "disfraz", consigue dislocar el final establecido (1) para dar paso a otro, que era el que el público, inconscientemente, estaba esperando: el castigo de Casandra; el reconocimiento público de los dos amantes y de sus hijos; su nombramiento como herederos del ducado; la comprensión de Arnaldo para todos. Es de resaltar esta cualidad del duque,

pues la duquesa sale con vida de esta empresa, gracias a que su marido es justiciero. No sucede igual en otras variantes de esta historia. Así, en La Châtelaine de Vergy, en El Heptameron y con Bandello(2), el duque se muestra mucho más duro con su esposa: la mata. En estas tres ocasiones, hay coincidencias:

- la amante muere de desesperación, de amor... al creer que su amante le ha traicionado;
- el amante, al ver a su amante muerta, se mata con un puñal;
- el duque, al conocer la causa de tanta desdicha, públicamente, en un baile, mata a su mujer;
- el duque se marcha a Tierra Santa, y cuando regresa, se recluye en la abadía que él mismo construyó.

Lope, en el caso de Carlos, el perseguido, busca un final menos sangriento:

- el duque destierra a su mujer;
- Leonora, Carlos y sus dos hijos permanecen junto al duque.

El recurso que utiliza Arnaldo del disfraz es reiterativo en las obras de Lope y, como señala Alva V. Ebersole(3), ya aparece desde la creación de sus primeras comedias. Ebersole considera que hay que prestar más atención a estas comedias en las que uno de los personajes principales, para conseguir un fin

determinado, finge ser otro. En el caso de la comedia que nos ocupa, para Arnaldo conocer la verdad, se hace pasar por Carlos. Hay un elemento con el que ellos no contaban: la trágica muerte que se cernía sobre Carlos, ante la que Arnaldo sale ileso. Este recurso de Lope en Carlos, el perseguido sirve solo para desencadenar de forma más rápida el final de la obra; en otras comedias, sin embargo, es el eje central sobre el que gira la acción y la intriga. No en vano, encontramos en el teatro de Lope mujeres disfrazadas de hombres (Laura perseguida, El lacayo fingido, La infanta desesperada,...) (4); tampoco es extraño ver cómo muchos personajes mudan su estado (normalmente nobles que se hacen pasar por villanos o criados para probar a las personas que les rodean), como ocurre en La corona de Hungría, El abanillo, Árgel fingido y rescatado de amor, etc. Incluso, a veces, se encuentran personajes que se hacen pasar por bobos o locos para librarse de algún mal que se cierne sobre ellos (El príncipe melancólico, El cuerdo loco, El loco por fuerza,...). Todos estos fingimientos alteran indudablemente el desenlace de la obra, tal y como ocurre en Carlos, el perseguido.

El género al que pertenece esta comedia creo que se puede enclavar dentro de las comedias de enredo, pero sin confundir éstas con las de capa y espada. La considero de enredo en cuanto que se ocultan dos hechos reales (los amores entre Carlos y Leonora y los

sentimientos de Casandra respecto a Carlos). Estos hechos desencadenan el conflicto. No sería de capa y espada, entre otras cosas, porque el elemento cómico e histriónico, está ausente en la obra. Entiendo el concepto de "enredo" como un concepto más amplio que el de "capa y espada", este se incluiría en aquel. Tampoco se encuentran en Carlos, el perseguido, los elementos prototípicos de este tipo de comedia (5). Así, p. e., la obra no transcurre en un periodo de tiempo muy corto, sino que el tiempo se alarga, aunque queda sin especificar, de forma que Ludovico va a la guerra, lucha y regresa victorioso, sirviendo estas acciones de telón de fondo para el transcurso de la historia amorosa que es la que se vive de cerca y el espectador puede observar directamente en escena. Además se alude en varias ocasiones al tiempo pasado (en concreto, a los seis años que duran ya las relaciones amorosas entre Carlos y Leonora), pero este recurso sólo sirve para dar mayor credibilidad a los hechos. Así la historia se siente y se narra como algo verosímil, que puede suceder (según se pide en el Arte nuevo), elemento que sería opuesto a la inverosimilitud de las comedias más tardías de "capa y espada".

La comedia transcurre en un lugar reducido, al igual que pasa en las de capa y espada. En ningún momento se sale de los dominios domésticos del palacio del duque. Casi toda la acción transcurre en el interior de palacio, en contadas ocasiones los

personajes salen materialmente al jardín, casi siempre se utiliza el recurso de narrar lo que allí ha pasado. Pero, el lugar, la concentración de éste, como si ocurre en las comedias de capa y espada, no da lugar a equívocos ni a excesiva afluencia de personajes en un momento dado a escena.

El código del honor tampoco es visto irrisoriamente, como ocurre en dichas comedias. Casandra, que ha coqueteado con su honor y el de su marido será castigada de acuerdo con ese código.

Otro elemento discordante será el mantenimiento del decoro. Cada personaje se comporta y se adecua a su situación social, salvo Casandra que pierde, en cierto modo, la gravedad de las duquesas, en las conversaciones un tanto licenciosas que mantiene con Carlos. Por eso se ve obligada a declarar su extrañeza ante esos pensamientos y muy audaces palabras desde los primeros versos de la comedia (v. 1-36, 47-48, 53-60, 86-96).

Si hay hipocresía, al igual que en las comedias de capa y espada (recuérdese, p. e. Marta, la piadosa de Tirso de Molina(6)). Nos podríamos preguntar si existe hipocresía en Casandra. Evidentemente, si, ésta sólo se muestra verdaderamente sincera cuando está sola en escena, desnudando su alma al espectador con monólogos. en el resto de sus actuaciones, salvo con Camila que algo oye, tiene que ser hipócrita. -primero, con Carlos, con el que llega a sentirse

"apresada" porque ha rechazado su deshonesto proposición (v. 780-837) intentando negar que lo ha hecho.

-después, con Arnaldo, pretendiendo por un lado, hacerle creer que está enamorada de él (v. 707 y sigs) e imponiéndolo contra Carlos, al que acusa de haberle sido infiel (v. 840 y sigs.).

-y, más tarde, con Ludovico, Prudencio, Leonora y el loco Carino. Estudiaré este aspecto en el apartado de los personajes. ¿Carlos es hipócrita? ¿Está la hipocresía de Carlos más cercana a la de Marta, la protagonista de Marta la piadosa? Creo que ambos, por no contraer unas relaciones amorosas que de ningún modo desean, "engañan", ella haciendo creer que las mujeres no le interesan. La hipocresía de Marta no se adapta a los esquemas de la comedia de capa y espada. En Carlos el perseguido, si se puede hablar de "hipocresía" y "engaño" porque está dentro del esquema de la comedia de enredo. No importa tanto el hecho de que Leonora sea la dama de Carlos sino que este hecho desencadena una cierta actitud de Carlos frente a Casandra. El hecho de que Leonora sea hermana de Arnaldo sólo viene a complicar un poco más el enredo y a justificar el código del honor de la obra. Este parentesco cierra todos los posibles cabos sueltos de la obra, quizás para evitar que el público, el espectador, sintiera que algo quedaba deslabazado y preguntara qué había ocurrido con la dama de Carlos (A este respecto, quizás

sería conveniente recordar la teoría que afirma que el público siempre es hostil a lo que se representa y habrá que atraerlo paulatinamente. Por eso, a veces, en determinadas obras, cuando se está a punto de correr el telón, el gracioso, o algún otro personaje, aclara todos los elementos, o posibles "cabos", que han quedado sueltos. Sería como un epílogo, de forma que la obra quede totalmente cerrada y no quepa la menor duda de lo que ha ocurrido con todos y cada uno de los personajes).

Nos podemos preguntar, también, si existe hipocresía en Leonora. En menor medida, aparece ésta en Leonora, pero de forma mucho más pasiva que en Carlos o en Casandra. La de Casandra, no es sólo activa sino agresiva porque todos los medios intenta desacreditar a Carlos. La de Carlos, sólo al final será defensiva y agrede, cuando la situación es límite y peligra la vida de su hijo Grimaldico, a Casandra contando la verdad al duque (sin embargo después pide compasión para con ella). Su actitud, está más cerca de la pasividad que de la agresividad, aunque aquella no está tan acentuada como en el caso de Leonora. Su actitud se podrá denominar "híbrida" en cuanto que es "doble", ya que deja urdir sus planes a Casandra pero intenta defender su fidelidad y sinceridad ante el duque (de hecho, a éste, le cuenta su historia secreta, mientras que a la duquesa no le deja entrever nada).

En conclusión, Carlos, el perseguido puede

incluirse entre las buenas comedias de enredo de Lope,  
aunque en ella existan algunas pinceladas de las  
comedias de capa y espada.

## 2.2. ASPECTOS METRICOS DE LA OBRA

Se observa en esta comedia la utilización de diversos tipos métricos, ya sean metros españoles, ya sean italianos. Los cambios métricos no son fruto del azar, sino, más bien, de ciertos convencionalismos, bien heredados por Lope, bien creados por el mismo. Así, por ejemplo, es normal un cambio cuando se pasa de una escena a otra; a veces, la entrada o salida de personajes son la causa de este cambio, aunque no inmediatamente, pues el personaje que entra o el que queda en el escenario puede hacerlo hablando entre sí, por lo que habrá que esperar al fin del "monólogo" para que el cambio métrico se produzca.

Los metros españoles que Lope utiliza en Carlos, el perseguido son los siguientes:

a) REDONDILLAS (cuatro octosílabos con rima abba. A veces, se encuentran con versos heptasílabos). Aparecen en los tres actos de la comedia y es el tipo de estrofa más utilizado por Lope, no sólo en esta obra, sino en la mayoría de sus comedias. En su arte nuevo de hacer comedias, en el verso 312, nos cuenta como las redondillas eran su metro preferido para hablar de "cosas de amor". Pero de hecho no siempre eran utilizadas para este menester en las comedias anteriores a 1606, sino también en los diálogos animados y ligeros.

En Carlos, el perseguido, se cuentan un total de 420 redondillas, que suman 1.680 versos, que se

encuentran diseminadas a lo largo de los tres actos, de la siguiente manera:

Primer acto. - Versos 1 a 512 y 728 a 787.

Segundo acto. - Versos 1534 a 1693; 1803 a 1954 y 2088 a 2259.

Tercer acto. - Versos 2308 a 2487; 2540 a 2831 y 3079 a 3230.

Con este tipo de estrofa, se inicia el primer acto y también el tercero. G. Morley y C. Bruerton(7) señalan que las redondillas ocupan el 47'7% del número total de versos. Es la estrofa más utilizada en esta comedia, seguida por las quintillas (24'1%), los versos sueltos (10'8%), las octavas reales (9'3%), los tercetos (7'7%) y el soneto (0'4%).

b) QUINTILLAS (cinco octosílabos, con dos rimas, sin que vayan tres versos seguidos con la misma rima). He seguido la clasificación de Rengifo(8), que es como sigue: 1) ababa; 2) abbab; 3) abaab; 4) aabab; 5) aabba. De las 170 quintillas (que totalizan 850 versos) las del tipo segundo sólo aparecen dos veces (versos 643 a 647 y 1105 a 1109) y las del tercero una sola vez (versos 1295 a 1299). El resto se reparte entre las de los tipos primero y quinto, que son, por otra parte, las que Lope utilizará con más asiduidad en su producción teatral. Con quintillas se abre el segundo acto y se cierra el tercero. Encontramos quintillas entre los versos siguientes: 543 a 727; 852 a 891; 1105 a 1519; 2994 a 3078 y 3406 a 3530.

Las formas métricas italianas que aparecen en Carlos, el perseguido son:

a) OCTAVAS REALES (ocho endecasílabos con tres rimas). En la obra aparecen siempre con la siguiente rima: ABABABCC). G. Morley y C. Bruerton(9) apuntan que las octavas son la estrofa más estable en Lope, después de las redondillas, y que aparecen en 94 comedias anteriores a 1604, siendo una de las formas métricas que muestran más consistencia a lo largo de su carrera. En El arte nuevo de hacer comedias, Lope hablaba de que las octavas reales eran la forma métrica por excelencia para expresar las relaciones amorosas.

En Carlos, el perseguido, hay un total de 41 octavas reales, que suman 329 versos, y que se encuentran repartidas a lo largo de los tres actos. En el primer acto, encontramos ocho (versos 788 a 851); en el segundo acto, aparecen seis, que, además, sirven para cerrar el acto (versos 2260 a 2307); y en el tercer acto, contamos con treinta y siete (versos 2832 a 2943 y 3231 a 3334).

b) SONETO (constituido por catorce endecasílabos, cuyos primeros ocho versos aparecen con la rima ABBA ABBA y los dos tercetos varían). En la comedia que me ocupa, aparece una sola vez, entre los versos 1520 a 1533 y su estructura es la siguiente: ABBA ABBA CDE CDE. Sabemos que este tipo de tercetos fue el preferido por Lope hasta 1604. Este soneto es un poema amoroso que expresa la esperanza del enamorado, idea que ya

aparece en El arte nuevo de hacer comedias, en el verso 308: "El soneto está bien en los que aguardan" [los que esperan la salida de otros actores o personajes; es decir, se reservan, generalmente, para situaciones de soliloquios...]

c) TERCETOS (endecasílabos agrupados de tres en tres versos). Se trata en esta comedia de tercetos encadenados, cuya rima viene a ser ABA BCB CDC... Afirman G. Morley y C. Bruerton(10) lo siguiente: "Podemos decir, pues, que Lope usó esta estrofa, antes de 1604, en un 58% de sus comedias". Aparecen tres pasajes de tercetos, uno en cada acto (versos 992 a 1003; 1694 a 1802; y 2488 a 2539). En todos los casos, el último terceto termina, como es obligatorio, con un verso más, que rima con el segundo verso del terceto para que este no quede suelto. Constituyen un total de 90 tercetos, que suman, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, 273 versos. Al igual que en Los amores de Albanio (1590-1595), comedia métricamente muy parecida a ésta que estudiamos, encontramos tercetos, octavas y versos sueltos con un porcentaje que va del 7% al 10% en las tres estrofas. Concretamente, aparece un 9.3% de octavas; un 7.7% de tercetos y un 10.8% de versos sueltos. Los tercetos son, en palabras de Lope (Arte nuevo de hacer comedias, verso 311), para las "cosas graves".

d) VERSOS SUELTOS. Se trata de endecasílabos sin rima. Normalmente, cada pasaje suele terminar con un pareado.

Aparecen en cien comedias de las ciento seis anteriores a 1604. En Carlos, el Perseguido hay cinco pasajes, de los cuales tres terminan en pareado.

a) 2º pasaje: versos 1004 a 1104, ambos inclusive, lo que suma un total de 101 versos. En el pareado final, rima "secreto" con "prometo". Con este pareado se acaba el primer acto.

b) 3º pasaje: versos 1955 a 2037, ambos inclusive, lo que suma un total de 83 versos. En el pareado final, rima "digo" con "enemigo".

c) 5º pasaje: versos 3335 a 3405, ambos inclusive, lo que suma un total de 71 versos. En el pareado final, la rima se produce entre "sido" y "marido".

Los otros dos pasajes, el primero (versos 513 a 542) y el cuarto (2944 a 2993) suman ochenta versos. Entre los cinco pasajes, contabilizamos 385 versos sueltos, que, como hemos visto, se hallan repartidos en los tres actos. En conclusión, en la comedia hay cinco pasajes de versos sueltos, de los cuales tres terminan en pareado. Para G. Morley y C. Bruerton(11), este dato contribuye para que esta comedia sea considerada como temprana. Según estos investigadores, no se puede pensar que el resto de los pasajes estén "mutilados" por no tener pareado final, ya que las once comedias fechadas entre los años 1588 y 1595 tienen, en total, cuarenta y cinco pasajes de versos sueltos, nueve de los cuales carecen de pareado final. Este hecho está

también atestiguado por otras tantas comedias, fechadas antes de 1608, que se presentan en manuscritos autógrafos o en copias muy fieles.

