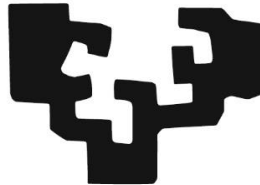


TESIS DOCTORAL

eman ta zabal zazu



**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
(UPV/EHU)**

**ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE UN DÍPTICO
DRAMÁTICO DE LOPE DE VEGA: *LOS TELLOS DE
MENESES Y VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS
DE MENESES***

Doctoranda: Ane ZAPATERO MOLINUEVO

**Directores: Dra. Isabel MUGURUZA ROCA y Dr. Carlos MOTA
PLACENCIA**

DOCTORADO EN LITERATURA COMPARADA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Facultad de Letras

Vitoria, julio de 2021

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	3
1. PRÓLOGO	6
1.1 DATACIÓN Y AUTORÍA	6
1.2 CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN	13
1.3 FUENTES.....	22
1.4 GÉNERO.....	41
1.5 TEMAS DEL DÍPTICO Y RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DE LOPE	57
1.6 PERSONAJES.....	74
1.7 ESTRUCTURA Y PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN MÉTRICA	84
1.8 RECEPCIÓN Y VALORACIÓN POR PARTE DE LA CRÍTICA	109
2. ESTUDIO TEXTUAL	118
2.1 PROBLEMAS TEXTUALES DE <i>LOS TELLOS DE MENESES</i>	118
2.2 PROBLEMAS TEXTUALES DE <i>VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES</i> ...	173
2.3 NUESTRAS EDICIONES	236
2.4 RESÚMENES DE LOS ARGUMENTOS	241
2.5 SINOPSIS DE LAS VERSIFICACIONES	248
FAMOSA COMEDIA DE LOS TELLOS DE MENESES	
ACTO PRIMERO.....	255
ACTO SEGUNDO.....	280
ACTO TERCERO	310
VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES	
COMEDIA FAMOSA	
JORNADA PRIMERA.....	340
JORNADA SEGUNDA.....	366
JORNADA TERCERA	388

3. NOTAS AL TEXTO	414
3.1 NOTAS FILOLÓGICAS DE <i>LOS TELLOS DE MENESES</i>	414
3.2 NOTAS FILOLÓGICAS DE <i>VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES</i>	478
4. OTROS APARATOS	526
4.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS	526
4.1.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE LOS TELLOS DE MENESES	526
4.1.2 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE <i>VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES</i>	529
4.2 NOTA ONOMÁSTICA	531
4.2.1 NOTA ONOMÁSTICA DE LOS TELLOS DE MENESES	531
4.2.2 NOTA ONOMÁSTICA DE <i>VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES</i>	534
4.3 APÉNDICE DE ERRATAS	537
4.3.1 ERRATAS DE LOS TELLOS DE MENESES	537
4.3.2 ERRATAS DE <i>VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES</i>	540
5. ENGLISH TRANSLATION	543
6. BIBLIOGRAFÍA CITADA	560

ÍNDICE DE FIGURAS, TABLAS E ILUSTRACIONES

Figura 1. Gráfica distancias léxicas de <i>Los Tellos de Meneses</i> .	8
Figura 2. Gráfica distancias léxicas de <i>Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses</i> .	9
Tabla 1. Segmentación de <i>Los Tellos de Meneses</i> .	85
Tabla 2. Segmentación de <i>Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses</i> .	97
Ilustración 1. Portada del ejemplar <i>A1</i> (Biblioteca Nacional de España, signatura R/25134).	124
Ilustración 2. Portada del ejemplar <i>S</i> (Biblioteca Nacional de España, signatura T/12741(1)).	125
Ilustración 3. Portada del ejemplar <i>T</i> (Biblioteca Nacional de España, signatura T/14808/4).	126
Ilustración 4. Portada del ejemplar <i>SI</i> (Biblioteca Nacional de España, signatura T-55355-20).	184
Ilustración 5. Portada del ejemplar <i>S2</i> (Biblioteca Británica, signatura 11725.ee7(3)).	185
Ilustración 6. Portada del ejemplar <i>T</i> (Biblioteca Nacional de España, signatura T/12741(2)).	186
Ilustración 7. Portada del ejemplar <i>U</i> (Instituto del Teatro de Barcelona, signatura SL 39975).	187
Ilustración 8. Portada del ejemplar <i>V</i> (Biblioteca Menéndez Pelayo, signatura 330MP).	188

PRESENTACIÓN

La comedia *Los Tellos de Meneses* y su continuación, *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, constituyen uno de los pocos ejemplos de dípticos dramáticos compuestos por Lope de Vega y dos de los acercamientos más interesantes a la materia histórica-genealógica realizados por el Fénix en sus últimos años. La bilogía dedicada a los Meneses es frecuentemente traída a colación y citada por lopistas y otros expertos en teatro áureo, especialmente en trabajos dedicados al Lope *de senectute* o a su numerosa producción de comedias históricas y genealógicas. Sin embargo, a pesar de la existencia de algunos trabajos dedicados a aspectos concretos de las dos piezas, estas nunca han sido objeto de un estudio textual, una edición crítica ni un examen literario detallado que abarque las dos comedias, hasta el punto de que probablemente fue Menéndez Pelayo el crítico que realizó un análisis más pormenorizado de los temas y fuentes del díptico en sus ediciones de las dos comedias para las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. En lo tocante a la fijación del texto, las ediciones de Juliá Martínez dentro de las *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*, ya en el siglo XX, son probablemente el trabajo más exhaustivo en cuanto a rigor metodológico, aunque no pueden ser consideradas auténticas ediciones críticas.

Este trabajo pretende suplir estas carencias en el conocimiento que tenemos del díptico de los Meneses y abordar estos dos objetivos (estudio literario y edición crítica de las dos comedias) en cuatro apartados. El primero de ellos, bajo el título de «Prólogo» y subdividido en varias secciones menores, se dedica al estudio literario del díptico en su conjunto y propone un acercamiento breve a cuestiones imprescindibles relativas a las dos comedias (datación y autoría, circunstancias de composición, fuentes, género, temas y relación con otras comedias de Lope, personajes, segmentación y recepción). El segundo bloque se dedica al estudio textual («Problemas textuales») de ambas piezas, las cuales plantean interesantes problemas de edición. Aunque en los dos casos los testimonios más autorizados son los más antiguos (el texto procedente de la *Parte XXI* en el caso de la primera comedia, que a lo largo de este trabajo llamamos *A*, y la edición suelta de finales del siglo XVII, que llamaremos *SI*, en el caso de la segunda), las ediciones sueltas tardías, del siglo XVIII, añaden tanto en la primera como en la segunda comedia algunos fragmentos de texto que suscitan dudas sobre su procedencia y sobre las circunstancias que rodearon a su inclusión en el texto de la comedia. Si bien hemos

decidido no editar ninguno de estos pasajes, los apartados correspondientes a los problemas textuales de cada comedia analizan detenidamente estos pasajes problemáticos. Tras los problemas textuales de las dos comedias se incluyen nuestros criterios de edición, que siguen las normas del grupo de investigación Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona para la edición de las *Partes* de comedias de Lope de Vega. De las recomendaciones de dicho grupo de investigación también proceden, por otro lado, el diseño de los apartados que tratamos en los capítulos dedicados al estudio literario del díptico, el sistema de cita empleado a lo largo de todo el trabajo y el modo de consignar las referencias bibliográficas finales.

El tercer bloque está compuesto por la edición crítica de las dos comedias, con el aparato crítico situado a pie de página. Dicho aparato recoge las lecturas de todos los testimonios antiguos y de todas las ediciones modernas, si bien tanto algunas ediciones tardías del siglo XVIII como algunas de las ediciones modernas han aportado pocas lecturas útiles a nuestro conocimiento de las comedias. Hemos decidido mantenerlas en el aparato crítico, sin embargo, porque son valiosas de cara a conocer mejor la transmisión textual de las dos comedias –más en dos comedias poco estudiadas como estas– y porque, en algunos casos, entre ediciones muy similares, no es fácil determinar con exactitud cuál ha sido usada por los editores posteriores para completar su testimonio base.

El último bloque se dedica a la anotación filológica de las dos comedias. A pesar de la comodidad que supondría consultarla a pie de página, su extensión hacía recomendable que dispusiera de su propio apartado para no sobrecargar las páginas que contenían el texto crítico. Por lo tanto, las llamadas a las notas explicativas se realizan a través de un asterisco al final del verso anotado, mientras que hemos prescindido de las llamadas del aparato crítico mediante números volados, ya que este sí se encuentra dispuesto a pie de página. Puesto que concebimos este trabajo como una edición conjunta de las dos comedias, a menudo remitimos en las notas de la segunda comedia a la anotación de la primera (y en algún caso también a la inversa), sobre todo en lo relativo a las notas sobre la lengua áurea. A continuación de las notas filológicas se pueden consultar los aparatos correspondientes a las variantes lingüísticas, nota onomástica y apéndice de erratas de las dos comedias. Ponen fin al trabajo un apartado que incluye la versión traducida al inglés de una parte del Prólogo, en cumplimiento de los requisitos necesarios para la obtención del doctorado internacional en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), y la bibliografía citada.

También me gustaría dejar constancia en estas páginas de mi agradecimiento a todos aquellos que me han prestado su ayuda durante el tiempo dedicado a la preparación de este trabajo¹. En primer lugar, a mis directores de tesis, Isabel Muguruza y Carlos Mota, por todo el apoyo recibido y por haber aceptado dirigir una tesis ya comenzada. Igualmente, querría reconocer el apoyo de todos los profesores y compañeros de la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco, particularmente, a Isabel Echevarría, Natalia Vara, Juan José Lanz, Emiliana Ramos, Consuelo Villacorta, Elena Macua, Antonia Deias y Elena Muñoz. Fuera de la Facultad, he recibido también durante estos años el apoyo incondicional de mis padres y mi hermano Iñigo, así como el de mis amigos y, particularmente, el de Laura Apodaca, Ana Pérez y Jon Mikel Ayastuy.

Querría recordar especialmente en estas páginas a José Javier Rodríguez Rodríguez, bajo cuya dirección di mis primeros pasos como investigadora y comencé esta tesis. Tengo la certeza de que, sin el deslumbramiento que supusieron para mí sus clases de literatura del Siglo de Oro, así como su entrega y generosidad conmigo, nunca hubiera decidido emprender este camino. Ojalá algo de su inmensa sensibilidad como lector y editor haya conseguido llegar a formar parte de este trabajo.

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias a una ayuda derivada del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco [becas PREDOC] concedida en el año 2017.

1. PRÓLOGO

1.1 DATACIÓN Y AUTORÍA

Poco sabemos sobre las circunstancias que rodearon la composición y el estreno sobre las tablas del díptico dramático dedicado por Lope de Vega a los Tellos de Meneses. Según Morley y Bruerton [1968:397-398 y 564-565], la primera parte fue compuesta entre 1620-1628 y la segunda entre 1625-1630. Sin embargo, parece posible que las dos comedias se compusieran durante la primera de las franjas propuestas por los investigadores estadounidenses, puesto que hay noticias sobre la representación del díptico que se remontan al año 1628. El 21 de junio de ese año, en la fiesta del Corpus de Pedraza de la Sierra (Segovia), la compañía de Jerónimo López se comprometió a representar una de las dos comedias –presumiblemente, la primera parte, puesto que es referida simplemente como «la de *Tello de Meneses* de Lope de Vega» sin ningún tipo de indicación añadida–, como señala Ferrer Valls [2011:47-48]². La segunda parte también fue representada ese mismo año, ya que según Shergold y Varey [1962:5], el 27 de noviembre de 1628 se llevó a cabo en palacio una representación particular por parte de la compañía de Antonio de Prado de «*la segunda parte de Los Tellez*», pagada el 13 de mayo de 1631, que sin duda debe de tratarse de la segunda parte de nuestro díptico.

Por otro lado, si bien la autoría de Lope respecto a *Los Tellos de Meneses* nunca ha sido puesta en duda, puesto que –aunque publicada de manera póstuma– fue incluida en la última de las *Partes* planeadas por el Fénix, algunos estudiosos han dudado de la paternidad de Lope respecto a la segunda comedia³. El primero en mostrar esas dudas, Hartzenbusch [1853:VIII], no proporcionó ningún argumento para apoyar su hipótesis más allá de la menor calidad de la segunda pieza respecto a la primera, y opinaba que la comedia, aunque compuesta por el Fénix, había sido después retocada o modificada por

² La investigadora valenciana proporciona en su trabajo evidencias adicionales en torno a esta representación [2011]. Por otro lado, es llamativo este nuevo proyecto entre la compañía de Riquelme y Lope de Vega en una fecha tan tardía, puesto que sabemos que, tras unos años de estrecha colaboración, a partir de 1616 el ritmo de cooperación entre los dos se redujo, al dejar de venderle el Fénix tantas comedias como en otras épocas, quizá porque otras compañías tenían mayor éxito entre el público [García-Reidy 2016:44].

³ Como se desprende de las fechas de composición sugeridas por Morley y Bruerton, ninguna de las comedias del díptico pudo ser mencionada en la lista de comedias que Lope introdujo en el prólogo de *El peregrino en su patria*, ni en la de 1604 ni en la ampliación de 1618. Tampoco se hace ninguna alusión a ellas en las cartas que conservamos de Lope. Para la lista de obras que se mencionan en *El peregrino*, véase Tubau [2004].

otro dramaturgo: «La segunda parte de *Los Tellos de Meneses*, compuesta en el mismo año que *La moza del cántaro*, está escrita en estilo tan diferente, que en conciencia no se la debe tener por obra de Lope; en su totalidad no lo es de seguro». Unas décadas más tarde, Schaeffer [1890:140] sostuvo la misma opinión que Hartzenbusch respecto a esta segunda comedia. Aunque también le reconoce algunos méritos y alaba la originalidad del diseño del personaje de Garcí-Tello, según el estudioso alemán la comedia se le atribuye injustamente a Lope. Los argumentos de Schaeffer se centran fundamentalmente en la figura de Tello el Viejo (que considera una mala copia del personaje que aparece en la primera parte) y en la lengua de la comedia, en la que detecta giros propios de una reimpresión tardía y que considera completamente ajenos a la lengua de Lope, proporcionando incluso algún lugar a modo de ejemplo. Otros argumentos adicionales que aduce son el despiste consistente en llamar «Abenaya de Córdoba» en la segunda comedia al personaje secundario –únicamente aludido por otros personajes– que en la primera pieza era «Tarfe de Valencia», y el hecho de que en las ediciones más antiguas la primera comedia se titule únicamente *Los Tellos de Meneses*, sin hacer referencia a que se trate de la primera parte de un díptico, y que solo en las ediciones modernas las dos obras sean referidas como «primera parte» y «segunda parte».

Tanto Menéndez Pelayo [1949] como Montesinos [1967], en cambio, consideraron que las dos comedias del díptico se debían a Lope; y la misma opinión han mantenido todos los editores y estudiosos que se han ocupado en mayor o menor grado de la segunda⁴. En los últimos años Doménech Rico [2010:63] ha sido el único autor en posicionarse del lado de Hartzenbusch y Schaeffer y defender que la segunda comedia «no puede ser de Lope de Vega», apoyándose en lo que entiende como defectos de construcción de la pieza: fundamentalmente, su desarrollo argumental torpe y confuso y el escaso desarrollo de los personajes (así como su falta de coherencia y, en algunos casos, de decoro). El investigador recuerda también que Lope fue poco dado a la composición de segundas partes, a diferencia de otros dramaturgos áureos posteriores.

Esta aludida inferioridad de la segunda parte respecto a la primera no parece argumento suficiente para dudar de la autoría de Lope: Morley y Bruerton [1968:565], que incluyeron inicialmente la segunda comedia en el grupo de las «comedias de dudosa o incierta autenticidad», concluyen finalmente que es de Lope: «a juzgar únicamente por

⁴ Destacan en esta lista Jones [1971], Salomon [1985], varios trabajos de Oleza [1997, 2003, 2004] y Ferrer Valls [2001, 2004, 2011], Antonucci y Oleza [2013], Zugasti [1998a, 2013], Ryjik [2008 y 2011] y Ortiz Rodríguez [2016].

el verso, la comedia tiene todas las pruebas de ser auténtica». En fechas mucho más recientes, la estilometría también apoya la hipótesis de la autoría de Lope para las dos comedias. Según los análisis estilométricos derivados del proyecto ETSO (Estilometría Aplicada al Teatro del Siglo de Oro) desarrollado por Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos⁵, que aplica herramientas informáticas a los problemas autoriales que presenta el teatro del Siglo de Oro Español, las obras parecen de Lope: los textos más cercanos en cuanto al uso léxico en un corpus de más de 1300 obras son en su inmensa mayoría de este autor. Adjuntamos a continuación las dos gráficas de distancias proporcionadas por Álvaro Cuéllar, en las que presentamos las 20 piezas teatrales áureas más próximas léxicamente a las dos comedias del díptico de los Meneses entre las 1292 del corpus actual⁶. En ambos casos, las obras próximas son todas de Lope, con la única excepción de la comedia *Palmerín de Oliva* de Montalbán, que es una de las comedias que se relaciona con *Valor, fortuna y lealtad*.

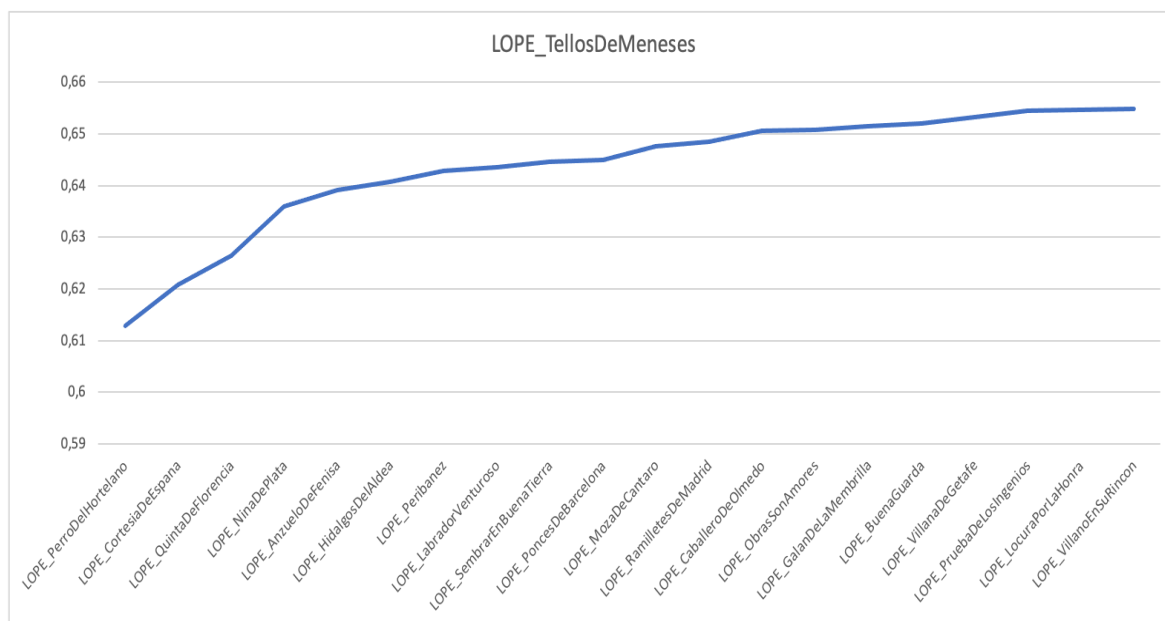


Figura 1. Gráfica distancias léxicas de *Los Tellos de Meneses*.