El cómputo métrico queda, por tanto, prácticamente igual que el establecido por Morley y Bruerton (12); tan sólo en dos ocasiones hay variación: una, en los versos sueltos, yo he podido contar 385 versos, seis más que los que cuentan los investigadores citados; otra, en los tercetos, donde cuento un total de 273 versos, dos más que Morley y Bruerton. Por lo demás, todas las cuentas son idénticas: 420 redondillas (1.680 versos); 170 quintillas (850 versos); 41 octavas reales (328 versos) y un soneto (14 versos). Carlos, el perseguido tiene 3.530 versos, ocho más de los que habían contado Morley y Bruerton.

Ambos se aproximan bastante a la fecha dada por Gálvez (1590). Basándose en la combinación y gran número de versos sueltos, octavas reales y tercetos, y en la ausencia total de romances, proponen, como fecha válida, la de 1596. Es más, comparan Carlos, el perseguido con una de las primeras comedias de Lope (13), Los amores de Albano, con la que encuentran gran semejanza, sobre todo en el porcentaje de versos españoles utilizados (en ésta, el 71'3%; en aquella, el 71'8%). Y afirman que este porcentaje es muy raro que aparezca en las obras de Lope después de 1595, lo que les conduce a fechar Carlos, el perseguido definitivamente entre 1590 y 1595, fundándose en la

versificación de la comedia, una de las más largas de Lope y de la que no dudan de su autenticidad. Por último, admiten la fecha que da Gálvez en su copia: dos de noviembre de 1590.

Esquemáticamente, la métrica de esta comedia se puede ejemplificar de la siguiente manera:

Numero de actos	Los versos se inician con:	Los versos se acaban con:
Primer Acto	REDONDILLAS	VERSOS SUELTOS
Segundo Acto	QUINTILLAS	OCTAVAS REALES
Tercer Acto	REDONDILLAS	QUINTILLAS

Nombre del metro y número	PRIMER ACTO	SEGUNDO ACTO	TERCER ACTO	Número de versos y %
REDONDILLAS 420	(128): vv. 1 - 512 (15): vv. 728 - 787	(40): vv. 1534 - 1693 (38): vv. 1803 - 1954 (43): vv. 2088 - 2259	(45): vv. 2908 - 2447 (79): vv. 2540 - 2681 (38): vv. 3079 - 3220	1481 Versos 47,7 %
QUINTILLAS 170	(37): vv. 543 - 727 (8): vv. 852 - 891	(83): vv. 1105 - 1519	(17): vv. 2974 - 3079 (25): vv. 3406 - 3530	850 Versos 24,1 %
OCTAVAS REALES 41	(8): vv. 788 - 851	(6): vv. 2260 - 2307	(14): vv. 2832 - 2943 (13): vv. 3231 - 3334	328 Versos 9,3 %
SONETO 1		(1): vv. 1520 - 1533		14 Versos 0,4 %
TERCETOS 50	(37): vv. 892 - 1003 +1 verso (que rima con el 2º para que no quede suelto)	(36): vv. 1694 - 1802 + 1 verso ( Idem al anterior)	(17): vv. 2488 - 2539 + 1 verso ( Idem al anterior)	270 + 3 = 273 Versos * 7,7 %
VERSOS SUELTOS 365	(30): vv. 513 - 542 (101): vv. 1004 - 1104	(133): vv. 1955 - 2087	(50): vv. 2944 - 2993 (71): vv. 3335 - 3405	365 Versos ** 10,8 %

\* Cuento dos versos más que MORLEY y BRUERTON.

\*\* Cuento seis versos más que MORLEY y BRUERTON.

[Carlos, el perseguido aparece en la lista que el propio Lope hace en El peregrino en su patria(14) de las comedias escritas antes de 1603. Curiosamente, está ubicada "debajo" de La bella malmaridada, obra, al igual que la que me interesa, en la que ocupa un lugar preeminente el engaño amoroso adulterino. Quizás, sea éste un tema "obsesivo" en Lope por esta época. Muy cerca, aparecen Lucinda perseguida, La pastora de los celos, Los celos de Rodamonte, Burlas de amor. El perseguido ocupa exactamente el número 63 de la columna izquierda.

Al final de El peregrino de su patria, Lope vuelve a aludir a Carlos, el perseguido: tras la boda entre sus dos personajes principales, tiene lugar la fiesta y algarabía, en la que, para celebrar las nupcias, durante las primeras ocho noches se representaron comedias; y dice así Lope(15): "La cuarta [comedia] representó Cisneros, a quién desde la invención de las comedias no hace comparación alguno; fue el nombre de la comedia El perseguido". Si creemos a Lope, Alonso de Cisneros (1550?-1608?)(16), el que representó esta comedia, era un hombre sin parangón como autor [en el sentido actual de 'director'] de comedias. Parece ser que ya en 1578 era un autor muy conocido, tal y como afirma J.B. Avallé-Arce(17)].

### 2.3. LOS PERSONAJES

He prestado mayor atención a los que considero personajes principales de la obra: Casandra, Carlos, Arnaldo y Leonora, siendo los dos primeros los ejes sobre los que gira toda la trama dramática. De entre estos cuatro, el que acusa menos personalidad y el que menos aparece (una escena por acto) es el de Leonora. El que mejor es conocido por el espectador, es indudablemente, Casandra, que es el personaje más activo de toda la comedia. Carlos, por otro lado, es el más receptivo porque sobre él recae todo el entramado dramático y Arnaldo es el único que tiene capacidad decisoria para dictaminar un castigo a aquellos que han roto el orden establecido.

El resto de los personajes de cierta relevancia (Ludovico, Feliciano, Prudencio, Grimaldico y el loco Carino) sirven para engrosar la trama amorosa y para establecer un telón de fondo, ajeno a esa intriga, la guerra con el rey de Francia.

Curiosamente, tal y como hace muchos años señalaba Schevill(18), la figura de la madre no aparece entre los personajes, ésta suele estar sustituida por la ciega alcahueta o por la dueña. En esta comedia ni siquiera tenemos la presencia de alguno de estos personajes. Sólo Camila, la dama de Casandra, podría haber interpretado ese papel, pero no ha sido necesario: la duquesa no quiere tener testigos de sus conversaciones con Carlos y utiliza este personaje, simplemente, para hacer entrar en escena a Carlos, después lo despide sin más: "Camila, vete en buen

hora, /aguada en el corredor" (versos 136-137).

Sólo tres personajes femeninos aparecen en la obra, y uno de ellos, el de Camila, apenas posee relevancia. Casandra se ajustará a los moldes prototípicos de la concepción de la mujer. A este respecto señala Rinaldo Froldi que "en el teatro español, la mujer aparecerá siempre espiritualmente pobre" (19). Podíamos añadir las palabras de Agustín de la Granja que, refiriéndose a la concepción de la mujer existente en las obras de la época, dice que es considerada como "un elemento inconstante, que engaña al marido con sus múltiples argucias, llena de recursos y mañas [no puedo dejar de ver reflejada la imagen de Casandra] [...] El marido está obligado a vigilar siempre a su mujer, de lo contrario él será el único culpable de cuanto pueda ocurrir [...] El elemento femenino es también voluble y fácil de convencer en el terreno amoroso" (20). Las opiniones de estos expertos vienen corroboradas por las muchas alusiones, que encontramos diseminadas a lo largo de la obra, en las que en boca de los personajes masculinos se ataca el carácter y forma de ser de las mujeres en general. Sirvan como justificación los siguientes ejemplos:

-¡Ah Carlos mio,  
perdona mi desvario  
que al fin me engañó mujer! (v. 2129-2131)

-¡Ah, bendigaos Dios, mujeres!  
¿Hay rigor, hay crueldad  
como ésta? (v. 2163-2165)

-Perdona que es imposible  
no lo decir porque creo,  
que es loco cualquier deseo  
y el de mujer insufrible (v. 2404-2407)

-Sin duda que le ha dicho mi secreto  
que no hay con su mujer hombre discreto (v.2837-  
2838)

Leonora, sin embargo, se caracteriza por dos rasgos especialmente atípicos en esta concepción generalizada de la mujer: la prudencia y el raciocinio.

Los trajes que utilizan estos personajes no están delimitados. Sólo hay dos alusiones en toda la obra, una, al hábito de viuda que tiene Leonora, que aparece en la acotación anterior al verso 265 y, otra, que se encuentra en la última acotación de la última escena del acto segundo, en donde se alude al hábito de noche que llevan Carlos y Arnaldo. En otros dos momentos, fuera de las acotaciones, se alude a las vestimentas, implicando a los mismos personajes: primero, cuando Feliciano habla con Prudencio de las tocas de la viuda Leonora:

-que aquel luto negro pierde sus pensamientos honestos [...]	1135
Yo te digo que las tocas miradas en el espejo le han dado algún mal consejo y que se malogran pocas.	1141

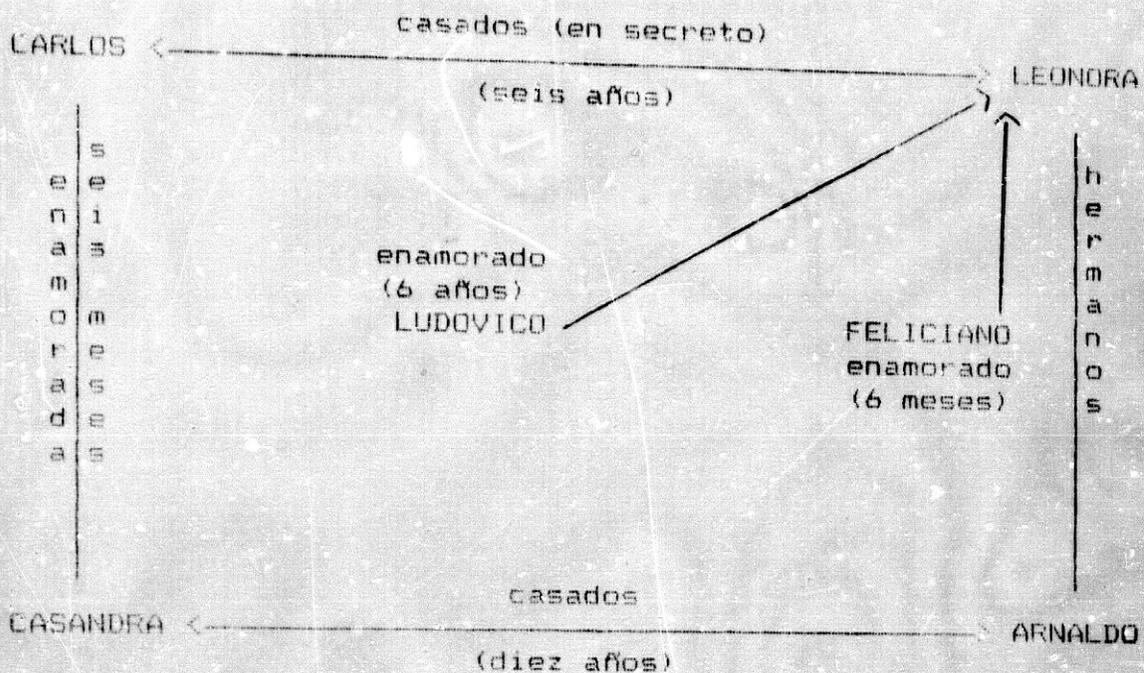
En segundo lugar, cuando Arnaldo propone a Carlos cambiar su capa: "Dame aqueste herreruelo y tu sombrero (v. 3312), y que viene a estar confirmado por la siguiente acotación: "Mudan capas y sombreros".

Hay un elemento común en todos los personajes, principales y secundarios: todos mudan rápidamente de sentimientos cuando las circunstancias les son adversas. Así, Casandra pasa del amor al odio; Arnaldo de la

credulidad a la incredulidad, de querer matar a Carlos a nombrarlo cuñado, sucesor y heredero, de considerar a Casandra como su mujer a considerarse "descasado" de ella; Leonora del amor a Carlos al desamor (aunque es falso, ella así lo dice) y de no reconocer que tiene hijos a denominar cariñosamente a Grimaldico como hijo suyo; Carlos de aguantar estoicamente la venganza a rebelarse; Prudencio de sentirse traicionado por Carlos a estarle tremendamente agradecido; Ludovico de estar feliz y dichoso al regresar de la guerra a hundirse en lo más hondo del abismo anímico por no poder conseguir a Leonora, e, incluso por sentir cierta simpatía hacia Carlos y al poco tiempo decidir que lo va a matar... Feliciano, es más coherente en su actuación, no cambia bruscamente de sentimientos y siempre le está agradecido a Carlos. El loco tampoco cambia de sentimientos y está más cuerdo que loco. A Grimaldico se le hace cambiar, primero porque se le trata todo el tiempo como huérfano y al final de la obra se encuentra con padre, madre y heredero de un estado. Recordemos la expresión de Casandra: "¡Oh, qué huérfano tan rico!" (v.2451).

No encontramos bien delimitado el tiempo que transcurre por y para los personajes. Sabemos fehacientemente que Carlos y Leonora, llevan seis años casados secretamente, aunque en un momento de la obra "cuaplen" los 7 años de matrimonio. De la misma forma, Ludovico lleva todo ese tiempo enamorado de Leonora, desde que ésta quedó viuda. Feliciano, desde hace seis meses está también enamorado de ella, al igual que Casandra de Carlos. Arnaldo cuida a Carlos desde su niñez

(éste ya es joven) y lleva casado diez años con Casandra. Todas estas alusiones temporales están claras. El esquema de estas relaciones podría ser:



El problema se plantea al intentar averiguar el tiempo en el que transcurre la obra. Si confrontamos los datos insertos en la comedia sólo podremos hablar de tres días:

A) Primer día, en él ocurren los siguientes hechos:

\*Casandra declara su amor a Carlos y al no sentirse correspondida lo amenaza con su odio y venganza. Pocas veces aparecen determinaciones temporales: "Hoy perderás la privanza" (v. 1803). "Intento su muerte hoy" (1882).

\*Ludovico prepara el ejército para la guerra y marcha.

\*Arnaldo acompaña a Carlos, por la noche, a la

cita amorosa con Leonora.

B) Segundo día, en el que ocurre lo siguiente:

\*Arnaldo comenta con su mujer la cita:

Arn.- (...) yo lo he visto  
por mis ojos.

Cas.- ¿Cuándo?

Arn.- Ayer. (v. 2468-2469)

\*Ludovico regresa victorioso de la guerra y pide a Arnaldo le conceda a Leonora "aquella prenda por quien hoy ha sido(...)" (v.2870).

\*Para la noche se dejan dos acciones, que después no ocurren, por un lado Ludovico va a matar a Carlos ("esta noche morirá" v.3062) y por otro, cuando Arnaldo conoce la verdad de la actuación, conducta de su mujer no puede menos que decir: "hoy morirá la adúltera duquesa" (v. 3303).

C) El tercer día no aparece directamente en escena, sino que se alude a él cuando Arnaldo destierra a la duquesa y le ordena que "mañana al amanecer" (v.3411) se ausente de Borgofa.

Muy pocas alusiones concretas más al tiempo que viven los personajes hay, sólo una, concerniente al tiempo que el niño Grimaldico ha pasado atado en el jardín y su padre Carlos buscándolo. Explica Carlos a Prudencio que el niño ha desaparecido "puede haber un hora" (v. 2969) y aclara, después Grimaldico, que en el jardín escondido la duquesa "me ha tenido un hora atado" (v. 3174).