⁵ En torno al proyecto de investigación es recomendable la visita de su página (www.etso.es), en la que se proporcionan numerosos detalles sobre los objetivos y métodos empleados por el grupo.

⁶ También según Álvaro Cuéllar, el programa utilizado para obtener estos datos ha sido el Stylo, con los parámetros Classic Delta, las 500 palabras más frecuentes y 0% culled. El programa no proporciona porcentajes de seguridad para las atribuciones, sino que los investigadores se basan en el juicio cualitativo de las obras más cercanas léxicamente a la obra cuya autoría se está investigando. El investigador también nos advierte de la sobrerrepresentación de Lope en el corpus, que podría influir en los resultados.

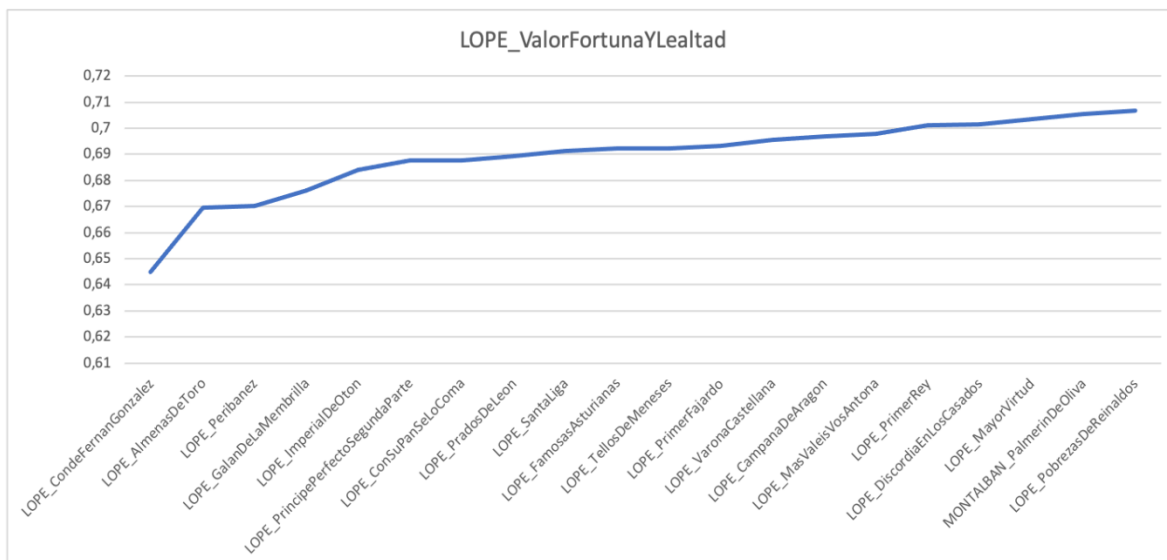


Figura 2. Gráfica distancias léxicas de *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*.

De la lectura de las tablas se desprende además que varias de las comedias más léxicamente vinculadas a las dos partes del díptico son precisamente algunas obras de Lope que también se relacionan estrechamente con ellas a nivel temático, como *El labrador venturoso*, *Los hidalgos de aldea* o *El villano en su rincón* (para la primera comedia) o *Los prados de León*, *El primer rey de Castilla* o *Más valéis vos, Antona* (para la segunda). También cabe destacar que el análisis estilométrico conecta la segunda comedia con la primera (quizá por haber sido compuesta deliberadamente con la primera como modelo), y que ambas se relacionan con *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, comedia de la que hay evidentes ecos en el díptico de los Meneses.

Teniendo estos datos en consideración, a lo largo de este trabajo consideraremos que la segunda parte del díptico también es de Lope, a pesar de que —a nuestro juicio— es cierto que su calidad literaria es inferior a la de la primera y que *Valor, fortuna y lealtad* presenta algunos rasgos que podrían indicar que fue compuesta quizá demasiado rápidamente o, al menos, sin que el dramaturgo comprobara con detenimiento algunos de los detalles de la primera comedia que reaparecen en la segunda. Como ya denunciaba Schaeffer, el rey moro con el que iba a casarse la infanta Elvira al comienzo de la primera comedia, el rey Tarfe de Valencia (vv. 16 y 32, entre otros), se transforma en el rey Abenaya de Córdoba cuando el episodio es mencionado en la segunda parte (v. 1127), y el reino de Navarra, considerado un territorio enemigo en la primera parte (v. 1821), aparece súbitamente como aliado en la segunda (v. 2011). De la misma manera, también

algunos detalles nuevos de esta segunda parte parecen sugerir que Lope la compuso algo descuidadamente: por ejemplo, es llamativa la insistencia en el pasado militar de Tello el Viejo, elemento completamente ausente en *Los Tellos de Meneses*, donde el personaje se identificaba invariablemente como labrador y no hacía referencia a una antigua vida como soldado, ni siquiera cuando su hijo lo amenazaba con hacer carrera militar (v. 281 y ss.).

Es posible que estos rasgos apunten, más que en la dirección de una comedia que no es de Lope, en el sentido de una segunda comedia escrita con cierta prisa por el Fénix, que seguramente no tenía en mente una continuación cuando escribió la primera parte del díptico. De hecho, no hay ningún elemento en la primera pieza que sugiera que Lope tenía la intención de escribir una auténtica bilogía y, examinando las dos obras en su conjunto, no hay rastro de ninguna voluntad por parte del dramaturgo de dividir la acción en dos comedias que necesiten la una de la otra. Estas observaciones no contradicen la práctica dramática habitual del Fénix, poco dado efectivamente a la escritura de segundas partes, como mencionábamos antes, frente a lo extendida que estuvo la composición de continuaciones en la generación posterior de dramaturgos. Sin embargo, también Lope mostró cierta tendencia a escribir continuaciones de comedias que habían pasado con éxito por las tablas, según Blanco [2019:67]. En concreto, dejando a un lado el de los Meneses, conservamos otros dos dípticos dramáticos de Lope: *Don Juan de Castro* y *El príncipe perfecto*. Además, las listas de *El peregrino en su patria* sugieren la existencia de otras comedias suyas en dos partes que no han llegado hasta nuestros días, junto a una serie de comedias de Lope que terminan con la promesa de segundas partes que no sabemos si llegaron a escribirse⁷.

El primero de los dípticos conservados, *Don Juan de Castro*, es una auténtica comedia en dos partes desde el momento en el que Lope distribuye la materia tomada de las fuentes entre las dos comedias. La primera pieza, además, termina en un final deliberadamente abierto y en un momento de máxima tensión, según las observaciones de García-Reidy [2020:11] en el prólogo a su edición de esta primera parte. Lope también se preocupó de incluir las dos comedias en la misma *Parte XIX* (1624), seguramente para facilitar la lectura ininterrumpida de ambas piezas a los lectores. El editor más reciente de la segunda comedia del díptico, Rodríguez-Gallego [2020:156-157], aunque también subraya que «la segunda solo tiene sentido como continuación de la primera», destaca la autonomía, al menos aparente, que el autor quiso conferir a cada una de las obras, al darles

⁷ Véase el resumen que proporciona García-Reidy [2020:10] de las comedias que encajan en una y otra situación en su prólogo a la primera parte del díptico de *Don Juan de Castro*.

su propia dedicatoria, si bien solo la de la primera parte tiene la función de presentar la comedia.

En el caso del otro díptico, el de *El príncipe perfecto*, más próximo cronológicamente a la composición de la bilogía dedicada a los Meneses⁸, existe una dependencia mucho menor entre las dos partes. Tras una primera comedia dedicada a la descripción elogiosa del rey portugués Juan II, que demuestra sus virtudes como príncipe (y después como rey) en diferentes situaciones, la segunda parte se centra en su hijo Alfonso, que debe aprender a comportarse como un buen rey. Como señala Romanos [1998:185] respecto a la segunda pieza en relación a la primera, «el planteamiento es muy similar, sólo que en este caso será el nuevo príncipe, don Alfonso, el que concentrará en su etapa de mocedades las necesarias pautas de educación y aprendizaje con las que ha de irse moldeando la personalidad del futuro rey». La segunda comedia está concebida, por lo tanto, como una especie de repetición de las acciones narradas en la primera parte, protagonizadas ahora por un nuevo personaje, pero presenta una traza argumental completamente independiente de la de la primera.

Tal y como advierte García-Reidy [2020:11], es probable que Lope se aficionara a este modo de escribir dípticos en el que cada obra presenta una gran independencia argumental, por razones de índole práctica, porque permitían a las compañías que las comedias no tuvieran que ser necesariamente representadas de manera consecutiva para que el público presenciara el arco completo de la acción. En definitiva, la escritura de la segunda parte del díptico de los Meneses y su independencia respecto a la primera parte seguramente obedecían a la misma técnica empleada por Lope en la bilogía de *El príncipe perfecto*. Nos parece particularmente significativo que los personajes cuyas acciones originan el conflicto de la segunda parte del díptico de los Meneses, el rey Alfonso y su valido don Arias, ni siquiera sean mencionados en la primera comedia, cuando sí que hubiera sido esperable encontrar en dicho texto alguna referencia al hecho de que la infanta Elvira tenía un hermano destinado a heredar la corona del rey Ordoño.

En conclusión, la lectura del díptico de los Meneses sugiere que nos encontramos ante una especie de díptico facticio, que no responde al diseño de un proyecto ideado de antemano para dos comedias, sino que se debe probablemente a una primera comedia

⁸ La primera parte de *El príncipe perfecto* fue compuesta entre 1612 y 1614, aunque no se publicaría hasta 1618, en la *Parte XI* [Farré Vidal 2012:921], mientras que la segunda parte del díptico, compuesta entre 1612-1618 y, más probablemente, en 1616 [Morley y Bruerton 1968:384] fue publicada ya en el año 1623, dentro de la *Parte XVIII*.

completamente independiente cuyo éxito –y quizá la necesidad de tener acabada rápidamente una nueva pieza– animó a Lope a escribir una segunda obra que retomaba a los mismos personajes unos años después del final feliz que servía de cierre a la primera. Esta segunda pieza, en la que se suceden de manera algo intempestiva y desorganizada numerosas acciones, no respeta del todo el tono, el ritmo ni la configuración de los personajes de la primera comedia y, como adelantábamos antes, es a nuestro juicio claramente inferior a su antecesora. Pese a todo, no encontramos motivos de peso para argumentar que no es de Lope y, dejando a un lado que tanto la tradición como las ya mencionadas herramientas de corte objetivo –métrica y estilometría– se la atribuyen a Lope, también establece concomitancias con otras obras del autor, asunto al que volveremos más adelante.

1.2 CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN

En lo tocante a las circunstancias en las que Lope compuso las piezas del díptico, la escritura de ambas se produce probablemente tras la muerte de Felipe III en marzo de 1621, en la franja vital del Fénix correspondiente a 1621-1635, que su biógrafo Sánchez Jiménez [2018a:277-345] describe bajo el epígrafe «Lope último». Según se desprende de su investigación, estos tres últimos lustros de su vida comienzan con un gran esfuerzo por parte de Lope para adaptar su perfil al gusto del nuevo rey, Felipe IV, y obtener un puesto en la corte que le proporcionara seguridad económica y recompensara todos los servicios que había prestado a la Corona, liberándolo así de la necesidad de escribir para los corrales. En paralelo, también persiguió durante estos años honores eclesiásticos que culminaron con el doctorado en teología y el hábito de San Juan que obtuvo en 1627. A partir de 1627, sin embargo, se sucedieron las desgracias profesionales y personales para Lope, que se ve enfrentando en muy pocos años la muerte de seres queridos (Marta de Nevares, Lopito), problemas de salud, dificultades económicas, la fuga de su hija Antonia Clara, el fracaso de sus aspiraciones palaciegas y diversas derrotas ante la siguiente generación de dramaturgos.

De ahí que la fecha de inicio para el ciclo productivo del Lope *de senectute* haya sido habitualmente situada en el año 1627, fecha de su primer testamento, según la etiqueta desarrollada por Rozas [1990a:76] a partir de sus textos poéticos⁹. La etiqueta, cuestionada posteriormente por Profeti en lo tocante a la producción dramática de Lope [1997], ha sido defendida con buenos argumentos y ampliada por Oleza [2004] y entendida también en un sentido más lato por Sánchez Jiménez [2018a:304-305], quien sitúa su inicio en 1621¹⁰. Nuestras comedias, por lo tanto, fueron compuestas en ese nuevo ciclo vital en el que empieza a adentrarse Lope a partir de 1621, aunque seguramente ya habían sido terminadas antes de que el Fénix empezara a experimentar, a partir de 1627, los episodios biográficos más trágicos de sus últimos años¹¹, como apunta la noticia de

⁹ También se ha considerado esta franja como un período «Post-Lope» dentro de la producción del dramaturgo, según la denominación alternativa del propio Rozas [1990b:377], aunque quizá haya tenido menos repercusión crítica.

¹⁰ También Pedraza Jiménez [2008:37-39] deslinda en su biografía del Fénix un nuevo ciclo vital de Lope a partir de 1621, el año en el que su hija Marcela ingresa en el convento de las trinitarias, y situando también en torno a este año la pérdida de la vista de Marta de Nevares, «lo que será el prólogo de otra serie de desgracias familiares que acometerán al viejo poeta».

¹¹ Había experimentado ya, a pesar de todo, una importante primera decepción en lo tocante a sus aspiraciones cortesanas tras el ascenso al poder de Felipe IV, con el nombramiento de Francisco de Rioja como cronista real en otoño de 1621 [Sánchez Jiménez 2018a:280].

representación del año 1628 para la segunda pieza. La crítica ha destacado este último período, como es sabido, por la gran cantidad de obras maestras que Lope escribió en el espacio de sus últimos quince años, desde 1621 hasta agosto de 1635, entre las que destacan, además de piezas dramáticas como *El castigo sin venganza* (1631), otras pertenecientes a diversos géneros, como las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624), *La Dorotea* (1632) o las *Rimas de Tomé Burguillos* (1634) [Gómez 2013].

Si bien las circunstancias personales del Fénix no empeoraron hasta 1627, el descontento de Lope con su condición de escritor que vivía de la venta de sus comedias para los corrales era ya muy marcado. Según García-Reidy [2013:284-285], respecto a esta etapa *de senectute*, «la distancia entre la realidad profesional de Lope y su ideal de mecenazgo se hace muy presente en varios lugares de la producción de Lope a partir aproximadamente de 1624», en la que abundan las «alusiones a cómo la falta de mecenazgo regio lo obligaba a seguir escribiendo para la escena pese a su edad, dado que necesitaba esos ingresos para ganarse la vida». Las tensiones creadas entre sus intentos por obtener un mecenazgo o un puesto en la corte que le permitiera dejar de escribir teatro y el orgullo que sentía por su propia creación y su éxito en los corrales no eran nuevas en Lope ni son privativas de este período, pero sí que parecen más marcados en esta época¹². Por otro lado, no debemos perder de vista durante esta franja vital que empieza en 1621 el ansia de Lope por demostrar sus conocimientos en materia de historia, para obtener futuros encargos por parte de la nobleza y, principalmente, para seguir acumulando méritos de cara al codiciado puesto de cronista real¹³.

La producción teatral de Lope en estos años se inclina también, como señalaba Oleza [2004] hacia el mundo cortesano, la escritura de dramas para representar en palacio y, en términos generales, la dignificación de su producción teatral, que le lleva a hacer gala de una comicidad más contenida, incluso en sus comedias urbanas, así como de cierta

¹² En torno a esta relación conflictiva que mantuvo Lope a lo largo de toda su vida con su propia creación dramática, puesto que se sentía orgulloso a la par que avergonzado de una producción de comedias a la que consideraba envilecida por el trato comercial frente a su producción más culta, es imprescindible el trabajo de Ferrer Valls [2005]. La monografía de García-Reidy [2013] está también enteramente dedicada a esta problemática condición de escritor profesional que vivió Lope de Vega, todavía falta de validación social en el siglo XVII. Para el período que nos ocupa, son particularmente relevantes las pp. 284-299.

¹³ El epistolario de Lope da cuenta ya en una fecha tan temprana como 1611 de su interés por ser cronista, deseo reiterado en 1620 y que se vio frustrado muy poco tiempo después, como apuntábamos en una nota anterior. Las dedicatorias de las obras de Lope en el período comprendido entre 1621-1635 dejan claro su interés por llamar la atención de Olivares, y Lope no abandonará del todo la pretensión de este cargo de cronista hasta 1629, cuando sea su enemigo literario José de Pellicer quien obtenga el puesto. Lope, pese a todo, siguió recibiendo encargos de la corte incluso después de ese año [Ferrer Valls 2017:2086-2089]. En torno a la rivalidad con José de Pellicer, véase Rozas [1990].

tendencia a la ejemplaridad. También según Oleza, Lope concede en esta época gran protagonismo a sus personajes femeninos, heroínas de la inteligencia y no solo astutas en materia amorosa, y prefiere las comedias palatinas, marcadas por una restrictiva ambientación seudohistórica, que rebaja la libertad de un género constituido originalmente sobre la ausencia de referencias reales y la osadía de sus situaciones. Como analizaremos más adelante, la hibridez genérica y la contaminación entre los elementos palatinos e históricos son también dos de los componentes clave en la composición del díptico dedicado a los Meneses.

La escritura del díptico tampoco es comprensible sin hacer mención a las estrategias de búsqueda de mecenazgo habitualmente vinculadas a la composición de comedias genealógicas, práctica que no le era en absoluto desconocida a Lope, si bien en este caso no conservamos ninguna prueba documental de que el Fénix escribiera el díptico por encargo o pensando en conseguir el favor de un mecenas particular. A pesar de ello, es evidente la relación de las dos piezas con la leyenda de los orígenes familiares de los Téllez de Meneses, familia procedente de Meneses de Campos, en la comarca palentina de Tierra de Campos. Los Téllez de Meneses fueron desde el siglo XII, siglo en el que Tello Pérez de Meneses dio inicio a la dinastía¹⁴, y hasta comienzos del siglo XVI (ya bajo el apellido *Castilla*), uno de los linajes más poderosos de la península ibérica, hasta el punto de que llegaron a emparentar con las familias reales de Castilla y Portugal¹⁵. La familia siguió ocupando, sobre todo en Portugal, importantes cargos próximos a la familia real en los siglos XV-XVI¹⁶. Sin embargo, es probable que en el siglo XVII el apellido ya estuviera más vinculado en el imaginario colectivo a Portugal, ya que Cervantes menciona a la familia como un linaje portugués («Meneses de Portugal») en el capítulo

¹⁴ Según el historiador López Serrano [2017:37], este Tello Pérez de Meneses, primer señor de Meneses de Campos, fue el personaje histórico «magnificado por los dramas históricos de Lope de Vega», aunque lo cierto es que los paralelismos entre su vida y los hechos narrados en las comedias de Lope son muy escasos.

¹⁵ En su monografía dedicada a la familia Téllez de Meneses, Salcedo [1999:166] destaca a las reinas María de Meneses y Molina (esposa de Sancho IV de Castilla), Leonor Téllez de Meneses (casada con Fernando I de Portugal) y Beatriz de Meneses y Portugal (reina por derecho propio, hija de la anterior), entre otras. En cambio, el estudioso también señala la ausencia de documentación histórica en torno a la leyenda de la tortilla que relacionaba a los Meneses con los reyes de León [Salcedo 1999:6]. Véase el trabajo dedicado por Gutiérrez del Caño [1909] al genealogista Luis de Salazar y Castro para un listado completo de los documentos históricos conservados sobre la familia Meneses, recopilados por este.

¹⁶ Según Salcedo [1999:299-301], la familia Meneses o Menezes había estado presente en la corte portuguesa desde la misma constitución del reino de Portugal, cuando Sancho I de Portugal emparentó con los Meneses al casarse don Alfonso Téllez el Viejo con doña Teresa Sánchez, hija del rey portugués. Estas relaciones se estrecharían todavía más durante el reinado de don Dionís (1279-1325), cuando María de Meneses concertó con el rey el matrimonio de su hija Beatriz de Castilla con Alfonso de Portugal. La rama portuguesa de la familia Meneses, además, jugó posteriormente un importante papel en las conquistas de ultramar del imperio luso.

XIII de la primera parte del *Quijote* (p. 155, ed. F. Rico), entre la lista de familias nobles a las que aventaja la estirpe de los Toboso de la Mancha, a la que pertenece Dulcinea. Por otro lado, hay otro elemento que pudo jugar cierto papel en el contexto en el que fue compuesto el díptico: el apoyo que brindaron los Teles de Meneses portugueses al rey Felipe II durante la crisis dinástica que comenzó en el país luso en 1580, aspecto bien estudiado por Carvalho [2016] en un trabajo dedicado a los movimientos políticos de la rama portuguesa de la familia Meneses en los siglos XV-XVI.

Por otra parte, en el período en el que fueron escritas las comedias, el personaje público contemporáneo más notoriamente vinculado a la antigua familia de los Téllez de Meneses era el famoso Pedro Téllez Girón de Velasco, *el Grande*, tercer duque de Osuna desde 1594. El duque de Osuna, también amigo y protector de Quevedo, era miembro de una de las familias más ricas y prestigiosas de la época¹⁷. Para Ryjik [2008:4], es evidente que en la primera pieza dedicada a los Meneses nos encontramos ante una comedia «cuyo propósito es exaltar a la ilustre familia de los Téllez de Meneses, antecesores de los Duques de Osuna», pero es poco probable que Lope quisiera que el público tuviera presente dicha vinculación familiar al asistir a la representación de la pieza, porque no incluyó en el díptico ninguna referencia a las relaciones entre los antiguos Meneses y los contemporáneos Girón. El tercer duque de Osuna estuvo, como es sabido, envuelto en diversas polémicas durante las primeras décadas del siglo XVII. Tras ocupar distintos puestos militares en Flandes, obtuvo el nombramiento de virrey y capitán general de Sicilia en 1610, puesto que abandonó al recibir el mismo cargo en Nápoles, considerado un ascenso respecto al anterior. A pesar de los logros conseguidos en dichas posiciones, diversas tensiones políticas iniciadas ya en torno al año 1618 –que culminaron en la polémica conjuración de Venecia– acabaron teniendo como resultado que fuera llamado a Madrid y, finalmente, detenido el 7 de abril de 1621, apenas una semana después de la muerte de Felipe III¹⁸. Se inició así un largo proceso que quedó en realidad inconcluso, aunque formalmente cerrado por la muerte de Osuna en prisión, en septiembre de 1624.

¹⁷ Según la biografía que le dedica Beladiez [1996:10] al personaje, la familia Téllez-Girón adelantó el apellido «Téllez» al «Girón» en el siglo XIV, año en el que se forma la casa.

¹⁸ Benigno [1994:85-108] ofrece un exhaustivo relato de estas tensiones, vistas como un enfrentamiento entre facciones cortesanas que se vio agudizado por la falta de intervención por parte del monarca: por un lado estaban los partidarios del duque de Uceda (unido a Osuna por una estrecha amistad, que acabaría por cristalizar en el matrimonio entre el primogénito de este, el marqués de Peñafiel, e Isabel, la hija de Uceda) y, por otro lado, el grupo que apoyaba a su padre, el duque de Lerma. Atienza Hernández [1987:101-104] interpreta los mismos sucesos desde la perspectiva de los intereses del nuevo favorito, el conde duque de Olivares, que arremetió contra algunos nobles, particularmente las casas de Alba y Osuna, con el objetivo de fomentar un recambio en el *statu quo* de la alta nobleza, desmontando el anterior bloque en el poder para construir un monopolio político afín a su propia persona.

Las relaciones de Lope de Vega con el duque de Osuna siempre fueron buenas, a pesar de que Téllez Girón nunca llegara a desempeñar de manera estable la función de mecenas de Lope. El Fénix le había dedicado *La Arcadia*, publicada en 1598, que según la dedicatoria había planeado dedicarle primero a su padre, Juan Téllez Girón¹⁹. En 1620, a raíz del regreso de Osuna a España tras ser destituido del virreinato de Nápoles, cuando su posición era ya algo delicada, Lope compuso para él la silva «A la venida de Italia a España del duque de Osuna», mostrándole su apoyo, texto que circuló en pliegos sueltos²⁰ y que fue incluido en la obra póstuma *La vega del Parnaso* (1637), cuando tanto Lope como el duque habían fallecido. Según Aníbal [1934], que se encargó también de rastrear otros pequeños homenajes dirigidos por el Fénix al duque de Osuna en su producción dramática, este apoyo debió de tener un valor fundamental en un momento tan crítico para Téllez Girón²¹. También debemos considerar que probablemente Lope estaba interesado en mostrarle agradecimiento al duque a través del poema, puesto que Téllez Girón lo había apoyado económicamente poco antes, cuando todavía era virrey. Tenemos noticia de esta ayuda gracias a una famosa carta que el Fénix le dirigió el 6 de mayo de 1620 al duque de Lemos, a menudo citada por los lopistas para ilustrar los problemas económicos de Lope:

¹⁹ La dedicatoria puede consultarse en la edición de *La Arcadia* a cargo de E. S. Morby (1975, p. 55). Wright [2001:15] entiende esta dedicatoria al duque de Osuna en el contexto del cambio de la estrategia editorial de Lope producida en 1598. En este año, de ser un escritor centrado en el romancero y en la venta de sus comedias, el Fénix pasó a presentarse a sí mismo como autor y poeta madrileño. La maniobra de Lope comprendió también la publicación de *La Dragotea* (1598) y el *Isidro* (1599). En palabras de la propia Wright, «he orchestrated a publication debut unprecedented in Spanish literary history: that is, he issued three long and complex books within astonishingly short order, each of which linked its creator to a powerful patron. As well, each claimed a public status as poet [...] it proposed Lope himself as the poet laureate of the *villa/corte*».

²⁰ Entrambasaguas [1933-1934] da noticia de un ataque que recibió este escrito, probablemente a principios de 1621, y que el estudioso atribuye a Francisco Pérez de Amaya y sus divergencias estéticas con Lope.

²¹ Merece la pena, por su expresividad, recuperar las palabras textuales de Aníbal [1934:11], para el que la composición de esta silva en 1620 «constitutes the most sincere testimony of genuine friendship and admiration that Lope could have paid his patron. Nothing could be more significant of their relations than this sticking to a sinking ship». En torno a estas fechas de 1619-1620 el estudioso también destaca otro detalle que podría apuntar en la dirección de que Lope estaba en esos años muy interesado en acercarse al duque de Osuna: los cambios operados por el Fénix sobre el texto de su comedia *Los esclavos libres* dirigidos a alabarlos. La comedia fue publicada en 1620 en la *Parte XIII*, aunque fue escrita probablemente hacia 1599-1604 según Morley y Bruerton [1968:50]. En la comedia aparecía como personaje el abuelo de Pedro Téllez Girón, desempeñando el papel de virrey de Nápoles y, puesto que el virreinato había sido nuevamente ocupado por un miembro de la casa de los Osuna, no es extraño que Lope modificara su comedia para rendirle homenaje al actual duque, idea también recogida por Piqueras Flores y Santos de la Morena [2019:110].

Yo he estado un año sin ser poeta de *pane lucrando*, milagro del señor duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles, que, ayudados de mi beneficio, pusieron la olla a estos muchachos, entre los cuales hay quince años de una doncella, virtuosos y no sin gracias. Paso, señor excelentísimo, entre librillos y flores de un huerto lo que ya queda de la vida, que no debe de ser mucho, compitiendo en enredos con Mescua y don Guillén de Castro sobre cuál los hace mejores en sus comedias²².

Interpretar la composición de la primera parte del díptico como un nuevo acercamiento al duque de Osuna nos obligaría a adelantar la composición de la primera comedia, puesto que es poco probable que Lope buscara el apoyo de Téllez Girón una vez que el duque estuvo encarcelado. Por otro lado, quizá la simpatía que Lope sentía por el antiguo virrey de Nápoles y el aire de cuento popular que tenía la leyenda de los Meneses (bastante divulgada en la época) bastaran para animarlo a componer la primera comedia, en la que tal vez decidió conscientemente evitar aludir a la futura descendencia de los Meneses, aun cuando esta fue una práctica habitual en muchas piezas teatrales de tipo genealógico.

Dejando la relación de Lope con el duque de Osuna a un lado, también se ha sugerido que el fallido proyecto matrimonial entre el príncipe Carlos, heredero de la corona inglesa, y la infanta María, hermana de Felipe IV, pudo servir como inspiración a Lope para imaginar la situación de punto de partida del díptico (el arranque de la primera parte, fundamentalmente) y diseñar el personaje de Elvira, que rechaza el matrimonio propuesto por su padre y huye de palacio por la repugnancia que le despierta la confesión religiosa de su prometido²³. Cabe recordar que si la larga visita del príncipe inglés a Madrid en 1623 no terminó en boda fue en parte por las diferencias religiosas entre los miembros de este hipotético matrimonio, que desagradaban sobremanera a la infanta. Como señala Ferrer Valls [2011:54, nota al pie], aunque el tema de la diferencia religiosa estuviera de rabiosa actualidad en la época, «es difícil saber si realmente Lope tuvo en cuenta esta circunstancia al llevar a cabo el diseño del personaje [de Elvira] y sus motivaciones». Como también apunta la estudiosa, si el proyecto fallido de boda real

²² La carta puede consultarse en el *Epistolario* de Lope (vol. IV, p. 54, ed. A. G. de Amezúa). En la edición más reciente de A. Carreño ocupa el número 272 (pp. 569-570).

²³ Es la hipótesis que sugiere Kennedy [1952:292, n. 30]. En torno a las circunstancias que rodearon la visita del príncipe Carlos Estuardo a España, los intereses políticos en torno a ella, el recibimiento que se le dispensó al heredero inglés y las obras de teatro que se representaron durante su visita, es muy recomendable la pormenorizada documentación que ofrece Vila Carneiro [2017] en el prólogo de su edición de la comedia de Calderón *Amor, honor y poder*. La misma investigadora [Vila Carneiro 2012] dedicó un trabajo a las composiciones poéticas escritas por los ingenios españoles con motivo del príncipe extranjero, entre las que se cuentan un par de poemas escritos por Lope.

influyó de alguna manera en la composición de la comedia, habría que acortar el período propuesto para su datación, que estaría entonces comprendido entre 1623-1628.

Por último, cabe señalar como otro elemento digno de tenerse en cuenta en la composición del díptico el interés del propio Lope por el cuentecillo genealógico protagonizado por la infanta y el labrador. De hecho, su interés por la leyenda de los Meneses parece muy anterior a la composición del díptico, como prueba la referencia a ella que desliza en una comedia escrita mucho antes que la primera parte de la bilogía: *El caballero de Illescas*, compuesta en 1602 según Morley y Bruerton [1968:48 y 81] aunque no publicada hasta la *Parte XIV* (1620). La referencia se encuentra en una escena en la que la protagonista femenina de la pieza, la dama italiana Octavia, descubre que su amante, Juan Tomás, es en realidad un villano, y decide –tras algunas dudas– seguir amándolo a pesar de que eso signifique viajar con él a España y vivir allí «en hábito humilde». En el consuelo que él le ofrece a la dama como respuesta compara a Octavia con la infanta leonesa (sin nombre también aquí, como en los nobiliarios) y a sí mismo con el labrador Meneses, en los vv. 2147-2158 (ed. D. Gavela):

No prosigas, bella Octavia,
y pues eres tan discreta,
mira en ejemplos del mundo
muchas historias como esta:
de una infanta de León
en toda España se cuenta
que Meneses, labrador,
mereció casar con ella.
Ven a Illescas, a mi casa,
que no hay casa tan estrecha
que, si me tienes amor,
palacio no te parezca.

También en la comedia *Querer la propia desdicha*, fechada en 1619 por Morley y Bruerton [1968:386-387] y publicada dos años después en la *Parte XV* (1621), ya en fechas muy próximas a la composición de la bilogía de los Meneses, se desliza otra referencia similar, algo más elaborada. En esta ocasión, el gracioso de la pieza, llamado Tello, le explica al rey de Castilla en una escena cómica de los vv. 2290-2306 (ed. M. P. Chouza-Calo) que el motivo por el que le pusieron su nombre es una antigua conexión familiar con la tortilla de los Meneses:

REY Tello, siempre he conocido
que tienes ingenio y honra.
TELLO Soy como el sol, claro y limpio.
REY ¿Eres Tello de Meneses?
TELLO Deciendo, según me han dicho,
de la tortilla de huevos
que en aquel solar antiguo
cenaba el rey de León
la noche que halló sus hijos,
porque mi tartarabuela
me dicen que le previno
la sartén a la princesa
en que después fueron fritos,
y agora los traen por armas,
los de aquel linaje invicto.
REY ¡Buen Meneses!
TELLO De esta parte
soy Tello.

Incluso en la última comedia de Lope, *Las bizarrías de Belisa*, escrita en 1634, dejó caer el anciano autor una pequeña referencia cómica a los Meneses y su famosa tortilla, que quizá ya podríamos interpretar como un guiño a su propio díptico, puesto que parte del público sin duda conocía la existencia de las obras que el Fénix había dedicado a narrar los orígenes de la antigua familia palentina. En esta ocasión son nuevamente los graciosos los que recuerdan la tortilla de la infanta leonesa a cuenta del nombre de otro criado gracioso de nombre Tello, que sirve al galán protagonista (en los vv. 960-966, ed. K. Vaiopoulos):

TELLO ¿Tu nombre?
FINEA Finea.
TELLO Bueno,
Fineza te he de llamar.
FINEA ¿Y el tuyo?
TELLO Tello.
FINEA Si es Tello
de Meneses, comerás
muchas tortillas de huevos.
TELLO Mejor estas manecitas
como yo, fritas en ellos.

Estas referencias a la leyenda apuntan, a nuestro juicio, en dos direcciones: por un lado, señalan que para el público de la época la leyenda de la infanta leonesa y la tortilla o *malasada* de Meneses era más que conocida. Por otro lado, sugieren que Lope tenía cierto interés personal por la misma. De hecho, al margen de todas las circunstancias expuestas, debemos considerar la habilidad de Lope para detectar una historia, sea cual fuera su procedencia, con el potencial suficiente para construir a partir de ella una pieza teatral que interesara al público de los corrales, como advierte Ferrer Valls [2004:161]:

Tampoco hay que perder de vista que si algunos de los dramas genealógicos de Lope pudieron surgir de las condiciones de un encargo y otros debieron ser fruto del afán de Lope por halagar a tal o cual familia, o por exhibir –de cara a su propia promoción– su conocimiento de la historia y de los nobiliarios, hay también otros que debieron de surgir probablemente de la curiosidad y del afinado olfato de un Lope, buen conocedor de las tradiciones histórico-legendarias, orales o escritas, y de las genealogías, y con buen instinto para detectar en estas fuentes anécdotas capaces de conmover al público.

1.3 FUENTES

En un conocido pasaje del tranco número X de *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, don Cleofás, acompañado por el Cojuelo, lee en una academia literaria sevillana unas ordenanzas jocosas que contienen, entre otras muchas indicaciones dirigidas a los poetas, una lista de tópicos teatrales desgastados, que el protagonista de la novela presenta como altamente censurables:

Item, que en las comedias se quite el desmesurarse los embajadores con los reyes, y que de aquí adelante no le valga la ley del mensajero; que ningún príncipe en ellas se finja hortelano por ninguna infanta, y que a las de León se les vuelva su honra con chirimías, por los testimonios que las han levantado; que los lacayos graciosos no se entremetan con las personas reales si no es en el campo o en las calles de noche; que para querer dormirse sin qué ni para qué no se diga: «Sueño me toma», ni otros versos por el consonante, como decir a *rey*, «porque es justísima ley», ni a *padre*, «porque a mi honra más cuadre» (p. 170, ed. E. Rodríguez Cepeda).

El lugar da cuenta de lo extendido que estuvo en la escena del siglo XVII el motivo que constituye el núcleo temático de *Los Tellos de Meneses*, es decir, la infanta leonesa que huye de palacio bajo el disfraz de mujer humilde y sufre diversas peripecias tras su huida. E, incluso dejando la procedencia leonesa de la infanta a un lado, son evidentes las raíces folklóricas de este motivo, que se encuentra en cuentos alrededor de todo el mundo: una princesa es obligada a vivir como una labradora, muchas veces para evitar un matrimonio poco deseable concertado por su propio padre; finalmente, se produce un reconocimiento entre padre-hija, que se realiza por medio de un objeto, muchas veces un anillo, y que restituye a la hija a su posición original²⁴. En territorio hispánico y volviendo al díptico de los Meneses, Chevalier [1983:70-71] relacionó directamente el argumento de la primera parte de la biología que nos ocupa con el conocido cuento de «Piel de asno», que, según el estudioso, empezó a ser relacionado con la familia de los Meneses en libros nobiliarios al menos desde el siglo XV.