Indudablemente el tiempo que aparece constatado en la obra no puede ser el verdadero, existe un hecho real que lo impide: Ludovico en sólo dos días no puede organizar un

ejército, sus hombres y estandartes, ir a la guerra, luchar y regresar al día siguiente victorioso. Habrá que suponer un tiempo que no aparece reflejado en la obra. Ludovico en el primer acto prepara la guerra, en el segundo se va y en el tercero regresa victorioso. Sus deseos amorosos no corren paralelos, en el primer acto pide a Leonora, en el segundo lucha por ella y en el tercero la pierde.

Sin embargo, para la historia amorosa, que es la central y la que interesa, el tiempo se adapta perfectamente a la realidad. El amor no es fruto de algo alocado sino de la madurez que se ha conseguido con el tiempo (seis años para Leonora, Carlos y Ludovico; seis meses para Casandra y Feliciano y 10 años para Arnaldo). El espectador sólo asiste al desenlace de los sucesos que desde hace mucho tiempo se están entretrejiendo. Lo único que sucede con rapidez es el odio de la duquesa, que no es más que vanidad frustrada, desencadenando todos los hechos de la obra.

Paso a analizar los personajes principales por orden de importancia.

#### CASANDRA

En los tres actos de la comedia participa activamente este personaje. Veámoslo acto por acto.

Primer Acto: se inicia con un monólogo suyo, que pone en antecedentes al público sobre su situación anímica hablando, al principio del amor en forma abstracta, para pasar después a confesar directamente el amor que siente por el camarero de su marido, Carlos. Se declara como infeliz y desgraciada, a causa del amor que siente desde hace seis

meses, mientras viva el duque Arnaldo y ella tenga honor. La pérdida de este será doble, por estar enamorada de Carlos y de otro, por ser éste un simple criado. Se nos muestra como una mujer segura de lo que quiere (comunicar a Carlos y gozar el amor de éste) aunque tiene sus pequeños momentos de lucha interior:

Cami.- Carlos viene.  
Casa.- Di que espere. 83  
Ya comienzo a enmudecer. 84

o caprichos, bien difíciles de cumplir:

Cas.- Pues que se vaya y que se esté. 112

Desde el momento en que Casandra ha decidido declarar su amor a Carlos es consciente del riesgo que corre con sus deseos y de que si se malogran el duque, en particular, y la sociedad, en general, la castigará. Se presagia muy pronto que todo acabará mal para ella, Casandra misma lo dice en la conocida metáfora de la mariposa que vuela en pos de una vela -que no es otra cosa que el símbolo del amor carnal(21)- y que acabará quemándose:

Basta, que a la lumbre doy 115  
más vueltas que mariposa;  
todo es andar y volar  
con una y otra cautela  
y al fin llegar a la vela  
adonde me he de quemar. 120

También desde el principio Casandra tiene el presagio de que no podrá atraer el amor de Carlos con enredos (v.14); a pesar de todo está decidida a intentarlo.

Este primer monólogo de Casandra es muy extenso. Abarca desde el verso 1 al 129, haciendo la salvedad siguiente: la aparición esporádica de algunos entrecortados diálogos con

Camila. Inmediatamente, se produce la primera conversación con Carlos, que aparece ante el público con una actitud fiel y sumisa, arrodillado y sin sombrero, tratando respetuosamente de "Vuestra Excelencia" a la duquesa. Ésta no quiere que esté ante ella como un criado, así le pide que se levante y que se cubra. Creo que es una forma de intentar reducir las diferencias sociales que existen entre ambos, y, aunque Carlos se resiste, al final, cede ante la insistente presión de Casandra. Ella ha elegido este momento para alabar la vanidad de Carlos, comentándole sus cualidades físicas y morales y la extrañeza que ella siente al no verlo acompañar a dama alguna. Tras esta primera andanada decide abandonar la escena, dejando a Carlos cabizbajo ya que ha entendido el trasfondo de esa extrañeza: "Esto te digo y adiós/ que eres discreto" (v.225-226). Casandra intenta con cierta discreción y recato comunicarle su amor, esperando que él comprenderá el doble sentido de sus palabras.

La duquesa no vuelve a aparecer hasta el verso 643, y, es para pedir al duque algo para el torneo que se prepara. Es entonces cuando Arnaldo le comunica que se prepara una guerra y ella finge asustarse y llorar por la posible ausencia de su marido. Este personaje se muestra como un gran actor, pues si anteriormente con Carlos había mantenido una actitud hipócrita (que subyace levemente en los versos), en este momento el espectador es consciente de esa hipocresía, ya sea a través de las muestras afectivas con su marido (p.e. cuando Arnaldo le dice que él no va a la guerra, ella le contesta "vuelto me habéis el sentido/dadme

esos brazos, mi bien" v. 698-699) que resultan totalmente ridículas tras conocer sus sentimientos amorosos, o ya sea a través de un pequeñísimo monólogo (v.707-77) en donde abiertamente desea la muerte de aquel y reitera su amor por Carlos:

¡Oh si este abrazo bastara  
para eterna despedida!  
¡Oh si a la guerra se fuera  
y nunca de ella volviera  
tan aborrecida cosa  
porque mi guerra amorosa  
fuera paz y gloria fuera. (v.711-717)

En el monólogo se establece un paralelismo entre la guerra contra los franceses, en la que intervienen el duque y Ludovico y la guerra amorosa, entre Carlos y Casandra.

A partir del verso 728 se estructura otro diálogo entre ellos, en el que Casandra, con menos recato que antes y provocando un clima que va "in crescendo", le increpa diciéndole si aún continúa sin creerse digno de ser amado por una dama, qué haría si la dama estuviera dispuesta a que él la gozara y cómo actuaría si esta dama fuera ella misma. Ante la respuesta, plagada de fidelidad a su señor, de Carlos la duquesa monta en cólera y a duras penas puede disimular el amor propio ofendido, abandonando la escena no sin antes insultarlo y pronunciar una sentenciosa venganza: "Quédate, mal nacido, y para ésta no más, que el tiempo te dirá tu daño". El tiempo de la venganza va a pasar ya muy deprisa.

Hasta aquí, vamos a encontrar a una duquesa enamorada del criado de su marido, que lucha internamente entre el amor y el honor, y que, como mujer enamorada y antojadiza,

desea alcanzar su capricho, aun a costa de su honor. Pero ante la rotunda negativa de Carlos, ese sentimiento amoroso se va a convertir en un odio cada vez más profundo en el que va a intentar involucrar al resto de los personajes, en primer lugar al duque, pero también a Ludovico, Feliciano, Leonora y al loco. Casandra deja de ser la mujer enamorada para actuar, como ocurre en otras muchas obras áureas, como la mujer cruel movida por los impulsos del odio. A partir de aquí se va a portar doblemente hipócrita, porque a todos los personajes hace ver sus buenas intenciones y su honor inmaculado y ante el espectador, sin olvidarnos de Carlos que sufre resignada y pacientemente la venganza, se muestra su falsedad sin dobleces. Es, indudablemente, una mujer que se debe llevar más por el sentimiento que por la razón, hecho, que incluso, viene a corroborar las desapariciones de escena siempre rápidas e impulsivas.

La duquesa aparece otra vez en escena antes de que acabe el primer acto, y es para mantener un diálogo con su marido (v. 900-960) en el que, gracias a sus fingidas lágrimas, convence al duque de que Carlos la requiebra. No se limita a inventar el falso suceso amoroso, sino que lo rodea de todos los ornamentos que aparecen en su imaginación. Llega a decir a su marido que Carlos, implorante y lloroso, le ha pedido gozar de su amor. Como dama y esposa fiel, -¡qué gran ironía!- pide al duque que la venga para que así su honor no quede ultrajado.

Segundo Acto.- Tras un diálogo entre Prudencio y Feliciano, Casandra y el duque vuelven a aparecer en escena

(v.1185-1347). En el diálogo que se establece Casandra se nos muestra como una mujer astuta, que consigue llevar a su marido hacia donde ella quiere, y vengativa: en su mente sólo cabe la idea de vengarse de Carlos. En este primer diálogo del acto segundo convence al duque para que sonsaque a Carlos el nombre de la dama a la que adora, ya que si está rodeado siempre de bellas mujeres a alguna ha de amar, y más siendo joven y estando "en la flor de su edad" (v.1270-1271).

En los versos 1694-1938 aparece esta idea reiterativa en la duquesa de que su marido cree más en Carlos que en ella. Vuelve a hacerle dudar ya que aunque Carlos le haya confesado que ama a una dama, no le ha dicho el nombre. La razón que argumenta la duquesa es que esa dama es ella misma. Arnaldo, sofocado por la duda que acaba de sembrar en él, abandona la escena, momento que aprovecha ésta para hacer un breve monólogo (1727-1755) en el que explica de qué modo se vengará de Carlos: enemistándolo con todos y haciendo que el duque le quite su privanza. Ya no se oculta su odio, ha pasado taxativamente del amor a éste ("Tras amor, el odio excede" v.1753). Para sus planes nada mejor que el resto de las siguientes apariciones de personajes:

-Primero, la de Feliciano (v. 1771-1804), el cual le ofrece amablemente a hacer cualquier cosa que ella le pida. La petición de la duquesa es que éste diga al duque una infamia de Carlos: que intenta envenenarlo y que él lo ha oído mientras lo comentaba con unos caballeros. En esta ocasión Casandra no ha sido demasiado hábil, pues no ha sabido "atraerse" decididamente a Feliciano y más cuando

éste se siente agradecido a Carlos, pues lo cree mediador en sus amores con Leonora.

-Después, la del loco (v.1812-1894), que viene perseguido por unos pajes que lo zahieren. A éste, por un escudo, lo compra para que abofetee a Carlos publicamente. Su decisión de venganza le lleva a actuar hipócritamente ante un loco, que no lo es tanto como quisiera, pues incluso llega a pedirle un beso a la duquesa aprovechando que la ocasión le resultaba propicia.

-Por último, la de Prudencio (v.1895-1931) aparición que está "más trabajada" ya que Casandra alude a lo que realmente le interesa a Prudencio: el mantener su secretariado con el duque y no perder su privanza. Ella le hace sentir que tanto una cosa como otra corren peligro porque Carlos pretende esto para un primo suyo. Curiosamente, Casandra no le pide nada a Prudencio, lo deja con la amargura de la traición de Carlos. Sabe que él actuará por su parte contra el camarero.

En un aparte (v.1935-1938) Casandra vuelve a reiterar sus intenciones:

Yo voy a hablar a los demás  
y a revolverle con ellos,  
que al fin perseguido de ellos  
o te irás o morirás.

Tercer Acto. - éste se inicia con un diálogo entre el duque y la duquesa (vv. 2308-2514). El duque, acosado por su mujer, decide contarle el secreto de Carlos, pero queda avisada de que si no lo guarda será castigada con la muerte. Es así como Casandra conoce la historia de Carlos y Leonora.

La duquesa muestra su estupor (vv. 2429-2441), su ironía (vv. 2442-2444, 2451), su curiosidad (v. 2345) y, por último, su mal encubierto deseo de venganza (vv. 2476-2486) erigiéndose en el estandarte del honor de su esposo:

- Cas. ¿A vuestra hermana? ¿Es posible?  
 Arn. No tiene amor imposible; 2430  
 la mayor grandeza allana.  
 ¿Qué os admiráis?  
 Cas. [aparte] ¡Ay de mí!  
 ¿Y ella sábelo?  
 Arn. Ha seis años  
 que con enredos extraños  
 se gozan.  
 Cas. ¿Se gozan?  
 Arn. Sí. 2435  
 Cas. ¿Carlos y Leonora?  
 Arn. Carlos  
 y Leonora.  
 Cas. Extraño cuento.  
 Arn. Y más que de aqueste intento  
 la muerte puede quitarlos:  
 que están casados.  
 Cas. ¿Casados? 2440  
 Arn. Y con hijos.  
 Cas. ¿Hijos?  
 Arn. Hijos  
 Cas. ¿Cómo no hacéis regocijos  
 por todos vuestros estados?  
 Que ya tenéis herederos.  
 Arn. Reios de buena gana 2445  
 que son hijos de mi hermana  
 y sobrinos verdaderos.  
 Cas. ¿Qué edad tienen?  
 Arn. Grimaldico  
 este niño que anda aquí  
 es el uno.  
 Cas. ¿Aquése?  
 Arn. Sí 2450  
 Cas. ¡Oh qué huérfano tan rico!  
 ¡Brava industria fue guardarle  
 entre nosotros!  
 Arn. Extraña.  
 Cas. ¿Y el otro?  
 Arn. Está en la montaña 2455  
 hasta acabar de criarle  
 Cas. ¿Por dónde con tal secreto  
 sus deseos tienen fin?  
 [...] 2475  
 Arn. Los yerros de amor dorados  
 Cas. ¿Pues qué grande de Borgofa  
 se hallara en este suceso

que ya no estuviera preso  
 y ella muerta con ponzoña?  
 Debéis de disimular 2180  
 para darle un cruel castigo.  
 Ann. Creo que os burláis conmigo  
 ¿mi cuñado he de matar?  
 Cas. ¿Vuestro cuñado?  
 Ann. ¿Pues quién?  
 Cas. No, sino quien os abrasa 2485  
 vuestro honor y vuestra casa.  
 Ann. Tratad mi cuñado bien.

Casandra, tras conocer que Ludovico ha regresado victorioso de la guerra, queda sola y comienza un monólogo (vv. 2514-2539) en el que comenta como gracias a la victoria de Ludovico se va a vengar. Sus malos deseos llegan hasta tal punto que esa misma noche quiere matar a Carlos y salpicar la cama de su marido de la sangre de aquel. En mitad del monólogo aparece Grimaldico y ve otra puerta abierta a la venganza. Engatusa al niño prometiéndole confites si él, a cambio, le corta unas flores del jardín. Esta petición no es más que una excusa para poder matarlo y así hacer sufrir a Carlos. Cuando el niño abandona la escena, Casandra (vv. 2591-2605) maquina el plan para matarlo, pero cesan sus palabras ante la presencia de Leonora sobre la que deja caer, de manera cínica y con gran ironía, el peso de la verdad entre ésta y Carlos. Desde mi punto de vista en esta escena se muestra más cínica e irónica que nunca (2657-2667 y 2676-2679):

Cas. Ay, Leonora, por tu vida.  
 que amor es ladrón de casa;  
 por torres guardadas pasa  
 y es del honor homicida;  
 enseña a entrar en jardín 2660  
 por las yedras y laureles,  
 cuando deseos crueles  
 piden amoroso el fin.  
 Enseña a los animales

que hasta una perra pequeña                    2665  
ladrando sirve de seña  
y es testigo de sus males  
[...]  
Que yo sé una melindrosa  
que ya dos veces parió  
y es porque no imaginó  
que el tiempo no encubre cosa.  
Ahora bien, quédate adiós,                    2680  
que tengo un poco que hacer.

Cassandra vuelve a salir a escena (v. 2994-3078) para dar la enhorabuena a Ludovico e imponerlo contra su marido el duque, al que acusa de no querer entregar a Leonora como esposa porque se la quiere dar a Carlos. La duquesa es consciente de que esta idea enardecerá el espíritu de Ludovico, como así ocurre, y de esta forma lo convence para que esa misma noche mate a Carlos. Como se ve Cassandra está cada vez más obstinada con la idea de vengarse del camarero y cada vez se aleja más, desde mi punto de vista, de esa mujer del primer acto que se encontraba enamorada. Es cierto que sigue siendo una caprichosa actuando y moviéndose siempre por un sentimiento que será de amor en el primer acto y en el segundo y tercero de desamor buscando la muerte.