Montesinos [1967], el investigador que más se ha ocupado de la cuestión de las fuentes del díptico, da cuenta de varias obras genealógicas que recogen la leyenda y

²⁴ En el sistema de clasificación de motivos folklóricos de Aarne-Thompson nos encontramos con todo un pequeño subapartado dedicado al llamado «Escape in humble disguise» en el que se recogen casos muy similares al que nos ocupa en cuentos populares de todo el mundo, así como una categoría similar relativa a la «Identification by ring». En el *Motif-index of folk literature* de Stith Thompson, el motivo conocido como «escape in humble disguise» se incluye en la sección «K. Deceptions», vol. IV, p. 307, mientras que la identificación a través del anillo («identification by ring») recibe el código H94 en la sección «H. Tests», vol. III, p. 383.

afirma que el cuentecillo empezó a ser incluido como episodio histórico relacionado con la familia Meneses en diversos libros nobiliarios desde alguna fecha próxima a 1464. La versión más antigua de la leyenda que Montesinos pudo localizar está incluida en una obra compuesta en torno a este año y atribuida a Diego Hernández o Fernández de Mendoza: *Blasones de las armas de los nobles hijosdalgo, de los rreyes de Castilla y de otros rreyes y príncipes que ay por el mundo*. Incluimos a continuación, como muestra del tipo de relato que transmiten los nobiliarios, la transcripción de este testimonio de la leyenda, por ser el más antiguo localizado por Montesinos y porque en él aparecen ya fijados la mayoría de los elementos nucleares del relato:

Sygiendo nuestro camino para pasar los puerto [sic] y alpes de las syerras de Buitrago, es neçesaryo de pasar por los llanos de Bardulya, que es Tierra de Canpos, donde los rreyes de León gran parte d'ella su rreyno ocupava. Y diré por su antigüedad de los Meneses. Acaeció que un rrey de León tenía una hija, lo qual commo no es nuevo, se enamoró de un moço de cavallos o syquiera d'espuelas, de su padre. Y ésta, por le conplazer, o por aver más lugar de conplir sus amores, le rrequiryó que la sacase del rreal palaçio. Puesto en obra la llevó y metydos en un monte, después de la aver escarneçido, la dexó sola, tomándole todo lo mejor que levava de joyas y rropas, y casy dexándola desnuda. E la Fortuna la aportó aquel lugar de Palaçio de Meneses y llegando a casa de un rrico labrador, do casy por Dios la acogieron. Y commo virtud y rresplandor de nobleza en todo ábyto se muestra, ésta commo quiera que ageno de su cryança, syrvyó tan byen aquel baxo onbre, que se agradó de su dilygençia y loables costunbres. Y falleçida su muger, se cassó con ella, do abydos ya hijos en uno. El rrey, acaso perdido de sus monteros o caçadores, aportó en aquella casa, al qual la no d'él conoçida hija syrve agradablemente. Y aparejándole el manjar en una tortilla de huevos, una sortija de oro que tenía echó, la qual muy conoçida del rrey hera, y hera çertificado que sola su hija la tenía. Do el padre comiendo hallando la sortija la conoció. Y discretamente contenplando en las façiones y actos d'ella ovo conoçimiento ser aquella su hija, la que por muerta o perdida tenía, la qual echada a los pies del poderoso y temido rrey demanda con muchas lágrymas perdón de su yerro. Y commo piadoso padre herydo de paternal amor, perdonándola, se alegra con aquélla y haze al marydo sensor del nonbrado lugar, con otros mayores dones y merçedes, dando los hijos el apellydo del lugar tomándoles llamavan los ynfantes de Meneses, Y porque en aquel tiempo y aun agora en algunas partes a la tortilla de los huevos llaman malasada, asý el escudo de sus armas llaman malasada por lo ya dicho, que es un escudo todo amaryllo.²⁵

Como se desprende de la lectura del fragmento, están aquí ya presentes algunos de los elementos que también aparecen en la comedia de Lope: la huida de la infanta de palacio (aunque por una razón diferente a la de la comedia), el robo y abandono que sufre por parte del caballero cortesano, su llegada a la casa del rico Meneses, la relación amorosa surgida entre el labrador y la infanta (tras la muerte de la esposa del labrador, en este caso), el reconocimiento a través del anillo en la tortilla y, por último, el perdón y la emoción del padre al reencontrarse con su hija —a la que daba ya por muerta— y los dones

²⁵ Tomamos el texto de la tesis de Valverde Ogallar [2001:1065-1066], que contiene una edición de *El libro de armería* de Diego Hernández de Mendoza. Respetamos la ortografía y puntuación del investigador en el fragmento. La transcripción de Valverde Ogallar difiere en algunas palabras de la de Montesinos.

recibidos por los Meneses como recompensa. Incluso la existencia de los hijos que tienen la infanta y el labrador se aprovecha de alguna manera en la segunda parte del díptico, que no tiene ya sustento alguno en la leyenda transmitida por los nobiliarios.

Según Montesinos, a partir de esta versión (o de otra anterior) fueron muchos los genealogistas que –copiándose unos a otros– perpetuaron la leyenda introduciendo pocas modificaciones en ella. En esa cadena de transmisión destacan los nombres de Pedro Gracia Dei, García Alonso de Torres, Juan Pérez de Vargas o Diego de Urbina. No incluiremos aquí un análisis de la leyenda transmitida por cada uno de estos nobiliarios, para cuya descripción remitimos al trabajo de Montesinos [1967], puesto que son muy similares a la versión de Hernández de Mendoza y no aportan nuevos datos a su transmisión²⁶. Esta similitud entre los relatos que transmiten los genealogistas es una dificultad evidente a la hora de establecer qué obra pudo tener a su disposición Lope, dificultad a la que debemos añadir el limitado radio de influencia de este tipo de obras genealógicas, generalmente transmitidas a través de manuscritos. El propio Montesinos reconoce que no sabe cuál de estas obras genealógicas fue la empleada por Lope, aunque considera que una de ellas es la fuente para la primera comedia del díptico.

Conviene añadir a esta línea de transmisión, sin embargo, algunas referencias no apuntadas por Montesinos pero que también podrían ser la fuente de la comedia de Lope. Se encuentran en la Biblioteca Nacional de España varios ejemplares manuscritos de un libro de linajes llamado *Lucero de nobleza* (o, alternativamente, *Lucero de la nobleza* o *Lucero de la nobleza de España*), fechados en torno a los siglos XVI y XVII, y atribuidos generalmente a Alonso Téllez de Meneses, aunque no todos transmiten exactamente el

²⁶ Aunque este detalle resulta evidente durante la lectura del trabajo de Montesinos, conviene aclarar que Pedro de Gracia Dei únicamente incluye una copla breve dedicada a los Meneses en su *Vergel de nobleza* del siglo XV y no la leyenda íntegra, como sí hace Hernández de Mendoza. García Alonso de Torres en su *Espejo de la nobleza*, también del siglo XV, incluye una versión muy similar a la de Hernández de Mendoza. Lo mismo ocurre con el *Libro de los linajes y solares de España*, contemporáneo del anterior, que repite casi palabra por palabra el relato de Mendoza, y con el *Nobiliario original* de Juan Pérez de Vargas, del siglo XVI. El único que añade algunos detalles propios al relato es el nobiliario del siglo XVII atribuido a Diego de Urbina, *Blasones de armas y linajes de España de Diego de Urbina, rey de armas y regidor de la villa de Madrid, sacados de sus originales*, que incluye también una variante de la coplilla del siglo XV, aunque dichas novedades pueden atribuirse a que es un autor con una voluntad de estilo más marcada. Dos detalles nuevos conectan particularmente, me parece, con la versión de Lope: por un lado, la referencia a que el criado de la corte con la que huye la infanta no mantiene relaciones sexuales con ella ni la deshonra, únicamente le roba sus pertenencias, como le sucede a la infanta Elvira («dejándola despojada, sin tocar su persona, la dejó sola, temiendo como cobarde ser hallado») y, por otro lado, el detalle de que el rey se llevara a sus dos nietos –los llamados infantes de Meneses– con él a la corte, que adelanta en parte las acciones de la segunda comedia del díptico Lope y el traslado de Garci-Tello a la corte. El apartado relativo a los Meneses en este último nobiliario puede consultarse entre los ff. 44v. y 45r. del Mss/3261 de la BNE, en la digitalización de la Biblioteca Digital Hispánica consignada en la bibliografía final.

mismo contenido²⁷. En dos de los ejemplares consultados, la referencia a la leyenda de la infanta y el labrador es muy breve, apenas una mención al comienzo de la descripción de la familia, junto a otros datos objetivos como el solar o la divisa familiares, antes de dar paso al que se considera el verdadero fundador de la familia:

El linaje de Meneses es muy ilustre, su origen de los godos, preténdese que de una infanta hija del rey don Ordoño de León. El solar, los palacios en tierra de Meneses. Su divisa, un escudo de oro. El estado, el marquesado de Villa Real en Portugal, sin otros muchos señoríos. [...] Don Tel Perez de Meneses, llamado así por ser señor de la casa y palacio de Meneses [...]²⁸.

Sin embargo, en uno de estos testimonios —este bajo el nombre de *Lucero de la nobleza de España*— se encuentra una versión mucho más extensa y algo enrevesada de la leyenda que, a pesar de ello, contiene algunos detalles muy significativos en relación a la comedia de Lope: es el único testimonio de la leyenda que hemos podido localizar en el que, además de reafirmar el carácter godo de los Meneses (ausente en muchos de los libros nobiliarios) se apunta a que estos eran dos, padre e hijo, un dato que la crítica generalmente ha supuesto invención de Lope²⁹. Por su ausencia en el catálogo de testimonios que ofrecía Montesinos y la falta de referencias a este texto por parte de los investigadores que se han ocupado del díptico dedicado a los Meneses, incluimos a continuación una transcripción de los fragmentos más relevantes de dicho nobiliario:

La casa de Meneses y Tellos y Téllez. Su origen y divisa.

De estos tres solares que procedieron de una misma casa y linaje y que por la mayor parte andan juntos, Tellos y Téllez, con los Meneses, se puede afirmar ser tan antiguas que apenas de su origen se halla certidumbre pero, según la común antigüedad, se halla proceder de una hija del rey don Ordoño de León y de un caballero o hidalgo llamado Tello, o según otros dicen Téllez, que según una opinión se casaron ascusa [¿a excusa?] del rey, que es lo más verosímil, o que el rey después lo [sic] casase. Según otra, dícese que habiéndola hecho buscar et [sic] y pasando algunos años sin la hallar, que cazando

²⁷ En torno a las diferentes copias de *Lucero de nobleza*, su procedencia y estructura, véanse las notas de Fernández del Hoyo [2013:127-128] en su búsqueda de la memoria linajística de la casa Benavente.

²⁸ Las líneas que extraigo del nobiliario se encuentran en los Ff. 191v.-192r. del Mss/3236 de la BNE, con el título *Lucero de nobleza*, fechado en el siglo XVII. Exactamente las mismas palabras se encuentra a partir del f. 290r. en el manuscrito del siglo XVII conservado en la BNE bajo la signatura Mss/1446, llamado en esta ocasión *Lucero de la nobleza* y atribuido también a Alonso Téllez de Meneses. Los dos están disponibles *online* a través de la Biblioteca Digital Hispánica y la referencia a ambos puede encontrarse en la bibliografía final.

²⁹ Lope desdobra al personaje del villano rico y noble en dos personajes que cumplen funciones muy distintas: un Tello Joven, galán que se enamora de la infanta, y su padre, un Tello Viejo que desempeña la función de *barba* avaro, orgulloso de su linaje y de su posición como labrador rico, encargado de entonar los versos de la comedia dedicados al tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, casi un trasunto de Juan Labrador en *El villano en su rincón*. Ferrer Valls [2011:55] opinaba respecto al personaje de Tello el Joven que es «un personaje que no aparece en las fuentes conocidas, y que es muy probablemente invención del Fénix. Es de este joven y apuesto personaje de quien se enamora la infanta en la obra de Lope, que construye así una historia amorosa más atractiva y más propia de los tablados y del gusto del público que la que se transmitía en las fuentes que el dramaturgo pudo manejar».

hacia palacio de Meneses en tierra de León hizo noche en casa donde su hija y yerno estaban encubiertamente. Y luego fue de ellos conocido y el rey no les conoció y la hija, guisando él una tortilla de huevos, echó en ella un anillo muy preciado y extraño que siendo doncella le había dado, y topándole el rey, al primer bocado, mirándole bien, halló ser el que había dado a su hija, por donde la vino a conocer y perdonar con su yerno y les dio a Palacios de Meneses y otros muchos lugares. Y no puede dejar de ser esto así por haber tenido sus nietos muchas villas y lugares. Dioles por armas un escudo todo de oro con un bocado sacado de él, do se muestra un anillo, esto por la tortilla de huevos donde iba el anillo, y la llaman hasta hoy la malasada de los Meneses y esto es lo que se puede sacar de su antigüedad y concuerda con esto unos versos que se cantaban en España de este solar, que dicen así:

Siempre juntáis del blasón
de los dorados paveses,
de hijos de hija son
de Ordoño, rey de León,
y de Tello de Meneses.
Y por esta causa tal,
así viejos como nuevos,
en Castilla y Portugal
vienen de sangre real
con su tortilla de huevos.

Así mismo, don Luis Zapata pone un canto famoso estos versos:

El escudo de oro en que están pintados
sin divisa otra alguna los paveses,
que al lado traen sendos bocados,
es de los caballeros de Meneses
que son de una hija de estos derribados
del rey de León Ordoño sin traveses,
que hizo por ser hombre de gran cuento
con Tello de Meneses casamiento.

Pero estos versos se confirma no solo el casamiento de la hija del rey Ordoño de León con Tello de Meneses, sino el bocado de la tortilla donde el rey tomó el anillo que había dado a su hija, y aun se afirma ser él Tello de Meneses, señor de Palacios de Meneses y que por eso se llamaba así y que eran padre e hijo, y el padre se llamó Tello. Afírmase ser un linaje muy ilustre y antiguo quien lo hace de los godos, como el conde don Pedro en el *Libro de los linajes*, y otros dicen descender de los vetustísimos griegos que con varias cabezas poblaron gran parte de la España y los Tellos no hay duda que fuesen familia y linaje de griegos [...] y pues quedó tanta población de griegos en España visto es que multitud de sus solares y familias duraron grandes siglos y aun hasta hoy, como se sabe de los adalides que escalaron a Córdoba y de los Aguilares que vienen de los aguidarios del rey Aguir de Lacedemonia³⁰.

Conviene aclarar que la referencia a la autoridad del *Libro de los linajes* que aquí aparece, el conocido nobiliario portugués del conde don Pedro de Barcelos –fuente fundamental para toda la literatura nobiliaria peninsular–, es habitual en los nobiliarios españoles de la época y se encuentra también en otras ocasiones en relación a la leyenda de los Meneses y la infanta leonesa, aspecto al que volveremos más adelante. Sin

³⁰ El fragmento, cuya ortografía y puntuación hemos modernizado, puede consultarse en los ff. 354v-355r del manuscrito *Lucero de la nobleza de España* de Alonso Téllez Meneses, también del siglo XVII, conservado bajo la signatura Mss/3093 en la BNE. Su digitalización está disponible *online* en la Biblioteca Digital Hispánica, a la que remitimos en la bibliografía final.

embargo, no hemos encontrado la leyenda en la versión portuguesa y la traducción española de Manuel Faria e Sousa no apareció hasta 1646, demasiado tarde para que Lope pudiera consultarla. A pesar de esto, las dificultades inherentes a la compleja transmisión del *Libro de los linajes* no nos permiten descartar del todo que la fuente de la que procede en última instancia la leyenda fuera otra versión de este texto³¹.

Por otro lado, no todos los historiadores y genealogistas contemporáneos de Lope dieron crédito a la leyenda de los Meneses o la recogieron en sus obras. De hecho, las obras historiográficas españolas de uso corriente en el siglo XVII no parecen tener en consideración la leyenda de los Meneses (no la recoge el padre Mariana en su *Estoria de España* ni aparece en la *Crónica general* de Florián de Ocampo, tan empleados por Lope en sus obras históricas). Pedro Salazar de Mendoza, por ejemplo, en su *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León* (1618), al tratar los orígenes de la familia Meneses, se refiere de manera despectiva a la leyenda en los siguientes términos antes de comenzar su recorrido por los miembros más destacados de la familia de origen palentino: «la historia de la hija de el rey don Ordoño de León y de la tortilla de huevos, podrán defender los que la tuvieren»³². En territorio portugués, en cambio, la leyenda aparece recogida con gran detalle en el siglo XVII por un par de autores en los que nos centraremos durante las siguientes páginas, y que nos acercan con bastante más probabilidad a las fuentes de Lope: el cronista Bernardo de Brito y la poeta Bernarda Ferreira de la Cerda.

De hecho, dejando a un lado la hipótesis de Montesinos de que Lope tomara la leyenda de un nobiliario, la otra opinión más acreditada en torno a la cuestión es la de Menéndez Pelayo –anterior, evidentemente, a la de Montesinos–, que defendió en el

³¹ La edición que hemos manejado lleva por título *Nobiliario del conde Barcelos don Pedro, hijo del rey don Dionís de Portugal* y se trata de una edición facsímil a partir de la de 1646, con prólogo de Manuel de Faria y Sousa, publicada en la editorial Órbigo en el año 2007. En el título III (p. 3), correspondiente a los reyes de León se dedica un epígrafe al rey Ordoño, pero no se recoge la leyenda de la infanta leonesa huida de palacio. En el título XXI (p. 111), junto con otras familias nobles, aparecen los Téllez y Meneses, donde no hay rastro de la leyenda. Tampoco hemos encontrado referencia alguna en los añadidos en torno al rey Ordoño y su mujer Elvira realizados por Juan Baptista Lavaña al texto, también incluidos en la edición consultada (p. 403 y ss., nota G. a los datos de la página 3). Como señala Paredes Núñez [1988:500-501], el *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* fue sin duda la fuente más importante de la historia medieval portuguesa, de la que existen copias manuscritas en toda Europa, hasta el punto de seguir siendo copiado a mano tras su publicación por Lavaña en 1640 y su traducción española de 1646. También según este investigador, debido al carácter eminentemente práctico del libro, en relación a la defensa de los intereses de la nobleza y de sus derechos patrimoniales, sus copistas y continuadores se vieron continuamente obligados a modificar el contenido genealógico de la obra, realizando interpolaciones y sustituciones que hacen actualmente muy compleja la reconstrucción de su contenido original y de su transmisión.

³² La referencia se puede consultar en el f. 39r. de la digitalización disponible *online* del volumen de Salazar de Mendoza, consignado en la bibliografía final.

prólogo a su edición de las dos piezas que la fuente directa de Lope era la versión de la leyenda recogida por la poeta portuguesa Bernarda Ferreira de la Cerda en la primera parte de su poema épico *Hespaña libertada* (1618)³³. El investigador santanderino, que afirmaba no haber encontrado la leyenda en los nobiliarios a pesar de haberla buscado en ellos, creía firmemente que el poema de Ferreira de la Cerda era la fuente de Lope, aunque el Fénix hubiera operado sobre esa versión de la leyenda diversas transformaciones³⁴.

La Hespaña libertada es un ambicioso poema dedicado a Felipe III, compuesto en octavas reales y en lengua española, en el que la autora traza un relato idealizado de la Reconquista desde una perspectiva luso-española. Como apunta Baranda [2003:226], la condensación simplificadora es uno de los procedimientos fundamentales del poema, hasta el punto de que en algunos puntos el texto casi adopta la forma de una sucesión de reyes cristianos que Ferreira apenas se detiene a caracterizar individualmente. En esta sucesión de reyes la poeta intercala una serie de episodios genealógicos, entre los que se encuentra la leyenda que relata el origen de la familia Meneses, que ocupa las octavas 45-94 del canto IV. A lo largo de estas cincuenta octavas la autora desarrolla la historia de la infanta, que recibe en este caso el nombre de Jimena, empezando por la muerte de su madre Elvira y el nuevo matrimonio de su padre³⁵, y hasta la anagnórisis final padre-hija y el ascenso social de su humilde marido tras las mercedes concedidas por el rey Ordoño, pasando por la huida de la joven de la corte con un caballero del que se ha enamorado (y que la abandona rápidamente en el monte tras gozar de ella). La ilustre familia, ya totalmente reconocida por el monarca, se proyecta por último hacia el futuro con la mezcla de sus descendientes con otras familias nobles.

Sabemos que la relación entre Lope y Bernarda Ferreira de la Cerda debió de ser intensa en la década de 1630 –se ha especulado incluso con la posibilidad de que intercambiaran correspondencia que no ha sido conservada—³⁶ y que el Fénix conoció su

³³ En torno a la poeta portuguesa, amiga de Lope, nacida en 1595 en Oporto y fallecida en 1644 en Lisboa, véase la semblanza de Leitão de Barros [1924:173-183].

³⁴ En palabras del estudioso: «En este cuento algo infantil [la versión de Ferreira de la Cerda] fundó Lope de Vega la primera parte de *Los Tellos de Meneses*, pero haciendo en él modificaciones que le ennoblecen, y dándole un sentido histórico y poético de que carecía la leyenda genealógica» [Menéndez Pelayo, 1949:227].

³⁵ Aunque la infanta leonesa no recibe ningún nombre en los relatos transmitidos por los nobiliarios, los nombres de Elvira (que aprovechará Lope para su protagonista femenina) y Jimena sí que aparecen relacionados con el rey Ordoño en las fuentes históricas y linajísticas: en el *Libro de linajes* del conde don Pedro, el rey Ordoño (suponemos que se trata del rey Ordoño II de León) contrae matrimonio con una doña Elvira, de quien tiene una hija que recibe el nombre de Jimena.

³⁶ La poeta portuguesa intercambió alabanzas literarias en más de una ocasión con Lope y las referencias cruzadas entre ellos han sido estudiadas por Pedraza Jiménez [1989]. Según Baranda [2005:225], las alabanzas dedicadas a la obra de Ferreira por una figura tan central en el sistema literario ibérico como

poema *Hespaña libertada*, que alaba en los vv. 194-205 de la silva tercera del *Laurel de Apolo* (ed. A. Carreño), aparecida en 1630, en la que Ferreira de la Cerda aparece entre otros ingenios portugueses:

Si pudiera tener la fama aumento
y gloria lusitana,
doña Bernarda Ferreira fuera,
a cuyo portugués entendimiento
y pluma castellana
la *España libertada* España debe;
porque sola pudiera
partir entre los reinos esta gloria,
tan poderosa inteligencia mueve
estos dos orbes con su dulce historia,
con tanta erudición, con tanto lustre,
que ella queda inmortal y España ilustre.

La relación de admiración y amistad prosigue y en 1634 Lope vuelve a elogiar a la poeta portuguesa en un soneto de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, «A la décima musa, doña Bernarda Ferreira de la Cerda, señora portuguesa», donde alaba su dominio del español y el portugués, le dedica diversos epítetos halagadores («décima musa», «cuarta gracia», «Safo lusitana») y también muestra estar al corriente de la publicación, ese mismo año, de la otra gran obra poética de Ferreira, *Soledades de Buçaco*, publicada en Lisboa en 1634³⁷. Unos años más tarde, Lope le dedica su égloga «Filis» compuesta en torno a la fuga de su hija Antonia Clara de la casa paterna en agosto de 1634 y escrita en septiembre de ese mismo año (la égloga sería publicada en una suelta en 1635 antes de ser recogida en *La vega del Parnaso*)³⁸. Por último, Ferreira de la Cerda participará con dos composiciones en la *Fama póstuma*³⁹ de 1636 e incluso en las *Lágrimas panegíricas* a la muerte de Pérez de Montalbán en el año 1639.

Lope debieron de tener importantes repercusiones de cara a la visibilización de la nueva generación de autoras españolas y portuguesas que empezaba a escribir y publicar en esta época, como Violante do Céu, María de Zayas, Ana Castro y Egas o Ana Caro Mallén.

³⁷ El soneto se encuentra en las pp. 1357-1358 de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed J. M. Blecua.

³⁸ La dedicatoria de la égloga es, nuevamente, «A la décima musa doña Bernarda Ferreira de la Cerda, señora portuguesa». En el texto del poema Lope vuelve a referirse a la dedicataria como «décima musa lusitana» (v. 43) y reconoce tanto el valor de su obra épica como lírica antes de anunciar el contenido autobiográfico del texto poético que le dedica: «si alguna vez de tus estudios cesa / en verso heroico o lírico la pluma / que del Parnaso te aplaudió princesa, / aunque llegar intrépido presuma / tan cerca de tu sol, piadosa admite / esta de mis cuidados breve suma» (vv. 46-51, ed. C. Giaffreda de *La Vega del Parnaso* del Instituto Almagro de Teatro Clásico).

³⁹ Puede encontrarse un análisis de estas contribuciones de Ferreira de la Cerda a la *Fama póstuma* y de los problemas textuales que entrañan en Rodríguez Cepeda [1998]. El investigador también ofrece un resumen de las dedicatorias que Lope y Montalbán le dirigieron a la poeta portuguesa.

Volviendo a la relación entre la comedia de Lope y la versión contenida en el poema épico de Ferreira de la Cerda, Menéndez Pelayo apenas ofrece argumentos para defender su hipótesis de que la fuente inmediata de Lope fuera el poema épico portugués: remite a la relación de amistad entre Lope y Ferreira y asegura no haber encontrado la leyenda en los nobiliarios, como decíamos. La comparación entre las versiones de la leyenda de Ferreira y Lope, merece, sin embargo, algunos comentarios, sobre todo en lo tocante a la caracterización de la infanta y del labrador con el que terminará contrayendo matrimonio. La infanta recibe el nombre de Jimena en la *Hespaña libertada* y se llama Elvira en la comedia de Lope (este era el nombre, como señalábamos antes, que recibía la primera esposa de Ordoño –y madre de Jimena– en el poema de Ferreira). Por otro lado, el motivo por el que huye de palacio es también muy diferente en los dos textos: si en el poema épico la princesa se siente abandonada tras la muerte de su madre y el nuevo matrimonio de su padre, lo que la lleva a enamorarse y huir con un cortesano que la pretendía (una versión más elaborada del relato que leemos en los nobiliarios), la heroína de Lope escapa con un caballero que estaba a su servicio en palacio ante la necesidad de evitar una boda que le resulta inaceptable por motivos religiosos: su prometido es el moro Tarfe, rey de Valencia con el que su padre desea casarla por motivos políticos y con la secreta esperanza de que su futuro yerno se convierta después al cristianismo. Esta diferencia en la motivación de la huida tiene consecuencias muy importantes en el tratamiento del personaje, ya que Ferreira de la Cerda trata a su Jimena de «loca mujer» (octava 48) y juzga con dureza su comportamiento a lo largo de todo el episodio:

Pero entre las demás doña Ximena
 al regalo de madre acostumbrada
 tiene con falta della mayor pena
 llamándose mil vezes desdichada.
 Mas del yerro que tanto la condena
 no queda con aquella disculpada,
 pues la donzella honrada ni en trabajos
 se deja entrar de pensamientos baxos (I, canto IV, octava 54)⁴⁰.

La poeta no desperdicia las ocasiones que le ofrece la historia de la infanta para introducir reflexiones de carácter moral en el relato, con un énfasis especial en aleccionar al lector sobre el comportamiento femenino adecuado en lo relativo a las relaciones

⁴⁰ Todas las citas del poema *Hespaña libertada* han sido extraídas de la edición de Y. Beteta Martín, que no moderniza la grafía ni la puntuación, publicada en la editorial Almudayna en el año 2011 y consignada en la bibliografía final. No transcribimos la leyenda entera por ser la *Hespaña libertada* una obra de consulta fácil en dicha edición y porque Menéndez Pelayo copia íntegras las octavas interesantes al caso en el estudio introductorio de su edición de *Los Tellos de Meneses*.

amorosas (véanse las octavas 50 y 54 en este mismo canto IV, entre otros lugares). El personaje de la infanta, a pesar de estar mucho más definido que la mayoría de los reyes y militares que desfilan por la *Hespaña libertada*, está muy negativamente caracterizado: se trata de una mujer débil e incapaz de velar por su propio honor, que sufre diversas humillaciones y cuyas decisiones y acciones continuamente son censuradas por el narrador, en la línea de lo que sucede con otros personajes femeninos de la épica y las crónicas⁴¹.

Los personajes femeninos, sin embargo, tienen reservado un rol muy diferente en la comedia áurea cómica, y así, la infanta Elvira de la comedia de Lope –orgullosa, valiente y firme defensora de su honor– se presenta como un personaje muy distinto al de Jimena: demuestra en varias ocasiones su astucia, su capacidad para cuidar de sí misma y sabe incluso defenderse de las asechanzas amorosas de Tello el Joven. A pesar de enamorarse de él en la segunda jornada, llega a huir de la hacienda de los Meneses cuando siente que su honor corre demasiado peligro en la casa (vv. 2340-2357). El decoro del personaje como dama y como infanta no se ve amenazado y no nos encontramos ya ante una princesa que abandona la corte por un devaneo amoroso, sino ante una heroína que escapa de un padre tiránico, que va a obligarla a contraer matrimonio en contra de su fe. El premio para su valentía es el matrimonio con el galán que ella elige libremente, como en tantas comedias de Lope⁴².

Esta dignificación o rehabilitación moral del personaje femenino protagonista es, en realidad, el punto clave en el que Lope se aleja de toda la tradición. Al transformar en una dama audaz e independiente al ambiguo –e incluso degradado– personaje de la infanta de los nobiliarios y del poema de Ferreira de la Cerda, Lope consigue crear una dama protagonista de una comedia cómica de final feliz. Introduce, además, otro elemento folklórico para justificar la salida de Elvira de palacio: la infanta obligada a casarse con un rey moro, motivo relacionado con la leyenda de la infanta Teresa de León, supuestamente obligada por su hermano el rey Alfonso V a contraer matrimonio con un

⁴¹ La caracterización de la protagonista de Ferreira de la Cerda encaja bien con las observaciones que se han realizado desde la crítica feminista a los personajes femeninos de la épica, el romancero y las crónicas como figuras secundarias, sometidas habitualmente a la autoridad del marido, que actúan como portavoces de los valores masculinos y tienden a convertirse en modelos ejemplarizantes, de signo positivo o negativo, que corroboran el orden patriarcal [Navas Ocaña 2008:350]. El único gesto realmente heroico que la infanta lleva a cabo en el poema es la petición que le hace a su propio padre de que la ejecute tras la escena de anagnórisis.

⁴² Como señalaba Wardropper [1978:224] respecto a las damas protagonistas de las comedias áureas cómicas, «en conjunto, la comedia española nos presenta a mujeres libres y respetables o a mujeres que quieren ser libres sin dejar de ser respetables».

rey moro de Toledo. A pesar de que este es un detalle de las fuentes del díptico que ha llamado menos la atención de la crítica en años recientes, Menéndez Pelayo [1949:227] ya había reparado en esta fusión de fuentes en su introducción a la comedia:

Guardóse de pintar a la Infanta como mujer fácil y liviana que se rinde a la deshonesto solicitud de un criado de su casa y se ve luego aientosamente abandonada por él, sino que dió a su fuga un motivo elevado y generoso, transportando al tiempo de Don Ordoño lo que la historia cuenta del casamiento de doña Teresa, hermana de Alfonso V de León, con un rey moro.

Efectivamente, Lope pone distancia deliberadamente respecto al relato de la poeta portuguesa, quizá también para evitar mostrar sobre las tablas a una infanta española comportándose de manera indecorosa. La leyenda de la infanta leonesa obligada a casarse con el rey moro, por otra parte, fue muy divulgada en la época y recogida en el romance que comienza con los siguientes versos:

En los reinos de León el Quinto Alfonso reinaba:
una hermana tiene el rey; Doña Teresa se llama.
Audalla, rey de Toledo, por mujer se la demanda,
y el rey con muy mal consejo lo que le pide otorgaba.
Movióse el rey a hacerlo porque el moro le ayudaba
contra otros reyes moros de quien él se recelaba.
Mucho a la infanta le pesa en se ver tan denostada,
de la casar con un moro, siendo la infanta cristiana⁴³.

El romance y la leyenda de la desdichada infanta Teresa solo coinciden con la pieza teatral de los Meneses en este primer momento del argumento en el que el rey leonés propone a su hija un matrimonio atractivo desde una perspectiva política pero inaceptable para ella por razones religiosas. El relato del romance y la leyenda de los Meneses difieren a partir de ahí, y sobre todo en su final: el romance termina con el justo castigo que recibe el caudillo moro y la victoria –únicamente moral– de la infanta, que tras ser casada con el moro y forzada por él, es devuelta finalmente a su tierra, donde ingresa en un convento. Sin embargo, ese comienzo ofrecía una situación arquetípica, fácilmente reconocible para los espectadores, y que Lope conocía bien, en tanto que el episodio fue incluido como histórico en muchas crónicas de la época e incluso él mismo lo dramatizó en la primera

⁴³ Citamos el romance según la versión recogida bajo el título «The marriage of the princess Teresa», p. 64, en *Spanish ballads* ed. G. Le Strange. En cuanto a la transmisión de la leyenda y sus posibles fuentes históricas medievales, véase el recorrido que traza Vega Rodríguez [2013:243-256]. El incipit del romance guarda clara relación con el del romance del nacimiento de Bernardo del Carpio, que comienza con los versos «En los reinos de León el casto Alfonso reinaba : / hermosa hermana tenía, doña Jimena se llama», texto impreso por primera vez en 1550 pero que tenía una larga tradición medieval. Su texto y su ficha están disponibles en la *web* del Pan-Hispanic Ballad Project, referenciada en la bibliografía final.

jornada de su comedia *El primer rey de Castilla* (si bien la boda de la infanta Teresa ocupa un lugar muy secundario en el argumento de dicha pieza)⁴⁴.

En el poema épico de Ferreira de la Cerda, por otro lado, la boda de la infanta con el labrador es una nueva caída moral desde la perspectiva de la autora, «más bien un castigo a la poca cabeza de la infanta que un elogio del amor y del matrimonio aldeano con el labrador» [Ferrer Valls 2011:51]. En esta concepción del matrimonio desigual como castigo tiene mucha relevancia la caracterización del campesino, porque el Telo de la *Hespaña libertada* es un «pobre labrador» (octava 70) que habita en un «pequeño casal» (octava 71) y que, para complicar todavía más las cosas, está casado cuando la infanta llega a su casa. Aunque la poeta también destaca su «caridosa cortesía» (octava 71) al acoger a la infanta y se refiere a él como «buen Telo» (octava 72), sus virtudes aparecen siempre sometidas a sus rasgos más definitorios: la humildad y la pobreza, como vemos en la descripción de la llegada del rey a su casa y el acogimiento que Telo le dispensa, en las octavas 78-79:

[...] El dueño del, que a recibirle viene
desde entonces se juzga por honrado,
viendo su casa humilde ser posada
del por quien era Hespaña gobernada.

Dale con voluntad sincera, y buena
(que en el campo no suele haver doblezes)
una rústica y bien guisada cena,
conforme a la pobreza de Meneses.

Dejando a un lado esa humildad y buena voluntad, no hay ningún interés en revestir de otras virtudes al personaje por parte de la autora, que, sin embargo, incide una y otra vez en su bajeza y ruindad desde una perspectiva aristocrática⁴⁵. Su insistencia llega a resultar sorprendente teniendo en cuenta que en la *Hespaña libertada* este tipo de episodios genealógicos funcionan a modo de mitos fundacionales de la identidad nacional portuguesa que van insertándose en una obra dedicada casi exclusivamente a la historia

⁴⁴ En torno a las fuentes concretas de Lope para *El primer rey de Castilla*, conviene consultar la edición de A. J. Sáez. Según Sáez [2018:828-830], Lope tomó el episodio del matrimonio de la infanta con el rey moro de la *Crónica general* de Ocampo, aunque llevó a cabo en su comedia una «labor de selección y fusión de diferentes piezas historiográficas», tomando también elementos de la *Historia pontifical y eclesiástica* de Gonzalo de Illescas, la *Historia general de España* de Mariana y la *Historia de Sevilla* de Morgado. El investigador no hace referencia a los romances que recogieron también la historia de la infanta Teresa y que, sin embargo, Lope debía de conocer.

⁴⁵ En la octava 74 del canto IV, por ejemplo, las imágenes que Ferreira emplea para referirse a Telo son la del «baxo plomo» y la «arena» frente al «oro finísimo» y las «ricas perlas» que representan a la infanta. El propio matrimonio entre ambos se concibe en términos de «baxeza tan desigual», derivada del primer yerro de Elvira (huir de palacio con el caballero): si con su huida la infanta había perdido «honor», al casarse con Telo pierde también «nobleza», como se apunta en la octava 73.

castellana [Baranda 2003:230]. El tratamiento del personaje es completamente diferente en Lope, en parte gracias al mencionado desdoblamiento entre Tello el Viejo y Tello el Joven, de manera que el padre le sirve al Fénix para construir a un personaje que aúna todas las virtudes propias del labrador honrado –apuntadas levemente por Ferreira–, a la manera de otros villanos ricos del teatro áureo, mientras que su hijo Tello es un personaje completamente nuevo y construido con arreglo al esquema habitual del galán teatral. Su mayor dificultad para adaptarse al personaje-tipo del galán reside en su falta de linaje aristocrático, defecto que se ve parcialmente neutralizado por las constantes alusiones a su ascendencia goda, tanto pronunciadas por él como por otros personajes⁴⁶. Además, la acción de la primera comedia del díptico se circunscribe al ámbito aldeano, sin presencia de nobles, y en estas piezas es habitual que las clases sociales y los papeles dramáticos se redistribuyan dentro del propio mundo rural [Salomon 1985:71-73]: la comicidad les corresponde a los villanos de clase inferior, de manera que un labrador rico, honrado y digno como Tello el Joven puede desempeñar sin dificultades el papel de galán, mientras que son los labradores que trabajan para los Meneses como Mendo, Sancho o Bato los que desempeñan la función del villano gracioso en la comedia.