Cassandra, la última vez que aparece en escena (v. 3406 y siguientes) es porque su marido la requiere. Se muestra en un principio sorprendida por la urgencia con la que se le ha llamado y por la orden del duque de abandonar el ducado de Borgoña: "Pues ¿a qué efeto/ me enviáis con tal secreto?/ ¿no soy yo vuestra mujer?" (vv. 3413-3415). Cuando el duque, de forma muy breve le relata el caso, asume sinceramente como castigo y orden del cielo lo que le sucede

y da gracias por la benevolencia de su marido que ha decidido no matarla. Asume su castigo, y, es más, pide una larga vida a Dios para el duque y suplica el perdón a Carlos y a Leonora. Es indudable que esta actitud sumisa no coincide con las otras dos analizadas de Casandra; la duquesa, creo, aparece con estas notas perfilada en su aspecto moral (muy poco conocemos de su físico, aunque hay constancia de su belleza): casquivana, hipócrita, falsa, intuitiva, caprichosa, dejándose llevar por los sentimientos, capaz de amar u odiar hasta el fin, cruel y, curiosamente, sumisa con lo que el azar le determine. Su hipocresía hace que aparezca ante el público como cruel, soberbia de su belleza, orgullosa... Éste, de manera inconsciente, la detesta, pero, al final, siente compasión por ella ya que acepta resignadamente el castigo impuesto por sus intrigas y su pecado. No se revuelve en ningún momento, sino que lo acata como que el propio cielo ha dictaminado, y, además se siente agradecida porque el duque no la ha castigado con la muerte, tal y como le había advertido si trasgredía su pacto de mantener el secreto de los amores de Carlos y Leonora, sino que ha sido desterrada a la casa de su padre fuera del ducado de Borgoña.

#### CARLOS

ACTO PRIMERO.— Aparece en escena a partir del verso 81 (hasta el 228) ya que Casandra, a través de Camila, le ha hecho llamar. Probablemente habla con un personaje que ha quedado dentro pues le exhorta a que lo espere: "Quedaos

mientras voy a ver /lo que la Duquesa quiere" (v.81-82). Cuando se encuentra ante ella usa lo que considero dos fórmulas de cortesía: -el arrodillarse y descubrirse la cabeza.

-el pronunciar una frase hecha: "beso tus pies" (v.141), frase que se va a repetir insistentemente en la obra.

Se siente violento e incómodo cuando ésta le ordena que se levante y se cubra. Ella pretende halagarlo y apesajarlo para que él se considere como un igual, pero a él esto no le agrada ya que presiente las intenciones de la duquesa. Éstas van a dejar de ser muy pronto un presentimiento para convertirse en un hecho constatado. Además, curiosamente Carlos, teme el qué dirán de esa situación: "Ya, señora, estoy cubierto, / pero si alguno me viese / ¿quién duda que presumiese / mi locura y desconcierto?, / porque nadie ha de creer / que tú lo puedes mandar, / pues tal modo de privar / con nadie se suele hacer" (vv. 145-152). Su acaloramiento y confusión va en aumento, a medida que Casandra se lanza a escudriñar en los recovecos de su vida interna, sobre todo en los relacionados con el amor. Cuando queda solo, porque ella ha lanzado ya su dardo amoroso, se produce un monólogo (vv. 229-264, 299-302 y 307-326) que queda entrecortado por un segundo plano ocupado por Leonora, que le ha visto pero no se atreve a hablarle. En éste Carlos informa al espectador que ha entendido perfectamente todo lo que ha dicho Casandra y se muestra con un deseo firme de ser fiel al duque ("en mí no cabe tu ofensa" v.250; "No piense llegar a efeto / su amorosa voluntad, / ni hacer al Duque esta

afrenta" vv. 307-309) y a su dama, Leonora, con la que lleva seis años casado en secreto, ya que no puede pedirle por mujer porque es de mas baja condición social que ella (hermana del duque Arnaldo). Desde el principio de la obra se habla de "la condición humilde" (v.212) de Carlos, condición que no es tan definitiva pues al final de la comedia nos enteramos de que su padre, Carlos Valdeco, era tío del duque Arnaldo, por lo tanto de gran linaje también. Inconscientemente, el público espera algo parecido porque si no ocurriera así los amores entre Leonora y Carlos no podrían acabar bien. La ascendencia es algo muy importante, así p. e. Ludovico pretende a Leonora porque puede "en el linaje con el Duque competir" (vv. 363-364).

El monólogo de Carlos es en definitiva interrumpido por la aparición del conde Ludovico (vv. 331-488), el cual le comunica que está enamorado desde hace seis años (los mismos que Carlos lleva casado) de Leonora y que prepara un torneo para ella. Esta que continua en el balcón observando a los personajes que están en el escenario, llama la atención de Ludovico, con un solo fin: poder hablar con Carlos. Cuando, con algún ingenio, consigue que aquel se aleje un momento, aprovecha la ocasión para hablar con su marido secreto de la situación comprometedora en la que se encuentra con Ludovico. Se observa en estos versos una cierta hipocresía, tanto en Carlos como en Leonora, que dejan entrever una situación al conde muy alejada de la realidad, sobre todo gracias a los apartes de ambos y a las entradas y salidas de Ludovico. Después de marcharse Leonora, Carlos abandona también la

escena.

A partir del verso 728 (y hasta el 837) Carlos aparece otra vez requerido por la astuta Casandra. Lo hace, de nuevo, con las fórmulas de cortesía habituales en la época (p.e. el uso del tratamiento de "Vuestra Excelencia"). Ante la insistencia de la duquesa en el tema de su lid amorosa, Carlos no puede menos que sentir lástima por esta apasionadísima mujer. El "¿Es posible que hay aquí tan desdichada mujer, / posible es que está tan ciega?" (vv. 770-772) y por el mismo "terror", porque no sabe cómo reaccionar: para que ella no se dé por ofendida, ni ultraje el al duque y a sus sentimientos. Este es el verdadero nudo. El terror se acentua cuando la oye declararse abiertamente, reaccionando con lealtad para su señor y con una cierta habilidad, halagando las cualidades de ella, para que no se dé por ofendida, pero siendo tajante en su afirmación: "que de bueno, leal y fiel criado, / jamás miré sus cosas, y con esto / ved qué mandáis, porque me voy" (vv. 809-811). Casandra encolerizada, ataca y promete venganza a Carlos. Éste queda sólo en escena, momento que aprovecha para expresar su inquietud en un pequeño monólogo (vv. 838-851) ante la nueva situación que se ha producido, siendo consciente de que toda la ira de la duquesa recaerá sobre él porque "en odio truncan el amor primero" (v. 843). Su confusión es pasiva; se limita a preguntarse qué podrá pasar con él, pero no recurre a ninguna acción para evitarlo. Por el contrario, Casandra, desde que se siente rechazada, es pura actividad para conseguir vengarse; Carlos, intenta,

exclusivamente, esquivar los golpes. Se encuentra aturdido, tal y como le vemos replicar a Prudencio:

Car. ¿Y qué me dirá mi esposa?

Prud. ¿Qué dices? ¿Estás en tí?

Car. Perdona, que [en] cierta cosa           875  
que pienso me divertí.

A partir de este momento, Carlos va a sentir cómo la cólera de la duquesa se descarga sobre él, lo va a percibir muy pronto (vv. 1030-1102) pues será desterrado a sus habitaciones por el duque. Incumpliendo esta orden se persona ante él, guardando las fórmulas de cortesía pertinentes (como un hecho curioso he de comentar que hasta ahora todas las veces que ha entrado en escena lo ha hecho arrodillándose, tratando de "Vuestra Excelencia" a su interlocutor y mostrando su humildad y su rango social inferior), recogido y humilde, afirmando que él en nada le ha ofendido. Sabe, con la fuerza de la verdad, de la verdad a medias pues en ningún momento delata a Casandra, atraer al duque y hacerle comprender que sus dudas no tienen sentido.

ACTO SEGUNDO. - Llamado por el duque aparece en escena a partir del verso 1370 (hasta el v. 1693). Su entrada es también muy humilde: "¿Sirvo en algo a tu Excelencia?" (vv. 1370-1371). Deja traslucir su confusión y desconcierto cuando el duque le pide como criado y amigo que le cuente sus cuitas amorosas. Se siente acorralado, pues si niega será preso de la duquesa y si afirma el duque descubrirá su amor con su hermana Leonora. Ante esto, confiesa que ama a una dama, pero le ruega a Arnaldo no le obligue a decir su nombre pues: "los dos hemos hecho/ voto y juramento

estrecho, / sobre el ara de un altar, / de a nadie manifestar /  
el amor de n[uestro] pecho" (vv. 1460-1464). Carlos sabe ser  
prudente y generoso en alabanzas con su señor al que  
convence con poca dificultad. No le importa humillarse si  
con eso realza a su señor y su situación queda  
salvaguardada. Alude por segunda vez a un asunto que se  
repetirá insistentemente en la obra: el hecho de que Arnaldo  
lo ha criado desde que él era un niño como si fuera su  
padre y lo ha tratado no sólo como criado sino también como  
amigo. Este es el punto débil del duque: el afecto que  
siente por su camarero, Carlos lo sabe y siempre que puede  
lo saca a colación. En este hecho se fundamenta, asimismo,  
la fidelidad intachable de Carlos y el deseo de ser marcado  
como lo eran entonces los esclavos: "que más que tu hijo  
soy, / ponme un yerro en esta cara / y con tus letras declara /  
al mundo mi esclavitud" (vv. 1469-1472).

Una vez que el duque se ha marchado sale a escena  
Feliciano, para enseñarle un soneto a Carlos en donde cuenta  
el amor que siente por Leonora (vv. 1495-1693). Engañando  
ingenuamente a aquel, el camarero consigue hablar a solas con  
Leonora, mientras que el otro vigila la puerta. Es así como  
Leonora, su dama, le cita para esa misma noche, a las ocho  
en el lugar acostumbrado. La hipocresía que mantiene con  
Feliciano es simplemente para salvaguardar su amor con  
Leonora, y así, mientras éste le está agradecido por haberse  
acercado a su dama para darle el papel, Carlos ha  
aprovechado para hablar de amor con ella. Es una actitud  
basada en el engaño, muy ingenua, de gran economía, pero muy

eficaz.

Vuelven a aparecer en escena el duque receloso y Carlos (vv. 1955-2085) al que acosa con la inquina de la duquesa y las dudas de ésta. Forzado por la circunstancias el joven se va a ver obligado a contar al duque toda su historia amorosa y cómo ella se consume, no sin antes asegurarse de que ni él ni su dama serán castigados y de pedir al duque que "como príncipe/ y como al fin cristiano" le guarde el secreto de su historia (vv. 2013-2015). Para Carlos, la única explicación válida para que ese amor haya vivido en secreto durante tantos años (hace 7 ese mismo día) es no hablarse en público y no tener ni él amigo ni ella amiga, es decir no poseer ninguno un posible confidente. Arnaldo, que quiere confirmar todo esto, queda citado con Carlos para esa misma noche asistir él también a la cita con Leonora. Carlos no se muestra, en estos momentos, quejoso de haber tenido que decir todo la verdad al duque, antes bien seguramente relajado más conforme y seguro consigo mismo, pues ha conseguido no tener nada oculto para el duque y se muestra agradecido (besándole los pies, otra vez esta fórmula de cortesía) por no haberlos castigado y aceptar su situación. Se va el duque, pero entra Prudencio (v.2088), que viene dolido por lo que cree espada de la traición (tal y como le ha dado a entender Casandra). A pesar de las ofensas, Carlos no pierde la calma y se muestra muy prudente. Será esta actitud la que convencerá a su interlocutor del error en que se encontraba. Sale Feliciano (v. 2144) para advertir a Carlos de lo que urde Casandra contra él. El camarero se

siente realmente perseguido por todos, y puede comprobar cómo la ira y la cólera de la duquesa es implacable, ya que por todos los dc palacio se siente acosado. Para terminar de confirmar esto, aparece también el loco Carino (v. 2134) que intenta abofetearlo públicamente por orden de Casandra. Carlos sólo tiene tiempo para quejarse de la mujeres ("Ah bendigaos Dios, mujeres", v. 2163) y más concretamente de Casandra ("¡Ay tigre hircana, rabiosa!", v. 2210) al tiempo que se pregunta cómo acabará todo. Sale de escena porque es llamado por el duque. Pero muy pronto vuelve a salir a un escenario diferente, el jardín, donde se tropieza con Arnaldo (vv. 2260-2307). Este ha ido a comprobar que efectivamente es cierta la cita del joven con su hermana Leonora. Carlos se siente seguro porque considera que el duque lo protege y lo acepta como cuñado. Con esa confianza se apresura a entrar en las habitaciones de Leonora, a instancias del mismo Arnaldo.

Durante este acto ha sido Carlos más que nada pasivo en cuanto a la actitud tomada frente Casandra, pero mucho menos que en el acto primero. En el tercero, ya veremos cómo esa actitud pasiva se torna activa, en cuanto que observa que la venganza ya no se urde únicamente contra él sino también contra Leonora y su hijo Grimaldico.

ACTO TERCERO.— Carlos, que sale a escena (v. 2706) comentando y alabando el ejército del conde Ludovico, no ha visto a Leonora. Se siente sorprendido cuando ésta lo llama y además lo increpa diciéndole "traidor" reiteradamente. Tras todas las acusaciones que le hace Leonora comprende que

Arnaldo ha faltado a lo pactado y le ha contado todo a la duquesa. El diálogo entre ambos pasa rápida y atropelladamente, pues Leonora no deja decir nada a Carlos. Este, una vez que ella se ha marchado (v. 2831), pronuncia un monólogo (vv. 2832-2863) en el que informa al espectador de su intención de librar a su hijo Grimaldico de la muerte que se cierne sobre él, pero, en ningún momento piensa rebelarse ni contra Casandra ni contra el duque. Yo creo que acepta con un cierto conformismo y resignación la venganza de Casandra.

Hasta el verso 2962 no volvemos a tener noticias de Carlos, pero observamos un cambio en su persona. Está terriblemente alterado porque no encuentra a su hijo, al que lleva buscando, según dice, más de una hora. teme que Leonora, impulsada por los celos, lo haya matado ya. Está tan confuso que desaparece rápidamente de escena (v. 2993) sin dar los parabienes ni siquiera al conde Ludovico.

La desesperación de Carlos llega a su cuspide en un monólogo (vv. 3078-3124) en el que se nos muestra como un padre que sufre lo indecible al creer a su hijo muerto y a su mujer homicida. Se observa un sentimiento religioso muy agudizado, porque él no piensa tomar venganza por su propia mano sino que le dice a Grimaldico, que ya lo considera en el cielo: "Pídele justicia a Dios, / pues cara a cara le ves, / de la Duquesa, y después / la pedirás de los dos" (vv. 3102-3105). Es más, para que Leonora no sea culpada de este crimen saca su espada para matarse. En el fondo, Carlos, siente muchísimo miedo. Afortunadamente con los

gritos que ha dado ha acudido su hijo Grimaldico, con las manos atadas, pero cuando aquel descubre que todo ha sido obra de la duquesa se rebela contra si mismo, afirmando que ya se le acabó la paciencia y dispuesto a confesar toda la verdad al duque, su señor. Su actitud, a partir de aquí cambia, ya no acepta humildemente lo que el destino le depara sino que de forma activa decide descubrir toda la trama:

La nobleza que he tenido  
ha de ser ponzoña ahora;  
todo lo pienso decir,  
ya no conviene callar.  
La que me quiso matar  
hoy, si puedo, ha de morir.

3220

Así se presenta, junto con el niño, a Arnaldo, que habla con Leonora y dejándose llevar por un impulso le dice directamente sin tapujos:

Casandra, tu mujer, desea mi muerte,  
porque no le cumplí su mal deseo.  
Callé siempre con miedo de ofenderte,  
que sabes bien lo que tu honor deseo,  
y ahora vengo a hablar como hombre loco  
que su buen pensamiento estima en poco.