En definitiva, la dignificación de los dos Tellos de Lope, padre e hijo, frente al Tello de Ferreira se realiza a través de dos elementos fundamentales: su riqueza y su origen godo, diferencias que no nos parecen impedimento suficiente como para considerar que Ferreira pudiera ser, efectivamente, la fuente de Lope. De hecho, Ferreira priva deliberadamente de riqueza y nobleza a su labrador, y esto resulta todavía más significativo al acudir a la fuente principal que empleó la poeta portuguesa para este episodio, la obra histórica *Segunda parte da Monarchia lusytana* (1609) del historiador Bernardo de Brito, cronista real de la corte portuguesa⁴⁷. En el relato del monje portugués,

⁴⁶ El propio Tello el Joven, ya antes de la llegada de la infanta a la hacienda de los Meneses señalaba con orgullo en la primera comedia que «aunque Tello mi padre / es labrador, por mi madre / hidalgo y noble nací, / y él, en toda la Montaña / de León, siempre ha tenido fama de ser bien nacido / y de los godos de España» (vv. 129-135). Encontramos nuevas referencias a esta ascendencia goda de los Meneses en la primera pieza en boca del villano que auxilia a Elvira en la primera jornada (vv. 709-714) y en la intervención con la que Tello el Viejo pone fin a la comedia (vv. 2864-2865). También abundan en el díptico las referencias a los blasones y paveses de los Meneses, símbolos asimismo de hidalguía.

⁴⁷ Tanto Baranda [2003:226-230] como la última editora de la *Hespaña libertada*, Yolanda Beteta, [2011: 38-39] señalan que, aunque la fuente principal del poema épico de Ferreira es la *Historia general de España* del padre Mariana –los libros del VII al X, en particular–, las leyendas genealógicas relacionadas con la historia portuguesa que la autora intercala en su poema proceden de la *Monarchia lusytana* de Bernardo de Brito. El carácter histórico de esta obra queda fuera de toda duda, en tanto que las partes de la *Monarchia lusitana* se escribieron por encargo de la corte [Gloël 2016:48] y el historiador cisterciense obtuvo poco después de la publicación de esta segunda parte –dedicada a Felipe III– el cargo de cronista oficial del reino de Portugal. En dicho capítulo XVII, el relato genealógico de los orígenes de los Meneses, emparentados con el rey Ordoño II, cierra el capítulo dedicado a la relación de sucesos ocurridos bajo el gobierno de dicho

que recoge una detallada versión de la leyenda, el origen noble del labrador Meneses y su ascendencia goda quedan fuera de toda duda. Por su extensión, incluimos únicamente una selección de los fragmentos más relevantes de su relato, en el que cabe destacar que el autor también transmite ciertas dudas sobre el carácter histórico del episodio:

«O negocio conta o Conde Don Pedro no seu libro das gerações, e eu o refirirei com as duvidas ou credito que merece, como cousa tocante a historia de Portugal e fundamento de hua geração tão nobre como a dos Meneses, tão antiga e respeitada sempre dos Reys Portugueses. Foi pois o caso que morta a Raynha dona Elvira, e casando el Rey segunda vez com molher moça, que por ventura se não levava bem com os Infantes, e menos com a Infanta dona Ximena, que iá era de boa idade, e sentia a falta dos faoures da mãy [...] deu entrada a hun pensamento de amor, com que a solicitaua alguns tempos antes certo señor principal do reyno, cuio nome não declara a historia do Conde [...] a Infanta, que em vida da mãy occupada com esperanças fauorecidas, não dera entrada a pretensões amorosas, se deixou agora leuar dellas com tão pouco resguardo, que esquecida de si mesma, assentou com o caualleiro que a pretendia, de se ausentar da corte, e passado a reynhos estranhos vivuer [...] se partio a Infanta hua noite com as peças de ouro e prata mais ricas que pode leuar, e tomandoa seu antigo amante nas ancas do cauallo, em que a estaua esperando, se alongaram da cidade por brenhas e lugares escuros onde a diligencia dos que os buscasse nao pudesse imaginar que estaria gente humana [...] mas como a correspondencia do amor não fosse igoal entre os dous, como o não era a nobreza do sangue, usou o fidalgo hun estremo de ingratião indigno de peito honrado, porque considerando a fealdade do caso que cometera e o riguroso castigo que se lhe não escusaua sendo achado [...] fingio querer ir buscar mantimentos a pouoado e despedido da Infanta, com tanto maiores mostras de amor e saudade, quanto menos as tinha no coração, se foi pera nunca mais tornar, deixandoa naquellas solitarias brenhas [...] se partio pella parte onde vira ir o perfido que aly a deixara e seguindo o caminho que lhe mostrou sua ventura, veo no fim de algum tempo, a dar em hun piqueno casal, chamado Meneses, onde viuia hun laurador, posto que pobre, honrado a que o Conde don Pedro chama Tello, descendente por ventura, da nobreza dos Godos, que na perdição de Espanha se retiraraõ áquelles montes obrigandoos a mudança da terra, a muda tambem estado, e laurar a terra pera se sustentare de seus fruitos. Era Tello casado com hua molher de igoal soarte, posto que lauradora de bon entendimento, que vendo os ricos traioes da Infanta e a estranha aflição que trazia, se compadeceo de suas lagrimas e a consolou na melhor forma que soube, tratandoa os primeiros dias que ali esteue com tanto amor e agasalhado, que a Infanta assentou de ficar em sua companhia e com nome e traio mudado, os começou a servir, tão alegre e paciente a tudo, que vindo a falecer a molher do laurador, a quis aceitar por molher legitima [...] [o Rei] tomasse a noyte iunto do casal de Meneses, com poucos dos que o acompanhauão, se agasalhou nelle com a pobre cea, que permittião as poucas riquezas de Tello, que iá neste tempo tinha dous meninos da Infanta, nacidos ambos de hum ventre, posto que criados em monte, tam estremados em fermosura, que logo mostrauão nella, e na criacão que a mãy lehe daua, o Real sangue de que procedião. E como a Infanta conhecesse o pay e visse occasião de se encomendar á ventura, tomou breuemente os vestidos de borcado como que aly viera, e cortando delles hunas meas roupas alinhauou, com outra ametade dos vestidos ordinarios de burel, que os meninos trazião, huns pellotes de estranha inuenção, com mea parte rica e mea pobre e fazendo com toda perfeição hunas malassadas, a que sabia ser el Rey affeiçoado, lançou dentro em huna dellas certo anel com hum rubi, que o Pay lhe dera em tempo de suas bonanças, e as mandou pellos filhos ou iuntamente com elles, vestidos no estranho trajo, que deu muyto que cudar a el Rei na primeira vista, e muito mais depois de comer a igoaria feyta com tanta correspondencia a seu gosto, e achar nella o anel, que reconhecia por cousa propria: Informouse de cuios os meninos

rey, siguiendo una estructura habitual en la *Monarchia lusitana*: las leyendas que explican el origen de familias nobles, templos religiosos, monasterios o ciudades se localizan al final del capítulo, conectando los grandes hechos históricos narrados en el mismo con un presente reconocible para el lector.

fossem, a terra donde a may era natural e o estilo por onde se casara: e como Tello lhe referisse a certeza de tudo, entrou em sospeita de ser aquella sua filha, e se acabou de certificar quando cuberta de lagrimas a vio postrada a seus pés, pedindo perdão do desconcertado passado. Viose el Rey atalhado entre o amor paternal, e desejo de vingança, e aconselhando-se com os seus, acharão que deuia perdoar a filha, e fazer merces a Tello, que sem conhecer quem fosse, a recebera por molher, com intento virtuoso, e não cometera cousa por onde desmerecesse ser fauorecido e honrado [...] engrandeceo a Tello, de maneira, que os netos vierão a ser grandes senhores no reyno, e seus descendentes aparentarão muitas vezes, andando os tempos, com a casa Real, e se chamarão com o sobrenome Meneses, conforme ao de seu Solar, trazendo por armas hun escudo d'ouro, em memoria do pano de brocado, com que os meninos apparecerão a primeira vez diante del Rei don Ordonho seu Auo, e por se não perder a lembrança de Tello tronco, e origem de tão noble fidalguia, se conserua entre os fidalgos desta geração o patronimico de Tello, e Tellez de Meneses»⁴⁸.

Merecen especial atención, sobre todo, algunos elementos que únicamente encontramos en la crónica portuguesa y en la versión de Ferreira de la Cerda, como el detalle de que la sortija de la infanta —el objeto de anagnórisis— tenía un rubí (en los nobiliarios españoles, cuando se ofrece alguna indicación concreta sobre el aspecto del anillo, únicamente se señala que es de oro). Lo mismo ocurre con la referencia a otro detalle interesante: que el rey Ordoño fuera muy aficionado a las tortillas, motivo por el cual la infanta cocina precisamente este plato y deposita el anillo en su interior, de modo que la misma tortilla funciona como elemento que adelanta la anagnórisis por parte del rey.

De la comparación entre Ferreira y su fuente se desprende que la poeta portuguesa renuncia deliberadamente a incluir en su poema la ascendencia goda de los Meneses, presente en Brito (y también en algunos de los nobiliarios españoles), a pesar de su fidelidad al cronista en muchos otros aspectos, porque parece interesarle sobremanera subrayar la desigualdad entre la infanta y el labrador. Esto se comprueba también en el tratamiento diferencial de la escena de anagnórisis por parte de Lope y Ferreira de la Cerda. En el poema de la poeta portuguesa, la infanta Jimena, llena de temor y vergüenza, no se atreve siquiera en un primer momento a enfrentarse a su padre directamente. Le envía a sus dos hijos (tan bellos que «la sangre de la madre se ve en ellos», según la octava

⁴⁸ El episodio aparece recogido en el capítulo XVII (*Do reyno de Dom Garcia, & Dom Ordonho segundo do nome, conquistas que em se tempo se fizerão em Portugal, com o principio da geração dos Meneses...*) del «Livro Settimo» de la *Segunda parte da Monarchia lusytana*, f. 330v.-331v. El texto ha sido consultado en la digitalización de la edición lisboeta de 1609 a cargo de Pedro Crasbeeck, a través de la página de Biblioteca Nacional Portuguesa, consignada en la bibliografía final. Conociera o no Lope la *Monarchia lusytana*, debía de conocer al menos el nombre de Brito, en tanto que es uno de los autores portugueses incluidos por el dramaturgo Jacinto Cordeiro en el *Elogio de poetas lusitanos* que el autor portugués le dedicó al Fénix en 1631 con cierto ánimo reivindicativo, como respuesta al *Laurel de Apolo*. Lope, como es sabido, respondió con amabilidad a Cordeiro. El dramaturgo portugués elogia precisamente a Brito como historiador (octava número 43 en *Elogio de poetas lusitanos*, ed. M. L. Gonçalves Pires, pp. 106-107).

80), vestidos con retales de sus propias ropas cortesanas, a llevar a Ordoño unas tortas de huevos a las que sabía que su padre era aficionado, depositando dentro de ellas un anillo adornado con un rubí que el rey le había regalado cuando ella vivía en palacio. En la versión teatral, en cambio, la infanta Elvira no retrasa tanto su aparición, si bien es obligada a enfrentarse a su padre por parte de los otros personajes en escena, y rápidamente se revela su verdadera identidad, con una carga mucho menor de patetismo y humillación por parte de la heroína (v. 2826 y ss.). En lo tocante al recorrido que la leyenda de los Meneses tuvo en Portugal, conviene señalar que también la hemos encontrado en una copia manuscrita del *Livro das linhagens novas de Damião de Goes, que segue ao conde Dom Pedro*⁴⁹, fechado en 1616, aunque la versión que transmite es muy similar a otras de las ya analizadas y parece poco probable que fuera la fuente para la comedia de Lope⁵⁰.

En conclusión, no es fácil emitir un juicio sobre las fuentes consultadas por Lope a la hora de redactar su dístico sobre la leyenda de los Meneses. En contra de la opinión de Montesinos, hay detalles que vinculan a la comedia con el poema de Ferreira, detalles que solo aparecen en las fuentes portuguesas (Ferreira y Brito), que presentan una elaboración más desarrollada y literaria del relato que los nobiliarios. Por otro lado, la nobleza de Tello y su ascendencia goda, aspectos a todas luces fundamentales en la pieza de Lope (y que están en Brito y en algunos nobiliarios españoles), son eliminadas por Ferreira deliberadamente de su poema para no elevar al personaje del labrador. Los intereses que se esconden detrás de cada versión de la leyenda son evidentes: Brito trata de ser compasivo con el personaje de la infanta y con los motivos que la indujeron a huir de palacio; Ferreira de la Cerda la convierte en una víctima humillada por su matrimonio con el labrador y únicamente redimida al final por el perdón real, en el contexto de una versión moralista de la leyenda.

Estos cambios no nos parecen suficientes para descartar que la fuente directa de Lope fuera el poema de Ferreira, que sabemos que el dramaturgo conocía. Quizá Lope se

⁴⁹ La leyenda puede leerse en los ff. 125v.-127r. de la digitalización de dicho testimonio, código 977, conservado en la Biblioteca Nacional Portuguesa e incluido en la bibliografía final. Para una primera aproximación a este libro de linajes, que únicamente nos ha llegado a través de copias manuscritas y al que la crítica no ha prestado mucha atención hasta años muy recientes, puede consultarse Barceló Fouto [2015]. También existe una edición crítica, a cargo de António Maria Falção Pestana de Vasconcelos, aparecida en el año 2014.

⁵⁰ La versión que transmite dicho libro presenta, además, una redacción muy cercana a la versión de Bernardo de Brito, obra que sin duda debió de gozar de una difusión mucho más amplia en la época. Como se comprueba desde el propio título en esta obra, en los testimonios portugueses de la leyenda también es frecuente la referencia como fuente al libro de linajes del conde don Pedro que mencionábamos anteriormente, en el que no hemos podido localizar la leyenda.

apoyara en una combinación de esta versión con alguna otra fuente, quizá la obra histórica de Brito o un libro nobiliario (dentro de los examinados, *Lucero de la nobleza* presenta un relato más similar al de Lope que los libros linajísticos mencionados por Montesinos). En última instancia, lo más posible es que Lope conociera ya previamente una versión de la leyenda a través de alguno de los nobiliarios españoles o incluso por medio de la crónica de Brito o de alguna versión popular que no ha llegado hasta nuestros días (como un romance, por ejemplo) y que, tras leer la *Hespaña libertada* de Ferreira de la Cerda en algún punto cercano al intervalo temporal de 1618-1620, su interés por el relato resurgiera hasta el punto de decidir transformarlo en una pieza teatral, quizá también animado por su cercanía en esos años con el duque de Osuna, lejano descendiente de los Téllez de Meneses. Ferrer Valls [2011:56], prácticamente la única estudiosa que se ha encargado de matizar la tesis de Montesinos en los últimos años, señalaba que «la obra de Lope, más que seguir el poema de Bernarda Ferreira, parece una respuesta a su transmisión de la leyenda». Una respuesta, cabe añadir, en la que Lope prescinde del desdén aristocrático hacia los labriegos que impregna el poema de la dama portuguesa para poder construir una comedia de tema amoroso y de alabanza del campo.

Debemos insistir en que esta respuesta de Lope a la leyenda también obedece a la necesidad de adaptar el relato a los moldes dramáticos habitualmente manejados en los corrales. La primera comedia dedicada a los Tellos, después de todo, es una comedia genealógica estructurada en torno a la identidad real perdida⁵¹, aspecto al que volveremos más adelante, de tono amable y final feliz, con muchos rasgos propios de las comedias palatinas y con largos pasajes dedicados a los debates internos de la infanta Elvira en torno a la pertinencia de amar a un labrador. No es extraño que los personajes protagonistas, poco definidos en general en las versiones precedentes de la leyenda de los Meneses y algo mejor dibujados en las obras de Brito y Ferreira, aparezcan casi completamente desproblematizados en la obra de Lope para ajustarse mejor a los códigos teatrales de la comedia nueva: las acciones de la infanta no llegan a atentar contra el código del honor, los labradores protagonistas son ricos, godos y actúan con nobleza, y hasta el rey Ordoño resulta ser al final un *barba* bondadoso que está deseando perdonar a su hija y aceptar a un labrador por yerno. En conclusión, la conversión de la leyenda de los Meneses en materia teatral y su plasmación en la primera parte del díptico de Lope

⁵¹ Oleza [1997:XLVII] y Ferrer Valls [2001] emplean esta etiqueta para la comedia entre los cinco diferentes subtipos de comedia genealógica que ambos diferencian: hazañas militares, dramas de privanza, identidad real perdida, dramas de la honra y obras de carácter amoroso.

supuso en cierto modo la culminación en la década de 1620 de un relato seudohistórico de evidentes resonancias populares que había tenido un recorrido tan largo como accidentado a ambos lados de la frontera luso-española. A medio camino entre el cuento popular y el relato linajístico, la leyenda de los Meneses le ofrecía además a Lope la oportunidad de demostrar sus conocimientos históricos y genealógicos y de reaprovechar material dramático ya empleado en otras de sus primeras comedias, como *El vaquero de Moraña* o *El labrador venturoso*.

Por último, cabe señalar brevemente que, aunque consideramos la segunda comedia enteramente salida de la imaginación de Lope a partir de los personajes de la primera parte, hay algunos episodios concretos –con poco peso en el diseño general del argumento de la obra– que también fueron moldeados a partir de fuentes literarias reconocibles. Uno de los más relevantes quizá sea la estratagema de don Arias, después aplicada por el rey Alfonso, para separar a Elvira y Tello el Joven que tiene lugar en la segunda jornada de *Valor, fortuna y lealtad*: nombrar capitán al labrador Tello el Joven, sin experiencia militar previa, para que muera en la guerra contra los moros, de modo que Elvira quede viuda y disponible para un nuevo matrimonio. Es un eco evidente de la estrategia del rey David para matar a Urías y gozar de Betsabé (II Samuel II), relato que Lope también había empleado, mezclado con Bandello, en el argumento del *Peribáñez*, como señala McGrady [2002:LXXXIV-LXXXV] en su edición de la comedia. Algo muy similar ocurre poco después, en la tercera jornada, con la aparición milagrosa de la Virgen, San Millán y Santiago en el campo de batalla en auxilio de Tello, ayuda divina que le había sido anunciada poco antes por la propia Virgen al labrador cuando este se había quedado rezando a solas la víspera del enfrentamiento⁵². El episodio guarda muchas similitudes con la leyenda de la mítica batalla de Hacinas contra los moros, famosa por la ayuda divina que recibió el conde Fernán González en ella. La leyenda, además, había sido dramatizada ya por Lope en su comedia *El conde Fernán González*, en el marco de una batalla contra Almanzor. En dicha pieza también se escenifica ante los espectadores el momento en el que el conde, que reza preocupado por la proximidad de la batalla, recibe una visita nocturna del fallecido monje Pelayo (al que el conde había conocido, todavía vivo, en la primera jornada) anunciándole la asistencia que recibirá por parte de

⁵² En *Valor, fortuna y lealtad* no asistimos directamente a ninguno de estos sucesos, sino únicamente a un pormenorizado relato por parte del gracioso Mendo (v. 2052 y ss.), una vez terminada la batalla.