Arnaldo tras conocer todos los detalles, decide que Casandra ha de morir. Carlos se siente satisfecho y lleno de regocijo pues ha dicho toda la verdad al duque y además su relación amorosa con Leonora se ha aclarado y su hijo ha sido aceptado. Es el único momento de la obra en la que Carlos decididamente hace algo para evitar la venganza de Casandra.

Por último, da muestras de un corazón generoso y sin rencor, cuando al final de la obra, nuevamente arrodillado (diríase que es una de las posturas preferidas de Carlos)

intercede al duque por Casandra, sin obtener respuesta afirmativa, y por Ludovico. Gracias a su intercesión a éste se le levanta el destierro. Carlos utiliza la tan reiterada fórmula de cortesía de "besar los pies" y es el encargado de cerrar la obra, animando a los personajes y espectadores que griten al unísono "¡Viva Carlos!".

Si de lo anteriormente expuesto se podrían extraer las cualidades morales de Carlos (fiel, honesto, hipócrita para ocultar su situación con Leonora, más pasivo que activo, humilde pero con honor de hidalgo ("con tantas muestras de hidalgo" v. 1374), prudente, paciente y otras muchas más) no así su aspecto físico. En ningún momento se nos describe, pero sí hay continuas alusiones a su físico diseminadas a lo largo de la obra: se alude p. e. a su "gran hermosura" (v. 720) y a su belleza comparable con la de Narciso (vv. 25-27), a que es bello y lindo (v. 820); es igualmente joven (v. 162) ya que está "en la flor de su edad" (vv. 1270-1271 y 1292), es como un "rapacillo" (v. 1698) o como "un hombre que [aún] no lo es" (v. 2319), incluso se dice que es "un rapaz hechicero" (v. 3044); sus cabellos son claros, es "rubio" (v. 270), tiene "cabellos de oro" (v. 270) y a veces parece "pelirrojo" (v. 274), tiene "cabellos rojos" (v. 274); por último se afirma que tiene "un talle gentil, gracia y donaire" (v. 824). Encontrar un actor así no sería complicado.

#### ARNALDO

ACTO PRIMERO.- Su primera aparición tiene lugar casi mediado

el primer acto, en el verso 513, y es para iniciar la acción paralela a la historia amorosa: la intriga bélica. Ante los dos embajadores franceses se muestra como un hombre cabal, justo, razonable y valiente pues no duda en declarar la guerra al rey de Francia si éste no accede a sus justas pretensiones sobre el estado de Clèves. Cuando queda solo con Ludovico, explica su temor a que el rey acepte la guerra, pues no se encuentra en la situación económica adecuada para mantenerla durante mucho tiempo si aquella se alargara. Ante el ofrecimiento de Ludovico de guardar y defender la entrada de su estado de los franceses a cambio de obtener como esposa a Leonora y como dote el estado de Clèves, Arnaldo se siente satisfecho, pues considera a Ludovico como un hombre discreto (v.2895) en el que la sangre, la virtud, nobleza y nacimiento (v.2883) se conjugan.

El duque inicia un monólogo (v.623-642) en el que expresa su regocijo por la actitud de Ludovico. Es interrumpido por la aparición de Casandra. El se muestra cariñoso y muy enamorado de su mujer ("No, amores, que v[ues]tro amor/ no sufre ausencia de un día" v.661-662) a la que informa de la empresa que le ocupa con Ludovico. Se marcha rápidamente pues sus problemas de estado importan. En ningún momento se percata de la hipocresía con la que es tratado por su mujer, cosa que el espectador conoce de sobra.

Su próxima aparición (v. 892-958) se debe a las voces y gritos de Casandra, que astutamente ha comenzado a urdir su

plan para acabar con Carlos. Atónito queda Arnaldo cuando su mujer le cuenta que Carlos la requiebra de amores. Este estupor se observará mejor en un pequeño monólogo (959-972) en el que la prudencia y la sabiduría son los rasgos esenciales: "¿Hará en esto la cólera su oficio/ o la razón aguardará la prueba/ si no es aqueste poderoso indicio?" (v.961-963). No será la cólera quien actúe sino la razón. Por eso determina que Carlos no pueda salir de sus aposentos, mientras él medita la actitud que debe tomar. Meditar, es en este caso un verbo muy importante, porque en toda la obra, desde mi punto de vista, el que realmente medita y reflexiona es Arnaldo, el resto de los personajes se dejan llevar demasiado fácilmente por sus sentimientos. En cierto modo, también le ocurre a Arnaldo lo mismo siempre que la duquesa interviene. Para gran regocijo suyo la aparición de Carlos no se hace esperar. Los dos personajes hablan sinceramente y Arnaldo queda convencido de que su mujer está equivocada, porque su joven camarero no ha dado motivos para dudar de él.

ACTO SEGUNDO. - El duque y la duquesa salen juntos a escena (v.1185) vienen dialogando del tema que a ella le preocupa. Arnaldo no desea dar más importancia a ese asunto. Incluso lo mezcla con el de Ludovico, informándose sobre si ha partido ya para la guerra. Pero, la duquesa, impasible, vuelve a centrar el tema de conversación y obstinadamente critica a Carlos. Arnaldo, que al principio está convencido de todo lo que le ha dicho su camarero ("Ya sois, Duquesa, importuna/ y para Carlos cruel" v.1278-1279) deja nacer en

él la duda de forma soslayada y poco firme, pero al fin y al cabo duda ("Que en mil imaginaciones/ mi pensamiento afligis" v.1307-1308). Por el momento, con esto la duquesa se siente satisfecha. Siente que su honra se tambalea. ("Ay honra y en cuánto aprieto/ pones un hombre discreto!" v. 1330-1331) ante lo cual decide preguntar a Carlos si ama a alguna dama; así conformará a la duquesa y a su propia honra y conciencia. Permanece Arnaldo en escena, en su monólogo (v.1347-1370) habla abstractamente del honor, al igual que Casandra hizo a propósito del amor al principio del acto primero. El duque explica su desconfianza de los criados y amigos cuando es el honor el que ocupa el centro. El monólogo queda interrumpido por Carlos, el camarero que ha criado desde niño, pero en un aparte comenta que sólo con verlo las dudas se le han disipado: "¡Cuánto enojo he recibido/ de haber su culpa creído!/ En verle se me ha quitado/ y antes de haberle escuchado/ a compasión me ha movido" (v.1375-1379). No obstante, le dice con sinceridad y franqueza la inquietud que tiene y muy pronto queda convencido de que la duquesa se ha equivocado, quizás en agradecimiento de un regalo (una cadena) a Carlos, reconociéndole su fidelidad y humildad como criado. Ni siquiera exige saber el nombre de la dama, tal y como le ha pedido la duquesa: "Para mí, Carlos, yo estoy/ satisfecho. No lo digas [el nombre],/ que a todo crédito doy" (v.1465-1467). Realmente Arnaldo no está preocupado por este tema, sólo siente cierta inquietud cuando su mujer le atosiga y le reitera que él está equivocado.

De nuevo el duque y la duquesa salen juntos a escena (v. 1690). Casandra sigue insistiendo en que Carlos ha ultrajado el amor de ambos y si no consiente en decirle el nombre de la dama es porque es ella misma. No acude, esta vez, exclusivamente a dañar el honor del marido con falsas acusaciones, sino que también lo adula ("Que un hombre tan discreto y tan prudente/ déjese así engañar de un rapacillo" v.1697-1698). Los efectos no se hacen esperar, y el duque se aleja con la duda reconcomiéndole el corazón: "o la Duquesa aborrece la vida de este hombre [...] o será cierto que es de mi deshonra su atrevida empresa [...] Mas ya le llevo entre los ojos muerto, no sin razón Casandra me porfia" (extraído de los versos 1713-1721).

Vuelve a aparecer ante el espectador (v.1995) acompañado de Carlos y otra vez increpándolo para que le diga el nombre de la dama. Antes, sin embargo, manda a Prudencio que despache unas cartas para el rey de España. Es el único personaje importante que observamos tiene algo que hacer, que está absolutamente fuera del campo amoroso. Casandra pasa todo el tiempo en amar y desamar a Carlos, éste en amar a Leonora y evitar la venganza de Casandra y Leonora en ser cortejada por otros galanes y en corresponder a Carlos. Será Arnaldo el único que tendrá otras ocupaciones alejadas de esa intriga amorosa. No ocurre lo mismo con otros personajes de segunda fila que conjugan los dos campos, p. e. Ludovico o Feliciano. Cuando Carlos, dudoso, se resiste a decirle el nombre de la dama, el duque monta en cólera y llega a amenazarlo con un destierro del

ducado de Borgogna, pero cuando conoce que la dama es su hermana, deja de sentir su honor mancillado e incluso siente una cierta alegría de tenerle como cuñado y de poseer herederos, pues estos del fruto de su amor tienen dos hijos: Grimaldico y un bebé. Tanta alegría hay en su corazón que a partir de este momento llamará a Carlos "cuñado" y le regalará un valioso anillo con un diamante. En ningún momento es un problema el linaje de Carlos porque

es costumbre de esta [nue]stra tierra que una mujer, aunque haya sido reina pueda casarse de segundas bodas con cualquier persona que ella quiera, 2050 por humilde que fuese o su criado.

Si supone un contratiempo la palabra dada a Ludovico para concederle la mano de su hermana si regresa victorioso de la guerra. Pero a Arnaldo esto no le preocupa en demasia, siente más curiosidad por saber cómo han mantenido el secreto durante tantos años y de qué medios se han valido para verse y gozar el uno del otro. Arnaldo abandona la escena porque es requerido para asuntos de Estado (v. 2085).

Las dudas de Arnaldo quedan completamente eclipsadas, cuando éste acude junto con Carlos a la cita amorosa con Leonora (v.2260-2307). Esta escena, con la que acaba el acto, creo que es improductiva e innecesaria porque todo lo que aquí ocurre ya habia sido contado antes por Carlos al público de forma que constate la benevolencia de éste por aquél una vez más.

ACTO TERCERO.—Al igual que en los otros actos, Arnaldo será aquí el nexo de unión entre la historia amorosa y el trasfondo político o belicoso que subyace en la comedia. Se

inicia el acto (v.2308) con una conversación entre el duque y la duquesa. Éste soportando estoicamente la pertinaz y obsesiva preocupación de su mujer: el ataque contra Carlos (del cual incluso llega a decir que le sirve de alcahuete a Arnaldo y por eso le soporta todo). El duque hastiado de tanta insistencia y aun siendo consciente de que va a romper su juramento, decide contar a Casandra el caso para así salvaguardar su matrimonio:

que el honor de mi mujer  
no es razón, Carlos, tampoco                    2400  
que por guardar tu secreto  
sea para ti discreto  
y para mi honra loco.

Lo cuenta todo detalladamente, no sin antes advertirle "que os quitaré la vida; ya estáis de aquesto advertida"(v.2420-2421) si incumple el juramento. Yo creo que en el fondo, Arnaldo se siente orgulloso de tener al fin heredero y un nuevo cuñado. Es el único personaje que no alude a la condición villana de Carlos sino que por el contrario dice casi al final de la obra:

Leonora, hermana,                                    3240  
nobleza Carlos y virtud esconde  
en la corteza rústica y villana.  
Carlos Valdeop fue su padre, y donde  
hubo este mozo fue la más lozana  
dama que tuvo Italia, y él mi tío,            3245  
segundo en este estado al padre mio.

El asunto se complica cuando Ludovico regresa victorioso de la guerra y se ve forzado a cumplir su palabra: concederle como esposa a su hermana Leonora. Aunque yo creo que está decidido a quebrantar su palabra pues conoce el amor verdadero que existe entre Carlos y Leonora hace ya algunos años. Rechaza, por supuesto, la solución dada por

Cassandra: matar a Carlos.

En la siguiente escena en la que aparece Arnaldo (v.2864-2933) está acompañado de Ludovico, que comenta su lid y pide "aquella prenda por quien hoy ha sido/ tu nombre invicto y el francés vencido" (v.2870-2871) a lo que añade "Dármela en premio solo falta ahora" (v.2879). Arnaldo, que ha debido meditar largamente su respuesta, excusa a su hermana aludiendo que ésta no ha olvidado aún a su marido muerto, el Duque Nepociano, y que no está dispuesta a casarse con nadie más, porque sólo él ocupa y ocupará su mente. Se muestra generoso ofreciendo al conde el estado de Clèves que ha conquistado al rey de Francia. Ha intentado salir lo más airoso posible de la situación tan difícil en la que se encontraba. Ludovico, descorazonado, sólo quiere ver a Leonora para intentar hacerla cambiar de opinión.

A partir del verso 3231 Arnaldo vuelve a encontrarse ante el espectador, para permanecer hasta que termine la comedia. Su permanencia será decisiva pues tendrá una función triple:

A) Una función receptiva, gracias a la cual casi todos los personajes implicados: Carlos, Grimaldico, Telémaco, Ludovico y Feliciano informan al duque de la actuación de su mujer y recapitulan para el público.

B) Una función activa, gracias a la cual disfrazándose o lo que es lo mismo ocultándose bajo la capa y sombrero de Carlos, quiere actuar ante su mujer para ver cómo reacciona. Esta función queda truncada por un funesto ataque, que iba dirigido a Carlos, en el que intentan matarlo y del que se

salva.

C: Una función decisoria, gracias a la cual él es el único que tiene capacidad y autoridad para decidir y castigar a los que han ultrajado su honor y las normas sociales establecidas.

Al igual que el resto de los personajes cambia de forma súbita de sentimientos. Si al principio Arnaldo es un hombre tremendamente enamorado de su mujer al final de la comedia acaba afirmando "que al fin es mi mujer, digo, lo ha sido/ que ya ni soy ni quiero ser su marido" (v.3404-3405). No obstante, no deja ningún "cabo suelto", el espectador tiene que quedar satisfecho y así informa a todos:

Carlos es su padre y quiero  
que quede por heredero  
y sepa todo mi estado  
que con Leonora casado  
es mi hermano verdadero. 3435  
Yo repudio la Duquesa  
ya del marital consorcio,  
y es mi voluntad expresa  
hacer con ella divorcio,  
que yo sé que no le pesa. 3440  
A Prudencio y Feliciano  
doy cargo que al Duque Albano,  
su padre, la lleven luego,  
con su dote y con un pliego  
que le escriba de mi mano. 3445  
[...]  
Y al Conde, por este yerro,  
de mi corte le destierro  
y de mi estado también.  
Nadie diga mal ni bien,  
Rey soy y en esto me cierro. 3455

Las cualidades morales de Arnaldo quedan difundidas a lo largo de la comedia: es prudente, sentencioso, justo, comprensivo, discreto y sabio. pero en lo referente a su mujer es fácilmente "manejable" y se deja llevar por la intuición y el sentimiento dubitativo aunque a duras penas

lo pueda creer. Físicamente no sabemos nada de él, intuimos sólo que debe estar en la madurez de la vida pues en la comedia se alude con insistencia, desde el primer acto, a que él ha criado a Carlos como si se tratara de su propio hijo. Recordemos que éste está en "la flor de su edad". No obstante, su talle y su cuerpo deben ser similares a los de Carlos, pues cuando aquel se pone su sombrero y su herreruelo los soldados lo confunden e intentan matarlo.

Considero un elemento muy importante en Arnaldo la fama. Necesita castigar a su mujer por dos cosas: primero, por el honor dolido, que no mancillado; segundo, por el qué dirán de su honor ya que todo el mundo sabe y conoce la actitud casquivana de Casandra. Al desterrarla su honor y su fama quedan asegurados. Creo que la fama pesa tanto como el honor ya que realmente no ha habido consumación real del adulterio(22).

#### LEONORA

PRIMER ACTO. - A partir del verso 265 Leonora participa por primera vez en la acción dramática, pero no se encuentra a la misma altura que el resto de los personajes sino que Lope ha preferido, esta vez, usar un recurso escénico: el balcón. por el aparte nos enteramos, además, que está vestida con el "hábito de viuda". El efecto del balcón produce sobre el espectador un cierto distanciamiento que van a sentir, del mismo modo, otros personajes integrantes de la comedia, en especial Feliciano y Ludovico, ambos enamorados de la dama. En un monólogo (que aparece entrecortado por otro soliloquio

de Carlos que está en el escenario) habla de la ansia que tiene de ver pasar el día rápidamente para, con la llegada de la noche disfrutar de su marido secreto, con el que hoy hace siete años que está casada. Paralelamente, Carlos se queja de la falta de pundonor de la duquesa y comenta cómo será fiel a su amada Leonora.

Gracias a la presencia de Ludovico, que quiere pedir la mano a Leonora, y a través de un pequeño engaño, los enamorados consiguen intercambiar algunas palabras, pero en cuanto se oye ruido ésta huye. Se muestra, en todo momento, como mujer muy prudente ("ahora bien, por gloria breve/ no se aventure mi pecho" v.329-330) e ingeniosa ("¿Hay industria semejante?/mas no ha sido aquesta sola,/ que tiene ingenio divino" v.423-425). Resalta otro elemento, la hipocresía, que es capaz de adoptar con Ludovico, si obtiene en beneficio hablar a solas con Carlos. La hipocresía es común a la de Carlos ya que ambos con ella intentan ocultar a los ojos de los demás, el amor que se profesan. Existe comunicación entre los amantes, ella le pide consejo para saber cómo actuar con Ludovico, igual ocurrirá la próxima vez que aparezca en escena Leonora en el Acto Segundo.

SEGUNDO ACTO.- Aparece Leonora (v.1574) hablando a solas y comentando que su amor encubierto le permite hablar con todos, excepto con el que quisiera: Carlos. Es la prudencia uno de los elementos principales en estos dos amantes, algo nada común en un caso de éstos. Por eso, ella está espantada cuando ve que Carlos se le acerca y mediante la consabida fórmula de cortesía ("Beso, señora, tus pies" v. 1610)

empieza a hablar con ella. No es que el joven haya perdido la prudencia, es que está utilizando el ingenio para poder conversar con su amada, mientras Feliciano cuida por los dos que no se acerque nadie a la sala. Los dos amantes entran en un juego dialéctico equívoco, mientras que Feliciano piensa que Carlos está comunicándole a Leonora el amor que siente por ella, éstos se limitan a granjearse pequeñas manifestaciones de cariño, roces furtivos con las manos y a concertar una cita para esa misma noche. Hipocresía, por tanto, en los dos, que vuelven a ocultar su amor y aprovechan cualquier recurso a su alcance para dar a entender a los ojos ajenos algo, que en ningún momento, es cierto.

TERCER ACTO.— Leonora sale a escena en el v. 2606 y va a ser inmediatamente "sacudida" por las palabras llenas de mordaz ironía que Casandra le dice. Antes, se nos muestra con su cuñada llena de hipocresía, habla con conformismo y hasta con orgullo de su hábito de viuda, del recuerdo de su esposo difunto ... Es la primera vez que Leonora habla de esas cosas con satisfacción, sin duda porque piensa que todas ellas pueden salvaguardarla de un matrimonio que no desea: el de Ludovico. Añade Leonora: "que yo ni sé qué es amor, / ni jamás tendrá poder / que otro amor pueda vencer / de mi vergüenza y honor" (v. 2652-2655). Pero, Casandra, implacable en su venganza, deja caer las palabras que más pueden zaherirla. Cuando Leonora queda sola en escena, en un monólogo (v. 2682-2705) muestra su estupor y se queja de la actitud de Carlos que ha sido traidor al contar su secreto.

Se la siente llena de rabia contenida, rabia que va a estallar muy pronto, unos versos más abajo justo cuando Carlos, ajeno a todo, entra en escena (v. 2706). Lo acusa reiteradamente de traidor, de hombre mal nacido y ruin. Tal y como sucede en el resto de los personajes, esta cambia bruscamente de sentimiento, "yo te amé, ya te aborrezco" (v. 2785). Se nos muestra como una fiera enjaulada, que en los límites de su desesperación decide hacer lo único que sabe dolerá a Carlos: matar al hijo de ambos, Grimaldico. El personaje actúa exclusivamente movido por sus sentimientos, en ningún momento está dirigido por la razón. Esto viene a estar corroborado incluso por su brusca desaparición del escenario, tras amenazar a Carlos. En los dos actos anteriores, Leonora se deja llevar por la razón y nunca por el sentimiento.

Leonora ya no vuelve a aparecer hasta que, casi al final de la obra, en el v. 3231, sale con su hermano Arnaldo, para confesarle, apremiada por él, que está casada con Carlos. Aquí se acaba su secreto, que ha durado siete años. El duque da permiso para que se case públicamente con Carlos y ella reconoce, también en público, a su hijo Grimaldico como tal.

No es un personaje rencoroso, al igual que Carlos, al final de la comedia, arrodillada ante su hermano, pide clemencia para su cuñada Casandra.

No aparece caracterización física alguna de Leonora, sólo sabemos que es bella por lo que de ella dicen Carlos, Ludovico y Feliciano.

El nombre de Leonora es uno de los más utilizados por Lope, casi siempre designa a una dama y en contadas ocasiones a villanas o criadas. El más frecuente en el teatro de Lope es el de Carlos, que normalmente suele ser el amante. Nombres que sirven para caballeros y criados indistintamente son p. e. : Feliciano, Prudencio y Ludovico. Un nombre reservado para damas nobles , casi nunca aplicado a criadas o villanas es el de Casandra (23).

#### 2.4. LAS FUENTES Y LOS ANTECEDENTES.

1.- Charles Aubrun señala que la novela italiana ha sido explotada en España a partir de 1621 por varios autores, tales como Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, etc. (24). Ante esto, Frida Weber de Kurlat se expresa en los siguientes términos: "En general, la inspiración en las 'novelle' es anterior a la fecha señalada y muchísimas veces -yo diría las más- no lleva el contenido trágico que destaca a las aquí citadas" (25). No obstante, la cultura italiana influye en el nacimiento de la comedia española por medio de:

- a) su literatura (las comedias publicadas, las 'novelle');
- b) su teatro;
- c) las compañías de cómicos italianos que visitan España a partir de 1548.

Entre 1590 y 1596, Lope fue secretario del Duque de Alba. Es posible que utilizara los libros que estaban al alcance de su mano en la biblioteca ducal. De allí Lope tomaría los argumentos de muchas de sus obras, según Jameson, quien añade: "But, as we said above, the period from 1590 to 1596 when he was living in the contry is too much neglected. It is very probable that he would spend some of his leisuure during those years when he was writing so little in observing what went on around him in villages and farms and in storing up the facts so gathered for use on a future occasion" (26).

Por estas fechas circulaban en España las obras de Bandello, uno de los novelistas italianos más leído y

estimado por los españoles y de cuya obra más argumentos dramáticos se han obtenido. Lope, probablemente, lo admiraría o, en el peor de los casos, lo conocería, pues muchas de sus comedias han sido tomadas de esta fuente: El castigo sin venganza, El villano en su rincón, La viuda valenciana, Si no vieran las mujeres, La mayor victoria, El mayordomo de la duquesa de Analfi, Los bandos del Sena, La quinta de Florencia, El desdén vengado, Carlos el perseguido, entre otras.

De acuerdo con Menéndez y Peñayo(27), de las 214 novelas escritas por Bandello, sólo una pequeña parte fue traducida al español, concretamente catorce(28). El impresor fue Vicente de Millis Godínez, que las publicó en 1589 en Salamanca(29). Éste no se sirvió del original italiano, sino de una traducción francesa hecha por Pedro Boaistuau y Francisco de Belleforest y la retocó con comentarios propios. Censuró y eliminó algunas expresiones que se habían utilizado en francés, añadiendo que algunas cosas que suenan bien en esta lengua son malsonantes y faltan al decoro en español.

La historia que sirvió de base para Carlos el perseguido no se publicó en las Historias trágicas exemplares, aunque parece claro que Lope conoció la 'novella' narrada por Bandello. Con estas palabras lo afirma Othon Arroniz: "El tema viene de la Novela 5ª de la Parte Cuarta de Bandello"(30). Probablemente leyó una edición escrita en italiano, de las muchas que circularon en España desde mediados de siglo(31). La más conocida y cuidada fue

la dirigida por Alfonso de Ulloa e impresa por Camilo Franceschini en Venecia en 1556(32). Cuando Vicente de Millis publicó Historias trágicas exemplares, en 1589, los dramaturgos habian utilizado ya los temas de las 'novelle' de Bandello para trasladarlos a la escena. Simultáneamente, los novelistas, como, por ejemplo, Timoneda (El Patrañuelo, Sobremesa y alivio de caminantes), explotan los temas de los 'novellieri', aunque normalmente los dramaturgos se apoderan en primer lugar de los asuntos de las 'novelle'.

Lope tomó casi literalmente el asunto de Carlos de la 'novella' que narra la historia de la adúltera duquesa de Borgoña. La trama tiene una larga tradición; a ella alude Boccaccio al final de la jornada III del Decameron, cuando escribe: "Dioneo e Fiammetta cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama del Vergiù. Messer Guglielmo è un nome inventato, ma la Dama del Vergiù (Verzière, Giardino) è un cantare italiano rifalto su un poemetto francese del seculo XIII, La Chastelaine de Vergi. Ad esso si rifece Margherita di Navarra nelle LXX dell'Heptameron e quest'ultima il Bandello presente e segui"(33).

La relación entre La Châtelaine de Vergy y Carlos el perseguido ha sido estudiada por Baulier. En su estudio concluye: "Estos episodios parecen en parte inspirados por una novela italiana de Bandello (parte IV, novela 5ª), que trata del mismo argumento que La Châtelaine y que podía ser mucho más fácilmente conocida por Lope de Vega que la obra del poeta francés"(34).

Creo que Lope conoció la 'novella' de Bandello y no se

basó, por tanto, directamente en La Châtelaine de Vergy ni en el Heptameron. Además, como demuestra Manuel Alvar, Lope de Vega leía el italiano y no el francés (35).

He comparado los cuatro textos (La Châtelaine de Vergy, la historia LXX del Heptameron, la 'novella' de Bandello y Carlos el perseguido) y, tras su lectura, se puede corroborar la afirmación anterior. Lope aportó algunas novedades en su texto, los desenlaces son diferentes y las relaciones de parentesco cambian; pero, en líneas generales, es fiel a su fuente, aunque da a su texto tintes propios: los personajes principales están mejor caracterizados, el espectador (o posible lector) los puede conocer mejor, desde su nombre hasta su personalidad.

Las innovaciones de Lope son:

- 1a.- El amor de Ludovico por Leonora.
- 2a.- El amor de Feliciano por Leonora.
- 3a.- La guerra entre el duque de Borgoña y el rey de Francia, los preparativos de ésta y el desenlace.
- 4a.- El episodio de los pajes y el loco.
- 5a.- Los esfuerzos de la duquesa por deshonar a Carlos, protagonizados por el loco, Prudencio, Feliciano y Ludovico.
- 6a.- El intento fallido de matar a Grimaldico, a Carlos y al duque.
- 7a.- El uso del disfraz (en este caso es el herreruelo el que sirve para que se oculten los personajes).
- 8a.- La aparición de las monedas (nobles, escudos, blancas) como un concepto de compra-venta.

9a.- La creación de otro personaje femenino ajeno a la intriga amorosa: Camila.

10a.- El destierro de la duquesa y el de Ludovico.

11a.- Le da nombre propio a todos los personajes y caracteriza a los más importantes.

Por otra parte, Lope toma algunos episodios y elementos de Bandello:

12.- Las negociaciones del duque con los embajadores del rey de Francia.

29.- Las gestiones de la duquesa para que el duque interrogue insistentemente a Carlos con el fin de conocer la dama a la que ama.

39.- El apellido de Carlos: Valdreo.

49.- Todo lo relativo a los matrimonios secretos.

Los elementos de Bandello de los que prescinde Lope de Vega son:

12.- El duque no parte para Tierra Santa, ni es fundador de un convento, ni ingresa en este.

29.- La fiesta que desencadena la muerte de los amantes y de la duquesa.

39.- La conclusión de la 'novella'.

49.- No aparece el hermano del duque, ni se habla para nada de los dos castillos que le deja en herencia.

Los cuatro textos señalados coinciden en el esbozo general del tema(36):

12.- La acción se sitúa en el ducado de Borgoña.

29.- La duquesa declara su amor al joven, que no le corresponde porque está comprometido, en secreto, con

otra dama.

- 39.- El duque se deja convencer 'fácilmente' por su mujer y duda del joven.
- 49.- Un perro y sus ladridos son las señales de los amantes.
- 59.- El duque se esconde tras un árbol en el jardín para asistir a la cita amorosa.
- 69.- La duquesa se venga de la joven, aludiendo al perro, a sus ladridos y al jardín, para hacerle comprender que conoce su historia amorosa.
- 79.- Hay un destierro: en Carlos, el de la duquesa; en las otras tres, el del duque, aunque en el Heptamerón y en la 'novella' éste regresa.

Algunas semejanzas y diferencias entre los cuatro textos son las siguientes:

- 1ª.- En Carlos, las palabras de la duquesa con las que inicia la comedia (vv. 1-35) sirven para poner en antecedentes al espectador del amor que siente ésta por Carlos. Este principio se asemeja bastante al del Heptamerón:

"La duquesa de Borgoña, no contenta con el amor que le profesaba su marido, se enamoró de tal manera de un caballero, que, no pudiendo hacérselo comprender con gestos y miradas, se le declaró de palabra, lo que tuvo un mal fin".

Este 'mal fin' se observa más claramente en la "introducción" de los dos textos restantes. En la 'novella', se nos dice:

"Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per nodo maritale. Scopertosi per il caso loro, per malihnità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne marirono".

Como se ve, ya en la 'novelia', desde el principio, se nos pone en antecedentes de que la historia habla de dos amantes y no sólo de la duquesa de Borgofña, al igual que en la Châtelaine:

Une maniere de gent sont qui d'estre loial samblant font et de si bien conseil celer qu'il se covient en aus fier;	4
et quant vient qu'aucuns s'i descuevre tant qu'il sevent l'amor et 'uevre, si l'espandent par le pais, puis en font lor gas et lor ris.	8
Si avient que cil joie en pert qui le conseil a descouvert, quar, tant com l'amor est plus grant, sont plus mari li fin amant	12
quant li uns d'aus de l'autre croit qu'il ait dit ce que celer doit; et sovent tel meschief en vient que l'amor faillir en convient	16
a grant dolor et a vergoingne, si comme il avint en Borgoingne d'un chevalier preu et hardi et de la dame de Vergi	20
que li chevaliers tant ama que la dame li otria par itel couvenant s'amor qu'il seüst qu'a l'eure et au jor	24
que par lui seroit descouverte lor amor, que il avroit perte et de l'amor et de l'otroi qu'ele li avoit fet de soi.	28
Et a cele amor otroier deviserent qu'en un vergier li chevaliers toz jors vendroit au terme qu'ele li metroit,	32
ne ne se mouvroit d'un anglet de si que un petit chienet verroit par le vergier aler;	36
et lors venist sanz demorer en sa chambre, et si seüst bien qu'a cele eure n'i avroit rien fors la dame tant seulement.	40
Ainsi le firent longuement, et fu lor amor si celee que fors aus ne le sot riens nee.	