Santiago, San Millán y él mismo en el campo al día siguiente⁵³. En su prólogo a la más reciente edición de *El conde Fernán González*, Sanz y Sáez [2020:938-939] consideran que la fuente principal de la comedia y de este episodio concreto es la *Crónica general de España* de Florián de Ocampo, muy habitualmente empleada por Lope en sus comedias históricas de ambientación medieval [Oleza 1997:XXXII].

Por último, esta segunda comedia también contiene –dejando a un lado el eco a David y Urías ya mencionado–, en una cantidad muy superior a la primera, alusiones bíblicas aisladas dirigidas sobre todo a ensalzar la valentía de Tello el Joven en la batalla y el apoyo que recibe por parte de Dios, como la referencia a Josué y el mito del sol parado (Jos 10: XII-XIV), combinada con la mención a la proeza militar del rey David al vencer con mil soldados a diez mil enemigos (1 Sm 18: v-IX, repetida en 1 Sm 21: XII y 1 Sm 29: v)⁵⁴. Este tipo de referencias, como decíamos, poco significativas de cara al diseño de la traza argumental de la pieza, serán siempre indicadas y analizadas en las notas al pie correspondientes.

⁵³ Consúltense el pasaje completo, incluyendo el anuncio de Pelayo y la aparición milagrosa durante la lucha, v. 929 y ss., ed. O. Sanz y A. J. Sáez. .

⁵⁴ Ambas referencias pueden consultarse en los vv. 1916-1919 de nuestra comedia. Al mito del sol detenido Lope le había concedido un gran protagonismo en su comedia histórico-legendaria *El sol parado*. En torno a las fuentes bíblicas de esta comedia, véase Plata [2018:356] en el prólogo que antecede a su edición del texto.

1.4 GÉNERO

Si partimos de la clasificación de los géneros teatrales propuesta por Bances Candamo en su preceptiva dramática de finales del XVII, el díptico teatral dedicado a los Meneses debería ser incluido dentro del grupo de las comedias «historiales» por su vinculación con el origen legendario de la familia Téllez de Meneses, transmitido a través de los libros de linajes⁵⁵. Como ha apuntado Oleza [2013:154-155], la relación de Lope y sus espectadores con la historia era más laxa que la contemporánea y las genealogías nobiliarias, con las que se relaciona claramente nuestro díptico, gozaban de una gran aceptación como obras históricas en los siglos XVI-XVII⁵⁶. Además, cuando Bances Candamo se centra en qué tipo de acontecimientos históricos pueden utilizarse como base para la traza argumental de las comedias historiales, incluye precisamente las bodas:

Diuidirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no de otra especie. Las Amatorias, que son pura inuención o idea sin fundamento en la verdad, se diuiden en las que llaman de Capa y espada y en las que llaman de fábrica.

[...]

Las Comedias de historia, por la maior parte, suelen ser exemplares que enseñen con el suceso eficacísimo, en los números, para el aliuio. [...] Entretégese la historia del artificio, pero no es éste su lugar. Sólo diré que el argumento de una Comedia historial es vn suceso verdadero de una batalla, vn sitio, vn casamiento, vn torneo, vn bandido que muere ajusticiado, vna competencia, etcétera⁵⁷.

Como veíamos en el apartado dedicado a las fuentes, el enlace entre el labrador y la infanta leonesa constituye, junto con la anagnórisis de la infanta, el motivo central de la leyenda fundacional de los Téllez de Meneses. Como ambos acontecimientos se producen al final de la primera comedia del díptico, Lope no dispuso de material histórico o seudohistórico para componer el argumento de la segunda parte, concebida como una continuación protagonizada por los mismos personajes de la primera comedia pero muy

⁵⁵ Más de un siglo y medio antes, Torres Naharro también había señalado en el *Prohemio de la Propalladia* (1517) la diferencia básica entre «comedia a noticia» y «comedia a fantasía», en la que las primeras son aquellas basadas en un episodio que es «cosa nota y vista en realidad de verdad» mientras que las segundas son invención del autor, es decir, escritas «a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea» (ed. Porqueras Mayo y Sánchez Escribano 1965:62). Para profundizar en la cuestión de si los argumentos históricos definen o no un tipo de subgénero dramático a través de las preceptivas de los siglos XVI y XVII, es muy recomendable el recorrido histórico por estos textos realizado por Calvo [2007:46-60].

⁵⁶ El subgénero de los libros de genealogías, por otra parte, vivió una época de esplendor en la Castilla del siglo XVII gracias a las oligarquías locales, ansiosas por presumir de linajes inmaculados y por ocultar a parientes poco deseables [Hernández Franco 2012-2013:342].

⁵⁷ Extraído de *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. Moir, p. 33 para el primer fragmento y pp. 35-36 para el segundo, cuya ortografía y puntuación respetamos.

alejada ya de la leyenda original. A pesar de todo, la traza argumental de la primera comedia justificaba según Menéndez Pelayo [1949] la inclusión de las dos piezas dentro del centenar de comedias que el erudito clasificó bajo la etiqueta de «Crónicas y leyendas de España», categoría en la que se recogen numerosas obras genealógicas⁵⁸.

A pesar de esta consideración como obra histórica de la que probablemente disfrutó el díptico en el siglo XVII, sus difusos referentes históricos (guerra con Navarra, poder de los reyes moros frente a los reinos cristianos, líderes musulmanes inventados como Tarfe o Celín Gazul entremezclados con el histórico caudillo Almanzor...) no parecen tener como objetivo el retrato preciso de una época histórica determinada. En realidad, el objetivo de Lope sería más evocar una ambientación medieval deliberadamente inespecífica –la misma Edad Media inconcreta de tantos cuentos– en el contexto general de la Reconquista que situar la obra en unas coordenadas temporales concretas. La ambigüedad y la falta de concreción en lo tocante a la ambientación histórica del díptico también se relacionan con el hecho de que este no está realmente dirigido a la conmemoración de hechos famosos, como otras comedias de Lope, sino al relato de sucesos particulares situados en un pasado que ejerce, en realidad, más bien de decorado de fondo. Esta preferencia por emplear como materia literaria la peripecia personal de personajes históricos en menoscabo del análisis de los grandes conflictos históricos es precisamente, para Bradner [1971:97], uno de los rasgos definitorios de la comedia histórica española del Siglo de Oro frente a la inglesa⁵⁹.

Como es evidente, esta focalización en las vivencias de personajes particulares también permitía a los dramaturgos una mayor libertad de acción respecto a los ingredientes históricos y una explotación más eficaz de los recursos teatrales. Oleza [1997:XLIX-L] señala respecto al grupo de los *dramas particulares de la honra con ambientación histórica o legendaria*, entre los que incluye la primera parte de nuestro díptico, que a menudo a Lope le interesaba más el análisis del conflicto, los sucesos particulares –casi siempre de amor y de honra personal o de sangre, a veces con

⁵⁸ Para Calvo [2006:342] es central en la selección de textos editados por Menéndez Pelayo dentro de esta categoría la «idea de la centralidad de la historia de Castilla como proyecto ideológico», idea reforzada por el hecho de que muchas de las observaciones preliminares que el estudioso santanderino antepone a estas comedias contienen «enunciados que refuerzan el eje ideológico de reconstrucción de la nacionalidad desde sus orígenes».

⁵⁹ También Ruiz Ramón [1971:236-237] apuntaba en años próximos a Bradner que «en estas piezas no es lo fundamental el drama de la historia, pues su tema no es la historia como drama, como en Shakespeare o, más tarde, aunque a distinto nivel, en Schiller o en Kleist. Lo central en estos dramas es destacar, con ejemplaridad ideal, mediante las situaciones interesantes que la historia suministra, la dimensión heroica del pasado nacional».

interferencia del poder— que el propio marco histórico, en consonancia con la reflexión de Bradner sobre el carácter del teatro histórico español. El propio Lope, aficionado a emplear la historia como material dramático⁶⁰, era plenamente consciente de que era necesario que el dramaturgo se distanciara en ocasiones de los episodios históricos durante su proceso de escritura. En otra de sus comedias genealógicas, la primera parte de su díptico *Don Juan de Castro*, intenta explícitamente asegurarse la benevolencia del público justificando las posibles licencias poéticas deslizadas en este tipo de obras, al recordar al dedicatario, el conde de Cantillana, la repartición que hicieron las musas entre la historia y la poesía:

Repartieron entre sí las artes liberales, y cupo a las más famosas la historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia; cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa. [...] Las mías [mis musas], que desde los tiernos pasos de V. S. le iban considerando hijo de tales padres, entre otras memorias, hoy le dedican esta primera parte de los sucesos de *Don Juan de Castro*, historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética⁶¹.

Las dos piezas del díptico son, en definitiva, dramas que atañen a personajes particulares en contextos históricos, y dentro de estos se insertan en el nutrido bloque de las llamadas comedias genealógicas, definidas por su condición histórico-legendaria y por su vinculación temática al origen de un linaje famoso. Si bien esta etiqueta de «comedia genealógica» ya había sido utilizada de forma poco sistemática por Menéndez Pelayo en los prólogos de sus ediciones de las comedias de Lope, como recuerda Ferrer Valls [2001:13], estas comedias han sido estudiadas por primera vez en conjunto por la investigadora valenciana [Ferrer Valls 1998, 2001 y 2004] y por Zugasti [1998a y 2013]⁶²,

⁶⁰ Son muy conocidas las palabras de Lope en la dedicatoria de su comedia *La campana de Aragón*: «La fuerza de las historias representada es tanto mayor que la leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes [...] Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio» (en *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. T. E. Case, pp. 203-204). Matas Caballero [2015], al hilo de esta cita, traza un resumen de los motivos de Lope y otros dramaturgos áureos para acudir a los temas históricos a la hora de componer comedias.

⁶¹ Dedicatoria a la «Primera parte de las dos famosas comedias de don Juan de Castro» en *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. T. E. Case, pp. 225-226. Como es sabido, también Tirso reclamó, quizá todavía con más vehemencia que Lope, su derecho a mezclar historia y poesía en sus *Cigarrales de Toledo*, «¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!» (*Cigarral primero*, p. 224, ed. L. Vázquez Fernández).

⁶² Alternativamente, Ortiz Rodríguez [2016] ha empleado la categoría «dramas de presunción de nobleza», etiqueta menos popular entre los críticos que la de comedia genealógica para hacer referencia al conjunto

quien también ha realizado importantes contribuciones a su delimitación. Ya desde el título de la primera comedia de los Meneses se subraya que es una comedia genealógica, puesto que su composición obedece a la fórmula «Los X [patronímico] de X [locativo]», que marca cómo el paradigma de la traza argumental viene dado por el origen «glorioso de un antepasado y de la institución de su nombre» [Chen Sham 1992-1993:62]. Las comedias genealógicas constituyen, dentro del género del drama histórico, según las palabras de Zugasti [2013:25]:

Un subgrupo o subespecie de textos cuyo afán principal es el de ensalzar un linaje conocido y poderoso de la época, bien glorificando (mitificando, casi siempre) la cabeza del mismo, bien tratando diacrónicamente de varias de sus generaciones, o bien ocupándose de algunos de sus miembros vivos todavía en el momento de la escritura.

Las comedias genealógicas cumplían una función muy relevante en una sociedad cortesana y no productiva, sometida a constantes oscilaciones, en la que las aspiraciones principales eran la obtención de cargos y mercedes, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la corona. En este contexto, es lógico que las comedias genealógicas fueran en muchas ocasiones el resultado de encargos por parte de familias nobles, puesto que funcionaban como instrumento de mediación para autoafirmarse socialmente o, en otros casos, para reivindicar un reconocimiento social que se consideraba menoscabado [Ferrer Valls 1998]. En algunos casos, de hecho, conservamos pruebas documentales de que Lope se comprometió a escribir piezas dramáticas de tema genealógico tras recibir detalladas instrucciones por parte de nobles interesados en hacer valer las acciones de sus antepasados⁶³. También las dedicatorias que antepone a muchas de estas comedias genealógicas, incluidas por Lope en sus *Partes* de comedias, constituyen, en palabras de Case [1975:18-19], pruebas del interés de Lope por acercarse a través de la escritura de este tipo de piezas a las familias nobles:

No cabe duda que Lope buscaba el favor de gran número de estos nobles y administradores influyentes para reivindicar su reputación en esos círculos. Deseaba también contrarrestar la popularidad de los culteranos, rescatar los textos de las comedias de las manos de librerías, impedir las alteraciones de los empresarios y tramoyistas, seguir contestando a los detractores de su arte poético, y al mismo tiempo aspirar a los siempre codiciados honores personales, incluyendo el hábito de una de las órdenes principales (Santiago, Alcántara, Calatrava) y un puesto en la Corte. Las

de obras de Lope utilizadas por el estamento nobiliario para exhibir su condición bajo propósitos específicos y, simultáneamente, empleadas por el Fénix para exponer sus conocimientos sobre linajística e historia española.

⁶³ Es el caso de la llamada *Historial Alfonsina*, comedia en dos partes dedicada a ensalzar las acciones de Alonso I de Aragón, duque de Villahermosa, que Francisco de Aragón encargó a Lope entre los años 1617-1622, caso sobradamente documentado en una monografía anterior de Ferrer Valls [1993].

dedicatorias, tanto por su número como por su contenido, forman parte de una intensa campaña personal por revelar públicamente sus opiniones, sentimientos y erudición.

Sin embargo, en muchos casos, como sucede con el díptico dedicado a los Meneses, no es fácil determinar cuál es el contexto que rodeó la composición de las piezas, como señalábamos algunas páginas antes: si la iniciativa de componer una obra protagonizada por los antepasados de una antigua y noble familia fue un encargo realizado por sus descendientes del que no se han conservado pruebas documentales; si fue idea del propio Lope, que pretendía a través de la pieza buscar el amparo y la protección económica de una familia contemporánea alabando sus orígenes, o si simplemente el Fénix escogía en ocasiones este tipo de relatos genealógicos para demostrar sus conocimientos en materia de historia, porque había entrevisto en ellos su potencial dramático o porque le agradaban personalmente por alguna razón⁶⁴.

Volviendo al marbete de «comedia genealógica», es posible establecer una subtipología temática más precisa para dar cuenta de la traza principal de cada una de las comedias del díptico. Según Oleza [1997:XLVII] y Ferrer Valls [2001 y 2004], la primera parte del díptico es, dentro de las comedias genealógicas, un drama de la identidad real perdida, como *Los Benavides* o *Los prados de León*, mientras que la segunda parte es un drama de privanza, que Ferrer Valls incluye en un listado tentativo de los dramas de privanza de Lope, entre obras como *Los Guzmanes de Toral*, *La inocente sangre*, *La fortuna merecida*, *Las cuentas del Gran Capitán* y *Los Vargas de Castilla*, esta última de atribución dudosa⁶⁵. Estas subcategorías temáticas, por otra parte, están estrechamente vinculadas al macrogénero palatino⁶⁶, del que el díptico de los Meneses toma muchos elementos.

⁶⁴ Trambaioli [2009] y Zugasti [2013] se han ocupado de elaborar catálogos parciales de estas comedias genealógicas y de estudiar las posibles fuentes, intereses o encargos detrás de su escritura. Zugasti [2013:34], por ejemplo, considera que la pieza genealógica *El valiente Céspedes*, en la que se recrean las victorias militares del capitán Alonso de Céspedes, «tiene los visos de haber surgido más por deseo íntimo del dramaturgo que por alguna indicación o encargo». También se han publicado rigurosos trabajos dedicados en exclusiva a esclarecer si algunas comedias lopescas particulares son o no comedias genealógicas, como hace Fosalba Vela [2009] con *Don Lope de Cardona*.

⁶⁵ Posteriormente Santos de la Morena [2019:884] ha añadido a esta lista de Ferrer Valls la comedia de privanza (y también comedia genealógica) *La discreta venganza*.

⁶⁶ Tomamos la etiqueta de «macrogénero palatino» de Zugasti [2003:168], quien establece diversas subcategorías temáticas dentro de este gran bloque. En nuestro caso, consideramos compatible la clasificación del díptico de los Meneses simultáneamente como comedia histórica-genealógica y como comedia palatina, amén de la utilización de subcategorías temáticas más específicas para la traza argumental de cada pieza (identidad real perdida para la primera comedia y drama de privanza para la segunda, como decíamos, aunque estas subcategorías pueden aparecer en otras obras teatrales vinculadas únicamente a la materia histórico-genealógica o a la palatina).

Como señalaba Oleza [2003:607], el universo palatino es «el teatro de la fortuna del héroe y de la mudanza de su destino», mudanza que puede producirse, según el investigador, a través de dos esquemas contrapuestos. El primero, más habitual en el primer Lope, es la exclusión de la corte y su estado original años antes de que se inicie la acción de la pieza, por culpas ajenas o intrigas de terceros, con lo que los personajes protagonistas crecen en un ambiente rústico, bajo una identidad fingida, conozcan o desconozcan la verdadera⁶⁷. El segundo esquema, más habitual⁶⁷ en el último Lope, es la pérdida de la posición original del héroe en el presente de la acción y por causa de los desórdenes del poder. Y este segundo esquema es el que se reproduce en ambas comedias del díptico de los Meneses: en la primera comedia afecta exclusivamente a Elvira, auténtica heroína de la pieza –forzada a abandonar su identidad por la violencia con la que su padre le impone el matrimonio con un infiel–, mientras que en *Valor, fortuna y lealtad* la pérdida de posición del héroe adopta otros tintes y se extiende a todos los miembros de la familia Meneses, que, tras haber sido encumbrados por el rey Ordoño al final de la primera comedia, reciben diversos agravios por parte del rey Alfonso hasta ser rebajados a la condición de labradores.