En los tres textos, en Carlos no, al ser dialogado, aparece un "nuevo personaje": el narrador.

Quizá el más logrado sea el de la 'novella', pues éste se hace sentir y nos explica que para complacer al señor Pirro y a una dama va a contar una historia de amor. Hace, incluso, un juicio de valor sobre éste: el amor es un juego peligroso que encadena al que en él cae. Sitúa, además, la historia en un tiempo y lugar determinados: la época de sus abuelos y en el ducado de Borgofña, más concretamente en el Castillo de Argilli. Algo parecido ocurre con el cuento del Heptamerón. Unos personajes, reunidos en un convento, escuchan historias durante unos días. Ésta la narra Parlamente. Tras la "patraña" o "facetie", los oyentes emiten su opinión. Al final, la reunión se levanta, pues los frailes tienen que ir a rezar las visperas en las que entonan un De profundis por los verdaderos amantes. El lugar en el que transcurre la acción de lo narrado es igualmente en el ducado de Borgofña, pero aquí en el Castillo de Arguille.

2a.- El final de las cuatro obras también es diferente, aunque tiene algunos nexos comunes. El menos trágico es el de Carlos, ya que no hay muerte alguna, sólo un destierro, el de Casandra, y no excesivamente duro, pues ella debe ir a casa de su padre. Ludovico es perdonado. Los herederos son los que el público está esperando: Carlos, Leonora y sus hijos. Lope, indudablemente, supo dar a su historia el final que sería más aplaudido por su público, que se debía sentir congraciado con Carlos y Leonora.

En las otras obras, la duquesa muere casi despiadadamente. En la Châtelaine, sin dar siquiera una explicación; en el Heptamerón y en la 'novella', aclarando, delante de todos los invitados a la fiesta, la razón de tal atropello. Es matada con el mismo puñal con que murió el joven caballero. Existe también un destierro en el Heptamerón; el duque se va a una cruzada contra los turcos y cuando regresa nombra heredero a su promogénito y él ingresa en la abadía que había fundado. En la 'novella', se va a Tierra Santa y al regresar nombra heredero a su hermano (a quien había dado antes dos castillos, el de Bersalino y el de Corlaonio) e ingresa también en el convento que él había fundado, en el que se encuentran enterrados la duquesa y los dos amantes.

3a.- Diferentes denominaciones para el mismo personaje. En la Châtelaine, la joven es la Châtelaine de Vergi, sobrina del duque; en el Heptamerón, es la dama de Vergies, igualmente sobrina del duque; en la 'novella' de Bandello, es la dama del Verziero, sobrina también; en Carlos, es Leonora, hermana del duque. En todos los casos, es viuda y sólo en el Heptamerón tiene hijos de su marido.

El joven amante es denominado, siguiendo el orden anterior, como Li chevaliers, el joven caballero, Carlo y Carlos.

En las tres obras, los duques carecen de nombre propio, y en la 'novella' el duque está casado en

segundas nupcias con la duquesa.

4a.- El título, aunque la trama es la misma, incide en cada obra en un personaje distinto. En la Châtelaine, en la joven amante; en la comedia de Lope, en el joven amante; en el Heptamerón, en la duquesa; y en la 'novella', en los amantes y la duquesa.

5a.- Las relaciones entre los dos jóvenes, aunque se intuyen, se especifican de forma diferente. Si nos basamos en los textos, en el caso de la Châtelaine y del Heptamerón son bastante honestas, aunque en el segundo caso el duque acompaña al joven a la cita y en el jardín observa la conversación tan "honesta" que mantienen ambos. En la 'novella' y en la comedia, no hay ninguna relación deshonesta puesto que "ya" están casados en secreto.

6a.- Cuando la duquesa decide declarar su amor a Carlos, lo hace directamente y sin interrumpir ni una vez su conversación, como en el caso de la Châtelaine, o interrumpe ésta por varios motivos:

-por tener que asistir a un consejo. Tardará varios días en contarle su amor al joven (Heptamerón).

-al igual que en Carlos, en la 'novella' se interrumpe porque el joven tiene que asistir con el duque a una audiencia privada con el embajador francés.

7a.- Excepto en Carlos, donde esta escena no aparece, sino una similar (lágrimas, algún abrazo y suspiros de la duquesa, cuando ha sido rechazada por Carlos), la duquesa yace con el duque y gracias a sus caricias

consigue convencer a su marido de todo lo que ella quiere. En el Heptamerón, (también en Carlos, pero menos acentuado), la duquesa hace creer a su marido que está embarazada y hasta que no muere no se descubre que es falso.

88.- El duque habla directamente con el joven para aclarar las dudas que la duquesa le ha planteado, en las cuatro obras. En la 'novella', además, le envía una carta.

98.- Cuando el joven se siente presionado por el duque para decir el nombre de la dama a la que quiere, reacciona, en las cuatro obras, igual, aunque hay algunas variantes antes de decir la verdad.

En la Châtelaïne, contesta con la canción del Châtelaïne de Couci:

Par Dieu, Amors, fort m'est a consirer  
du dous solaz et de la compaignie 298  
et des samblanz que m'i soloit moustrer  
cele qui m'ert et compaignie et amie:  
et quant regart s' simple cortoisie  
et les douz mos qu'a moi soloit parler, 302  
comment me puet li cuers ou cors durer?  
Quant il n'en part, certes trop est mauvés.

En el Heptamerón, no quiere decir la verdad, porque los jóvenes habían prometido que si se descubría su secreto se matarían.

En la 'novella' porque lo habían jurado ante Dios y María; y en Carlos, porque lo habían hecho ante el ara de un altar.

108.- El duque se esconde, para no ser visto en la cita amorosa, tras unos árboles (la Châtelaïne), un nogal (Heptamerón), unos arbustos (la 'novella') o un laurel

(Carlos).

11a.- La joven cree en la traición del amante y muere desesperada de pena y de amor. Esto ocurre en las tres obras anteriores a Carlos; hay que añadir una idea moralizante: la dama, en el Heptamerón, piensa que Dios la ha castigado por haber incumplido el primer mandamiento y haber querido más al joven que a él. En estas obras, escondida tras una cama, una muchacha se entera de todo. En el caso de Carlos, jamás Leonora tiene intención de matarse, aunque sí piensa matar a su hijo Grimaldico.

12a.- El joven, al ver a su amada muerta, se mata con un puñal. En el Heptamerón, le da tiempo de decir al duque la causa de su muerte. En la comedia, Carlos tiene intención de matarse al recién muerto a su hijo, pero le falta valor, y gracias a la oportuna aparición de Grimaldico, no se mata.

13a.- El duque es informado de todo el asunto, en las tres obras, por la camarera, que, accidentalmente, ha sido testigo de las dos muertes. En el Heptamerón, el joven moribundo le dice al duque, al ser preguntado por éste, la causa de su muerte: "por mi lengua y por la vuestra". En la comedia, es el propio Carlos el encargado de descorrer el velo que sobre sus ojos tiene Arnaldo, contándole brevemente cómo es Casandra. Los demás personajes intentan aportar algunos elementos sobre ésta, pero el duque apenas los deja, pues ya sabe lo principal: ha perdido su honor. Por tanto, su mujer

debe ser castigada.

149.- En las tres obras, los amantes son enterrados juntos. En el Heptameron, al sepulcro se le pone un epitafio en el que se cuenta su historia por voluntad expresa del duque. La duquesa es enterrada en el mismo lugar que los amantes, un convento o abadía fundada por su marido. En la Châtelaine se habla de sarcófagos y en los otros dos textos de sepulcros.

150.- De los tres textos se puede extraer una conclusión. En el caso de la Châtelaine, hay una recomendación y advertencia para todos aquellos que desean otro amor, como la duquesa, para que esta historia le sirva de ejemplo y recuerden lo que en ella pasa. En el Heptameron, el narrador se dirige, fundamentalmente, a las mujeres y extrae como conclusión que se debe amar primero a Dios y después a los hombres. En la 'novella' de Bandello, hay una despedida del narrador que menciona nuevamente a quién va dedicada la historia y concluye afirmando que "de un error nacen muchos más" y que se debería aprender de esta ejemplificadora historia. En la comedia, una frase sirve a modo de despedida y para cerrar la obra: "¡Viva Carlos!"; pero no se extrae de ella ninguna conclusión, a no ser las consecuencias de la pérdida del decoro de la duquesa, que ha sido la desencadenante de toda la trama.

2.- MATEO BANDELLO.

Nació a finales del siglo XV, en 1485, en Castelnuovo Scrivia, provincia de Alejandria (en el territorio que actualmente corresponde a Lombardia) (37). Su abuelo, Azzio Bandello, fue un hombre docto y jurisconsulto; su padre, Giovan Francesco, ejercerá durante mucho tiempo como militar y estará relacionado con la orden dominica.

Se educó en Milán, en el convento de Gracia, y en Pavia. Probablemente en 1505 hizo los votos religiosos como fraile dominico. Su juventud no será otra cosa que la de un humilde dominico. En compañía de un tío suyo, realizó algunos viajes, gracias a los cuales pudo dedicarse al estudio de las ciencias y las letras en Roma y en Nápoles. Viajó por toda Italia, viviendo algún tiempo en Florencia, Roma, Nápoles, Calabria y Milán. En esta ciudad frecuentará la casa de Ippolita Sforza, segunda mujer de Alessandro Bentivoglio, dedicado a la diplomacia. Tras la batalla de Pavia, en 1525, será desterrado de Milán, acusado de mostrarse partidario de los franceses. Es en esta época cuando Bandello entabla amistad con varios señores de Italia, de los que obtendrá su protección, sobre todo de la familia Gonzaga. En 1529, pasó al servicio de Cesare Fregoso, genovés y comandante de la cárcel de Verona, con el que recorrió varias cortes de Italia.

Con la llegada de Carlos V, en 1541, es trasladado a Bassens, cerca de Agen, bajo la protección de Francisco I, rey de Francia. Este le nombrará en 1550 obispo de Agen. Este mismo año, recibe las tierras de Agen para conservarlas

hasta la mayoría de edad del hijo de Cesare Fregoso, Ettore.

En 1554, publicó sus novelas, impresas en Lucques. Murió en 1561 en Agen.

La primera traducción de las 'novelle' de Bandello en España es bastante tardía; data de 1589 (publicadas en Salamanca por Vicente Millis Godínez). Se trataba de catorce historias, tomadas de las traducciones de Boaistuau y Belleforest(38). De las 'novelle' que aparecen aquí narradas, Montemayor, en 1559, ya había tomado la trama del episodio de Félix y Felixmena, que inserta en su Diana, publicada en Valencia(39).

El cuentista y dramaturgo Juan de Timoneda contribuirá a la expansión de la obra de Bandello con sus obras Sobremesa y alivio de caminantes (1563) y Patrañuelo (1567), en donde aparecen compilaciones de cuentos, refranes, 'faceties' y 'novelle' tomadas de fuentes italianas, fundamentalmente de Matteo Bandello(40).

Al igual que en Inglaterra, en nuestro país Bandello nutrirá a dramaturgos y novelistas. Entre los más célebres destacan:

- Camoëns (Auto de Filodemo);
- Lope de Rueda (Los engañados);
- Cervantes (La Cueva de Salamanca);
- Calderón de la Barca (La española de Florencia);
- Moreto (Antioco y Seleuco);
- Rojas Zorrilla (Los bandos de Verona);
- A. de la Vega (La duquesa de la rosa);

- Y, fundamentalmente, Lope de Vega, que consideraba y tenía en gran estima las 'novelle' de Bandello, tal y como se observa en varias de sus piezas teatrales; El mayordomo de la duquesa de Amalfi, La difunta pleiteada, Castelvines y monteses, El castigo sin venganza, Carlos, el perseguido, etc.

## 2.5. LAS ANTIGUAS EDICIONES Y NUESTRA EDICION

La problemática que plantean las diferentes ediciones de la Primera parte de las comedias de Lope de Vega es amplia y variada; y, además, se acentúa si se lee de forma detenida "El repertorio cronológico de las ediciones de Lope de Vega" (41), especialmente el apartado A, que es el relativo a las colecciones. Las ediciones de la Primera Parte y, en concreto, las de Carlos, el perseguido son:

A) Bajo la denominación de Seis comedias... encontramos:

-Una edición impresa en Lisboa en 1603, que fue rechazada por Lope y de la cual sólo son seguras de éste dos comedias. Lope se quejaba de los abusos que con sus comedias cometían libreros y poetas; él mismo, en El peregrino (edición de Juan B. Avallé-Arce, Valencia, Castalia, 1973, p. 57) dice:

"Mas, ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, en Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos, así porque se conozcan como porque se vean, si se adquiere la opinión con el ocio y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infame murmuración, hija de la ignorancia y del vicio. Stultus omnia vitia habet, como dijo Séneca".

La portada de esta edición es como sigue:

"Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores cuyos nombres dellas son éstos:

1. De la destrucción de Constantinopla.
2. De la fundación de la Alhambra de Granada.
3. De los amigos enojados.
4. De la libertad de Castilla.
5. De las

hazañas del Cid. 6. Del perseguido.

En Lisboa, impresso por Pedro Craesbeeck. Anno MDCIII.  
Con privilegio de diez años. A costa de Francisco  
López".

La edición tiene un prólogo en portugués y la aprobación  
está hecha por Fray Manuel Coelho. Se puede encontrar en la  
Biblioteca Nacional.

En 1603 aparece en Madrid otra edición de estas comedias  
por Madrigal. La portada dice así:

"Seis comedias de Lope de Vega Carpio [...] con  
licencia de la Santa Inquisición y ordinario. En  
Madrid. Impreso por Pedro de Madrigal. Año 1603".

Al parecer existe un ejemplar en la Biblioteca Ambrosiana  
de Milán, aunque las obras en dicha biblioteca me han  
impedido corroborar esa noticia; se ha hablado igualmente de  
la posibilidad de otro ejemplar impreso en Lisboa o en  
Sevilla, que tampoco he encontrado.

B) Bajo la denominación de Doce comedias... tenemos:

-Una edición desaparecida de Valencia de 1603, de la que  
se desconoce ejemplar en la actualidad. Su existencia queda  
demostrada por la portada de la edición de Valladolid de  
1604.

-Edición de Zaragoza (1603-1604), cuya portada dice lo  
siguiente:

Las comedias del famoso poeta Lope de Vega  
Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas al  
Ilustrísimo Señor Don Grabiél Blasco de Aragon, Conde

de Sastago, Señor de las Baronias de Espes y Escuver,  
Camarlengo del Rey Nuestro Señor. Las que en este libro  
se contienen van a la buelta desta hoja. Año M.DC.III.  
Con licencia de los Superiores. En Çaragoça por Angelo  
Tavanno. (Al fin): Impresas con licencia. En Çaragoça.  
Por Angelo Tavanno. Año M.DC.III.

Se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Nacional de  
Madrid. Las aprobaciones tienen fecha de 15 de octubre y 4 y  
12 de noviembre. Antes de las doce comedias, se publican  
once loas de autor desconocido. Éstas son:

"Si supieren a qué salgo...  
Todas las cosas pequeñas...  
Vemos con lóbregas nubes...  
Aunque suele suceder...  
Dos zagales mozalvillos...  
En veynte grados del toro...  
Quien dice que las mugeres...  
Silencio vengo a pedir...  
Sobre una mesa de murtas...  
A gran saya, gran muger...  
Rebolviendo cierto día..."

Las comedias son las siguientes:

- Los donayres de Matico.
- Carlos el perseguido.
- El cerco de Sante Fe he ilustre hazafia de Garcilaso de la Vega.
- Vida y muerte del rey Bamba.
- La traicion bien acertada.
- Nacimiento de Urson y Valentin.
- El casamiento en la muerte.
- La escolástica zelosa.
- La amistad pagada.
- El molino.

-El testimonio vengado.

-Valladolid, 1604, exactamente igual que la publicada en esta misma ciudad en 1609. La portada es como sigue:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y emendadas. Dirigidas al licenciado don Antonio Ramirez de Prado, del Consejo de Su Magestad, y su Fiscal en el de la Cruzada. Las que en este libro se contienen van a la buelta desta hoja. Año 1604. Con licencia. En Valladolid, por Luys Sanchez. Véndese en casa de Alonso Pérez (1604)."

Existe un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Salamanca. esta edición elimina las dudas que pudieran existir sobre la posible edición de Valencia de 1603, pues se alude a ella:

"Estas doce comedias de Lope de Vega, que han sido impresas en Valencia, no tienen cosa que ofenda y así se puede dar licencia para imprimirse. En Valladolid, a 12 de febrero de 1604. El Secretario, Juan Gracián Dantisco".

Aparte de las once loas, que ya habían aparecido publicadas antes, se añaden los siguientes entremeses:

- De Melisendra.
- Del padre engañado.
- Del capeador.
- Del doctor simple.
- De Pedro Hernández y el Corregidor.
- De los alimentos.

-De los negros de Santo Thomé.

-Del indiano.

-De la cuna.

-De los ladrones engañados.

-De la dama fingida.

-Del endemoniado.

-Madrid, 1604. Esta edición es rarísima. En el "Repertorio" (p. 432), se cita que La Barrera había afirmado que se hallaba en poder de Labouchère de Londres. La portada dice:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa [...]. Madrid, 1604".

-Valladolid, 1605. La portada dice:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. [...] Agora nuevamente impresas y enmendadas [...]. Valladolid. Juan de Bostillos. Véndese en casa de Alonso Pérez y Antonio Cuello, 1605".

En el "Repertorio" (p. 432), se afirma que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional, que yo no he encontrado. No tiene entremeses.

-Lisboa, 1605. La portada dice:

"Doze comedias de Lope de Vega Carpio com as loas ao principio. Dirigidas ao Senhor Gonçalo Pirez Carvalho, Provedor das obras del Rey Noso Senhor. As que neste libro conthem vão na volta desta folha. Impressas com licença da Santa Inquisição. Por Iorge

Rodriguez. Anno de 1605. A costa de Estevao Lopez, mercador de libros, vendesse em sua casa & na Capella del rey".

De esta edición no se conoce ningún ejemplar ni la ciudad en la que se imprimió.

-Valencia, 1605. La portada dice:

"Comedias famosas del poeta Lope de Vega Carpio. Recogidas por Bernardo Grassa. [...] Año de M.DC.V. Con licencia. Impressas en Valencia, en casa de Gaspar Leget, en la calle de Quarte, cerca la Puridad, 1605. A costa de Francisco Miguel, mercader de libros".

Se añaden muchos entremeses en esta edición. Existe ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

-Amberes, 1607. La portada dice:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y enmendadas. Dirigidas al licenciado don Antonio Ramirez de Prado, del Consejo de Su Magestad y su Fiscal en el de la Cruzada. Las que en este libro se contienen van a la buelta desta hoja. En Amberes. En casa de Martin Nucio, a las dos cigüeñas. Año MDCVII".

A esta edición se le cambió la portada para ponerle 1611 y suele aparecer en la Segunda parte de las comedias de Lope de Vega. Existe ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

-Valladolid, 1609. La portada dice:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega,

nuevamente impressas y enmendadas con doze entremeses añadidos [...]. Las que en este libro se contienen van a la vuelta desta hoja. En Valladolid, Juan de Bostillo, 1609".

Es igual que la de Valladolid de 1604. Se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Existe otra edición exactamente igual, pero con diferencias tipográficas y, probablemente, hecha algunos años más tarde, que se encuentra en la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander.

-Milán, 1619. La portada dice:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y enmendadas. Dirigidas al Illustriss. Don Iuan de Figueroa Villegas, Cavallero de la Orden de Alcantara, Capitan de Corazas en el Estado de Milan por S. M. Las que en este libro se contienen van a la buelta desta hoja. En Milan. A costa de Iuan Baptista Bidelli, librero. 1619".

Existe ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

-Hay una edición fantasma, citada por La Barrera, según señala el "Repertorio" (p.433), pero no vista por nadie, publicada en Zaragoza, en 1624.

-Zaragoza, 1626. La portada dice:

"Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa [...] Dirigidas al doctor Matias Bayetola y Cavanillas. Las que en este libro se contienen van a la buelta desta hoja.

Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626. A costa de la viuda de Pedro Ferriz".

Se conserva en la Biblioteca Universitaria de Valencia. Es igual que la de Valladolid de 1609 y la de Milán de 1619, aunque no se imprimieron los entremeses.

C) Comedias editadas modernamente.

-Madrid, 1913. Edición de la Real Academia de la Lengua, Obras de Lope de Vega, Parte XV, pp. 441-488. No está publicada por Menéndez y Pelayo, que ya había muerto, sino por Mariano Catalina. No lleva estudio preliminar. Presenta las variantes de Lisboa.

-Madrid, 1962. Edición de la Biblioteca de Autores Españoles. Se limita a copiar la edición de la Real Academia Española de la Lengua de 1913.

Estas ediciones, sin contar las dos últimas, no coinciden totalmente con lo que A. Castro y H. Rennert, refiriéndose a las que hemos incluido en el apartado B), afirman: "De esta primera parte de las comedias de Lope se conocen catorce ediciones: Valencia, 1604; Madrid, 1604; Valladolid, 1604; Zaragoza, 1604; Valencia, 1605; Valladolid, 1605; Lisboa(?), 1605; Amberes, 1607; Valencia, 1609; Valladolid, 1609; Bruselas, 1611; Milán, 1619; y Zaragoza 1624 y 1626" (42).

Como se puede observar, las listas no coinciden. Rennert y Castro omiten la edición fechada en Amberes, 1611 (que como ya he dicho es la misma que la de 1607, con el

único cambio de la portada).

Por otro lado, en el "Repertorio" no se citan una edición de Valencia, 1604 (probablemente es la que aparece aquí fechada en 1603); otra de Valencia, 1609; y una de Bruselas, 1611. Me pregunto si esta extraña edición de Bruselas no será la misma que la de Amberes, 1611, citada en el "Repertorio".

D) Nuestra edición.

La edición que se presenta está basada en la copia manuscrita de Gálvez, realizada en 1762 y descubierta por Agustín González de Amezúa(43).

Ignacio de Gálvez copió literalmente del manuscrito autógráfico de Lope. Su copia presenta variantes frente a la edición realizada por la Academia. He cotejado casi en su totalidad las ediciones de Carlos el perseguido (44) y éstas coinciden en muchas ocasiones con la lectura que hace la Academia y no con la que hace Gálvez. Hay tres ediciones en las que se acentúa el número de coincidencias con la Academia: Zaragoza, 1604; Amberes, 1607; y Valladolid, 1609.

Aunque lo más usual es que todas o la mayoría hagan una lectura similar, excluyendo la edición de Lisboa (1603) que suele tener más variantes independientes que se asemejan más a la copia de Gálvez. Esto, con los cotejos y numerosos ejemplos ante mi vista, me hace pensar lo siguiente, que intentaré razonar con los textos:

a) Gálvez utilizó un manuscrito autógráfico de Lope. Mi edición está basada en este manuscrito.

- b) Lope retocó, con posterioridad al manuscrito autógrafo, la comedia, cuando esta se imprimió.
- c) La Academia se basó en una edición impresa muy temprana que ya había sido retocada por Lope. Todas las ediciones posteriores a ésta siguen un camino similar.
- d) La edición impresa en Lisboa (1603) sigue un curso diferente a las otras. Es muy probable que ésta fuera realmente impresa en Lisboa y no en Castilla como Lope pensaba. No creo que fuera corregida por Lope.

¿Por qué pienso que Lope retocó la comedia antes de que se imprimiese? En los tres actos hay correcciones, supresiones e, incluso, añadidos que no creo que hayan salido de la mano de un aficionado, un copista o un cajista. Casi siempre las correcciones son para mejorar el texto o hacerlo más comprensible:

vv. 2807-2811. La copia de Gálvez, con la que coincide Lisboa (1603), dice:

[...] podrá ser  
aunque para darte enojos  
bien sé yo que he de quitarte  
de tu alma la más parte  
y lo que adoran tus ojos.

La lectura de Z, Va, A, V, Za, RAE y BAE creo que es más afortunada:

[...] podrá ser  
aunque para darte enojos  
más fuertes de otra manera  
haré que en el alma muera  
tu esperanza y despojos.

H dice "despojo".

Unos versos antes, la lectura de las ediciones anteriores es más lógica que la presentada por Gálvez, que

coincide igualmente con Lisboa.

vv. 2604-2605. Dice Gálvez:

que no ha de faltarme a donde  
haga el duque resistencia.

Dicen las ediciones:

Cielo, a mi intento responde,  
pues ya he dado la sentencia.

En los vv. 2844-2847, las lecturas de Gálvez y de Lisboa son muy distintas. Dice Gálvez algo lógico (en principio):

Y primero los ejes en quien pesa  
la máquina del círculo estrellado  
dejarán de mover las diez esferas  
que rompa mis entrañas verdaderas.

Dice Lisboa un disparate, a mi juicio:

Y primero los ejes en quien pesa  
la máquina del círculo estrellado  
dejarán de ser las diez esferas  
que rompen mis entrañas verdaderas.

Sin embargo, Z, Va, A, V, M, Za, RAE y BAE han cambiado integralmente los versos últimos:

Y primero los ejes en quien pesa  
la máquina del círculo estrellado  
dejarán su continuo movimiento  
que halle entrada y en mi alma y pensamiento.

A veces, el texto, aunque mantiene casi la misma estructura, es más lógico. En los vv. 265-268, dice Gálvez:

Largo y perezoso día  
si ha un año que verte espero,  
¿por qué te llaman ligero,  
sin luz, para ver la mía?

Z, Va, A, V, M, Za, RAE y BAE dicen:

Largo y perezoso día,  
¿por qué te llaman ligero  
si ha un año que ver espero  
tu luz, para ver la mía?

Incluso, puede ocurrir que la copia de Gálvez mantenga un extranjerismo y en las ediciones aparezca traducido o cambiado por otra palabra. En el v. 881, dice Gálvez:

[que murió] / quien tuta la vita honora.

Las ediciones, exceptuando Lisboa, dicen:

[que murió] / el descanso nuestro agora.

A veces, sólo se cambia el orden de las palabras o se sustituyen o se añaden otras, pero sin alterar para nada el contenido del texto. En los vv. 1520-1533, dice Gálvez:

Ora seas león; ora, Leonora,  
sierpe de Libia, llena de ira y saña.  
Ora seas cruel toro de España  
que bebe el Tajo y sus riberas mora.  
Ora del sol la hija encantadora  
y el cocodrilo que llorando engaña,  
más flaca y débil que la tierna caña,  
o la sirena que cantando llora,  
que león, sierpe y toro y circe fiera,  
cocodrilo cruel, caña y sirena,  
en pena, en gloria, en vida, en muerte quiero  
darte mi alma de cualquier manera,  
que más vale por ti tormento y pena,  
que de otra mano el bien del mal que muero.

La lectura de Z, Va, A, V, M, Za, RAE y BAE es la siguiente:

- v. 1520: Ora seas leona, mi leonora (cambio de elementos).  
v. 1523: que bebe en el Tajo y en sus riberas mora  
(introduce elementos).  
v. 1524: ora del sol la Circe encantadora (cambio de  
elementos).  
v. 1527: Ora sirena que cantado llora (cambio de elementos).  
v. 1528: que león, sierpe, circe fiera, toro (alteración del  
orden).  
v. 1530: en pena, en vida, en muerte, en gloria quiero  
(alteración del orden).

En algunas ocasiones se suprimen versos. Así, en Z, Va, A, V, M, Za, RAE y BAE faltan los vv. 1065, 1067, 1811, 1812, 1813 (la segunda parte), 2025, 2957.

En otras ocasiones se añaden. Así, entre los vv. 1814 y 1815, se intercalan dos:

Paje: Calla, mira dónde estás.

Casandra: Estaos cueditos, salvajes.

Entre los vv. 3277 y 3278, se intercalan en las mismas ediciones cinco versos:

Mas ya la fuerza y la razón no puede  
hacer que tal secreto oculto quede  
de mis males y agravios inducido  
ahora vengo a hablarte claramente  
descubriendo el intento que ha tenido.

Otras veces sólo se cambian una o dos palabras puntuales y se mantiene idéntico el verso, quizá porque la concepción de la vida para Lope, a partir de 1603 (fecha de la primera edición), no es la misma que la de 1590 (fecha del manuscrito autógrafo). Así, por ejemplo, en el v. 3303, dice Gálvez:

teniendo rayos en su quinta esfera,

mientras que las ediciones dicen:

teniendo rayos en su cuarta esfera.

Un caso más curioso es que siempre que en Gálvez se habla de noble ('moneda'), Lisboa hace una lectura y el resto de las ediciones otra. Veámoslo, por ejemplo, en los siguientes versos:

v. 529. Gálvez dice:

[...] veinte mil nobles.

Lisboa dice:

[...] quinientos mil dobles.

El resto de las ediciones dice:

[...] veinte mil doblas.

v. 2081. Gálvez dice:

[...] dos mil nobles.

Lisboa dice:

[...] dos mil dobles.

El resto de las ediciones dice:

[...] diez mil doblas.

Excepto V que dice:

[...] diez mil dobles.

Por último, hay otros casos en los que un mismo verso no lo dice el mismo personaje que en la copia, sino otro. Esto ocurre, por ejemplo, en los vv. 47, 48, 123, 131, 565, 595, 837, 2421, 2440, 2441, etc.

Gálvez erró en una cosa: poner la M (inicial de Micaela Luján) delante de la firma de Lope. Creo que es muy acertada la opinión de Nicolás Marín al respecto: "En la copia de la comedia Carlos el perseguido hecha por Ignacio de Gálvez en el siglo XVIII, la fecha de 2 de noviembre de 1590 va precedida de la M inicial de Micaela que A. Castro ya estudió en otras obras. Parece imposible aceptar fecha tan temprana para su relación con la actriz; así lo cree también J. García Morales en su edición de El príncipe inocente, Madrid, Biblioteca Nacional, 1964, p. 7. Fue, sin duda, Gálvez el que repitió en todos los casos lo que había en algunas de las otras, nas tardías" (45)

### Criterios de edición.

He intentado respetar y ser fiel a la copia de Gálvez, aunque he corregido lo que he considerado errores del copista. Al mismo tiempo, he pretendido mantener una coherencia de criterios en el tratamiento del texto. Éstos han sido los siguientes:

- a) He modernizado la ortografía, la puntuación y la acentuación.
- b) He separado o unido las palabras según las reglas actuales.
- c) He desarrollado las abreviaturas, introduciendo entre corchetes lo que no aparece en el texto.
- d) Cuando elimino algo del texto de la copia, lo señalo entre paréntesis.
- e) Cuando escribo algo que no está en la copia lo hago entre corchetes. Hago lo mismo con las acotaciones.
- f) He intentado que la disposición gráfica de la página esté ocupada, en su totalidad, por el texto de Lope, libre, por tanto, de las habituales notas explicativas. A pie de página, no obstante, señalo el número del verso a propósito del cual me he permitido alguna nota, ya sea filológica, ya textual, etc, que se encontrará siempre al final de este volumen. Las variantes han sido también señaladas y cotejadas las ediciones frente a la copia. Véase el apartado que sigue de variantes.