Centrémonos ahora exclusivamente en la primera comedia, cuyo núcleo argumental –ocultación de la verdadera identidad de Elvira y su llegada como criada a casa de los Meneses– es uno de los conflictos habitualmente vinculados a las comedias palatinas, que a menudo giran en torno a la pérdida de la identidad original, ignorada o escondida bajo una máscara, y su resolución final mediante las pruebas que el protagonista tiene que enfrentar hasta la recuperación de su verdadero estado [Oleza, 2003:607]. Este esquema argumental de la ocultación de la identidad ha sido señalado en un trabajo posterior de Oleza y Antonucci [2013:707] como el «núcleo central» del género palatino, y la primera comedia del díptico también cumple con la mayoría de características que lo definen. Según el trabajo clásico de Vitse [1988:330] las características de la comedia palatina son las siguientes: los personajes deben pertenecer a la alta o a la muy alta nobleza, la estructura cómica de la pieza debe distinguirse por cierto tono frívolo o burlesco, con un tono como de cuento maravilloso, y las acciones deben tener lugar en un espacio geográfico exótico, fuera de Castilla. El díptico de los

⁶⁷ Se relacionan con estas comedias aquellas englobadas y estudiadas por Antonucci [1995] bajo el tema del salvaje, criado al margen de la civilización, y cuya configuración la estudiosa atribuye a Lope y a su comedia *Ursón y Valentín* (aunque también a la posterior red de relaciones que se establece entre esta pieza y la posterior *El animal de Hungría*).

Meneses se ajusta a todos estos requisitos, a excepción del último⁶⁸. Unos años antes, Weber de Kurlat [1977:870-871], también incidía en la ambientación en un eje espacial no-español, sin clara precisión temporal, coordenadas que permiten la inclusión en el argumento de libertades tales como «traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio». Como comprobamos en nuestras comedias, sin embargo, este tipo de episodios no necesitan obligatoriamente de una ambientación tan exótica: pueden tener lugar igualmente en las comedias históricas cuya acción tiene lugar en territorio nacional si el tiempo de la acción está lo suficientemente alejado del presente del siglo XVII. En cierto modo, es como si la España rural de la Reconquista, con sus reinos cristianos divididos y la amenaza constante de los musulmanes al acecho desempeñase la función de un país extranjero en el imaginario colectivo de los espectadores. Una ambientación, efectivamente, de cuento maravilloso, en la que todo tipo de situaciones extraordinarias son posibles, incluido el beneplácito real para la boda entre un labrador y una infanta. Estas apreciaciones coinciden con la hipótesis de Gómez Rubio [2007:192], para quien la ambientación de piezas dramáticas en un espacio y un tiempo alejados del contexto en el que fueron concebidas suponía ya para el receptor de la época una considerable distancia ideológica.

Pero pasemos a centrarnos ahora en la segunda comedia, en la que ese tono de cuento maravilloso se ha diluido en gran parte y que es, como adelantábamos antes, un drama de privanza. Según Ferrer Valls [2004:167], estos dramas constituyen:

Un pequeño grupo dentro del drama genealógico de Lope cuyo interés se traslada desde el campo de batalla al ámbito de poder que constituye la corte. A estas obras son a las que denomino «dramas de privanza», no porque su protagonista sea el privado de un rey (aunque en alguno de ellos puede llegar a serlo), sino porque desarrollan, sobre un fondo histórico, un tipo de conflicto dramático que tiene que ver con el proceso de ascenso del protagonista en el «piélago de la corte» y las intrigas palaciegas que desata.

En el prólogo a su edición de *La fortuna merecida*, Sánchez [2012:618-620], que parte de la misma selección de obras que Ferrer Valls antes referida, ofrece otros elementos característicos de los dramas de privanza lopescos, entre los que destacan los siguientes: su ambientación en ámbitos cortesanos peninsulares, en un tiempo más o

⁶⁸ Si tomamos como base la clasificación de Arellano [2012:139], heredera de la de Vitse, los rasgos definitorios de la comedia palatina son su componente lúdico, el protagonismo de personajes que son títulos nobiliarios, la lejanía espacio-temporal de la acción y, nuevamente, un último rasgo que el díptico de los Meneses no cumple y que el investigador identifica como definitorio de la comedia palatina en contraposición a la comedia urbana: el exotismo espacial.

menos remoto y determinado gracias a la mención de figuras reales; el hecho de que la mayoría de los espacios de acción sean los aposentos palaciegos, aunque se incluyen también escenas exteriores que remiten a los orígenes rurales de los protagonistas; que estos sean hombres cuya lealtad a la monarquía los conduce a ganarse la estima de un rey que termina por premiarlos con la mejoría de su situación social y económica; y que los antagonistas sean personajes envidiosos que generan el conflicto dramático. Como concluye Sánchez [2012:620] respecto a los dramas de privanza:

La intriga principal consiste, por tanto, en la explicación de cómo el héroe va superando los diferentes obstáculos que los envidiosos tienden a su paso. Lo más habitual es que el protagonista se encuentre varias veces en una situación extrema en su relación con el rey y que este, a través de diversos medios, intente descubrir la verdad de los hechos.

Según Peale [2004:126-127], estos dramas de privanza conforman un subgénero al que los dramaturgos áureos dieron forma entre 1595-1611⁶⁹, a partir del ascenso al trono de Felipe III, años en los que la privanza del rey se convierte en un tema principal en la conciencia del país a medida que su valido, el marqués de Denia y después duque de Lerma, se fue apoderando de todas las funciones del estado y adquiriendo poderes plenipotenciarios que ningún privado había acaparado en reinados anteriores. Cauvin [1957:3] afina todavía más, al señalar que el tema de la privanza como materia dramática se presenta al público por primera vez a través de la vía impresa con la publicación de la *Tercera Parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (1612), aunque en una fecha un poco anterior, en 1605, se había llevado a escena el famoso díptico de Damián Salucio del Poyo compuesto por *La próspera fortuna del famoso Ruy López de Ávalos* y *La adversa fortuna del muy noble caballero Ruy López de Ávalos el Bueno*⁷⁰.

Volviendo a *Valor, fortuna y lealtad*, casi todos los rasgos apuntados por Ferrer Valls y Sánchez se comprueban en la segunda comedia de la bilogía. Los Meneses, encumbrados al parentesco con la familia real al final de la primera comedia, deben superar diferentes obstáculos durante la segunda para asegurar su permanencia en el estado al que habían ingresado con la boda de Tello el Joven y la infanta. El cambio de rey que tiene lugar tras la muerte del rey Ordoño (muerte de la que tenemos noticia al principio de la segunda comedia) pone de manifiesto para los Meneses –sobre todo para

⁶⁹ Bradner [1971:97] ofrece un período un poco más amplio para la formación del subgénero, que sitúa entre 1590 y 1625, fechas que podrían abarcar perfectamente la composición del díptico completo dedicado a los Meneses.

⁷⁰ Según parece, en fecha todavía más temprana debe datarse la escritura de la comedia de Lope *Los Guzmanes de Toral*, que para Peale [2004:129] es posiblemente el primer drama de privanza y «uno de los ejemplos más claros y elocuentes del género».

Tello el Joven— el carácter mudable de la fortuna y la necesidad de enfrentarse a sus vaivenes por medio de un estoicismo de raigambre cristiana, con lo que el final de la pieza también incluye cierto componente de enseñanza moral completamente ausente en la primera comedia. En esta línea, es posible que los dramas de privanza del siglo XVII conservaran todavía algo de la preocupación moralizante que la crítica ha entendido como característica de las obras políticas de Salucio de Poyo [Caparrós Esperante 1987:285-286]⁷¹. Y en esta segunda comedia, de hecho, incluso se incide en cierta dimensión religiosa —en la tercera jornada— ausente por completo de la primera comedia, con la aparición milagrosa de la Virgen, Santiago y San Millán, que acuden en auxilio de Tello el Joven en el campo de batalla, asegurándole la victoria y, como consecuencia, el cambio de actitud del rey. Este componente milagroso, creemos, subraya la dimensión moral de *Valor, fortuna y lealtad*, puesto que la intercesión es la manifestación explícita del apoyo divino al comportamiento ejemplar de los Meneses frente a los desaires del rey y su privado. Ganan mucho peso también, evidentemente, el mundo cortesano y la ambientación palaciega: mientras que la primera comedia tenía lugar casi íntegramente en el campo, en la segunda la acción se divide prácticamente a partes iguales entre el campo y el palacio real, como corresponde a un drama de privanza dedicado a narrar los abusos cometidos por el rey contra sus vasallos. Como señalan Antonucci y Oleza [2013:730-731], siguen escribiéndose a medida que avanza el siglo XVII piezas palatinas dedicadas a:

Un tema especialmente presente en los comienzos del subgénero y que conllevaba una buena dosis de problematicidad: el de los abusos del poder, mostrados comúnmente a partir de la competencia amorosa entre un señor y un vasallo. El tema recibe ahora un tratamiento suavizado, centrándose en la intriga, más que en los desmanes del poderoso [...] Al final, de todas formas, el poderoso sabe vencerse a sí mismo: solución conciliadora que ya había sido perfeccionada por Lope en múltiples piezas.

Aunque el componente de abuso de poder en el terreno amoroso también está presente en *Valor, fortuna y lealtad*, con la persecución amorosa a la que se ve sometida la infanta Elvira por parte del privado don Arias, más relevantes son en el argumento la ambición política de este y la envidia que siente hacia los Meneses, que se traducirá en un deseo creciente de infligir daño a la familia. Sus maquinaciones encuentran un terreno fértil en el monarca Alfonso, ofendido también por el origen rural de los Meneses y por la descendencia del matrimonio de Tello y Elvira, mientras que él ha perdido ya la

⁷¹ Este rasgo era una herencia, a su vez, de las prácticas teatrales de los dramaturgos valencianos y de los intentos de la escena teatral del siglo XVI por escribir tragedias, estudiados por Hermenelgido [1973].

esperanza de engendrar un heredero. Como es sabido, es un tema recurrente en la comedia áurea «el poder mal ejercido, corrompido por las pasiones particulares o por el interés, impulsado por la soberbia y la ambición», tema para el que Arellano [2017] emplea también el término de «dramas de ambición y soberbia».

Por último, Antonucci y Oleza [2013:722] han señalado que la primera comedia del díptico también puede ser interpretada como una obra de reivindicación de la honra o dignidad villana, aspecto que se ve diluido en la segunda pieza en beneficio de otros conflictos. A pesar de ello, es evidente que esta reivindicación no desaparece del todo en la segunda pieza: el conflicto de privanza y mal gobierno que constituye el núcleo de su argumento se construye también, en última instancia, en torno a este motivo del respeto que merecen por parte de las clases nobiliarias los labradores ricos como los Meneses. En definitiva, podríamos establecer a modo de conclusión parcial que la composición del díptico histórico-genealógico de los Meneses se ubica en la intersección entre las dos subcategorías temáticas del drama de la identidad real perdida (primera parte) y del drama de privanza (segunda), subcategorías estrechamente vinculadas al género palatino, con la inclusión de algunos elementos propios de los dramas rurales del honor villano, sobre todo en el dibujo de Tello el Viejo, sus alabanzas al campo frente a la corte y los enfrentamientos cómicos de este personaje con su hijo.

Una vez establecido el importante componente palatino en las dos partes del díptico y, entendiendo la materia histórico-genealógica y la palatina como categorías supragenéricas, también se hace necesario valorar el tono serio o cómico de cada una de las dos comedias, puesto que las piezas clasificadas como pertenecientes a estas categorías –particularmente, las comedias palatinas– pueden inclinarse muy claramente hacia la comicidad o hacia la seriedad. Y este es el caso de la bilogía de los Meneses, ya que cada una de las piezas que la componen opta por un tono muy diferente. El componente lúdico de la primera comedia se diluye en el paso a la segunda pieza, de tono mucho más serio y donde, como señalábamos, la ambientación casi exclusivamente rural de la primera parte se ve sustituida por una ambientación que oscila entre el campo y la corte, siempre entendida como un lugar hostil y peligroso para los Meneses. Las breves apariciones del rey y su valido en la primera comedia, que prácticamente tenían la función de sancionar los comportamientos de los personajes protagonistas (Ordoño únicamente aparecía en escena para lamentarse de su decisión de casar a Elvira con un moro en la primera jornada y para honrar a los Meneses y aceptar la boda de su hija con uno de ellos al final), se multiplican revestidas de peligro en la segunda parte, en la que la presencia

amenazante del rey Alfonso y su valido incluso se proyecta en el mundo rural a través de misivas y órdenes reales que siempre están dirigidas a humillar a los Meneses y a desposeerlos de sus privilegios.

Aunque en el caso de la bilogía de los Meneses no nos encontremos ante comedias únicamente palatinas, para subrayar las diferencias entre la primera y la segunda en cuanto al tono resulta productiva la distinción trazada por Zugasti [2003] entre comedia palatina cómica (a la que pertenecen obras como *El perro del hortelano* de Lope o *El vergonzoso en palacio* de Tirso) y comedia palatina seria (a la que pertenecen las comedias lopescas *La batalla de honor* o *El saber puede dañar*). Si bien el propio investigador advierte de que los límites pueden ser difusos en muchos casos, ofrece un rasgo que puede ser utilizado como guía para deslindar unas piezas de otras [Zugasti 2003:176-178]:

Una regla de oro es la mayor o menor extensión del tema erótico amoroso: cuando la principal línea de actuación de los protagonistas son sus problemas y enredos de amor (o sea, cómo emparejarse), entonces no hay ninguna duda de que estamos ante una comedia palatina cómica; pero cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas de buen o mal gobierno, abusos de un príncipe libidinoso, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estaremos ante una comedia palatina seria. Tipología esta última en la que no faltan momentos álgidos de tensión máxima, con amenaza de riesgo trágico, el cual siempre acaba diluyéndose en pro de una solución feliz y ejemplar⁷².

Siguiendo la «regla de oro» que propone Zugasti, entendemos el díptico histórico-genealógico de los Meneses desde la perspectiva de una primera pieza que puede ser leída como una comedia palatina cómica y una segunda pieza que se inclina claramente hacia el terreno de la comedia palatina seria. Mientras que en la primera parte la trama amorosa protagonizada por la infanta Elvira y Tello el Joven tiene un enorme peso, en *Valor, fortuna y lealtad* el núcleo temático de la comedia se desplaza a la corte, a la mala privanza de don Arias y a las decisiones que toma el rey Alfonso bajo su influencia, al tiempo que el contenido amoroso se ve reducido a la mínima expresión (únicamente

⁷² Debemos señalar que, como el propio Zugasti recuerda en este trabajo, él mismo ya había desarrollado algunas ideas sobre este tema en trabajos anteriores (Zugasti 1998b, 2002, entre otros). El investigador también ha vuelto a este deslinde entre comedia palatina cómica y seria en trabajos más recientes, en algunos casos dedicados a dramaturgos y comedias concretos [Zugasti 2015a, 2015b y 2017]. Como el investigador reconoce [Zugasti 2003:177], su distinción entre comedias palatinas cómicas y serias guarda mucha relación con la distinción trazada por Vitse entre *comedias palatinas* (más frívolas) y *comedias palaciegas* (más serias, pero igualmente atrágicas). Véase Vitse [1983a y 1988]. En estas páginas nos hemos decidido por la nomenclatura de Zugasti por su mayor claridad y sencillez expositiva.

encontramos algunas pinceladas en torno al amor no correspondido que siente don Arias por Elvira y las reiteraciones del amor conyugal entre Elvira y Tello).

Curiosamente, este viraje hacia lo trágico que se produce dentro del propio díptico parece reproducir a pequeña escala la transformación operada durante el siglo XVII en el seno de la comedia palatina, que experimentó un giro hacia formas más trágicas a medida que se transformaba también el tratamiento que hacían los dramaturgos del tema típicamente palatinesco de la identidad perdida, como argumentan Antonucci y Oleza [2013:729-730]:

Otra característica importante del teatro áureo, a partir del segundo cuarto del siglo XVII, es la desaparición de la comedia palatina tal como se daba en la producción del primer Lope de Vega. [...] Podemos argumentarlo a partir de las transformaciones que sufre un núcleo temático que era fundamental en la primera comedia palatina, el de la identidad perdida o disfrazada del protagonista. Este núcleo se fracciona ahora en dos vertientes funcionalmente distintas: una cómica, de disfraz; otra seria (dramática o francamente trágica), de desposeimiento de la propia identidad. En el primer caso funciona como generador de equívocos, apto pues para comedias tanto de ambientación palatina como de ambientación urbana contemporánea; y aunque plantee, como sucedía en la primitiva comedia palatina, un desajuste social en el ámbito de las relaciones amorosas, tal desajuste dista mucho de presentarse de la forma problemática de que se revestía entonces, pues casi todos los personajes, y sobre todo los espectadores, saben que se trata de un disfraz. [...] En el segundo caso, es decir cuando el núcleo temático se presenta en la forma de real ignorancia o pérdida de la propia identidad originaria por parte del protagonista, se adscribe al territorio genérico de la tragedia, o cuando menos del drama, según una línea evolutiva que Oleza ya ha trazado en la dramaturgia del último Lope. [...] Con el motivo de la identidad disfrazada o perdida que se desvirtúa a mero elemento cómico o emigra al terreno trágico, y con la consecuente desaparición del conflicto entre amor y desigualdad social, se pierde uno de los rasgos más característicos de la comedia palatina originaria [...].

A la luz de estas reflexiones, concluimos que es el cambio temático de la primera comedia a la segunda, al que aludíamos antes (la identidad real perdida de la infanta voluntariamente disfrazada en la primera comedia frente al desposeimiento de los Meneses por parte del poderoso en la segunda), el que marca el tono serio de la segunda pieza frente a la primera. Sin embargo, a pesar de que el llamado «riesgo trágico», tan importante para la clasificación de una obra como trágica o cómica, está mucho más marcado en *Valor, fortuna y lealtad*, donde los Meneses prácticamente se enfrentan a un nuevo peligro en cada jornada⁷³, ninguna de las piezas del díptico es una auténtica

⁷³ Vitse [1983b:18] define el riesgo trágico como «ese riesgo que corre —y que imaginativamente comparte con él el oyente, mediante su temor y conmiseración— el héroe de una trayectoria dramática en que se ven puestos en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos o metafísicos de la sociedad o del individuo». Las respuestas desdeñosas que reciben los Meneses por parte del rey desde el principio de la comedia van escalando hasta el final de la primera jornada, cuando Alfonso ordena la separación de los miembros de la familia. La segunda jornada, tras otras nuevas afrentas, vuelve a terminar con un peligro todavía más amenazante: la orden real de enviar a Tello el Joven a la guerra. Incluso la tercera jornada, en la que tiene

tragedia. El asunto de la segunda comedia es efectivamente trágico, pero su final es feliz gracias a la rectificación final del monarca; además, el tratamiento del argumento no renuncia a la inclusión de una cantidad considerable de escenas cómicas, con varios personajes, más allá del criado Mendo, que tienen intervenciones graciosas, como Tello el Viejo, el niño Garci-Tello o incluso el propio Tello el Joven. Esta mezcla de asunto trágico más tratamiento cómico, en el que la comicidad se ve confinada a secuencias relativamente aisladas, recibe, según Vitse [1983a:526], el nombre de teatro cómico-serio, un modelo teatral más numeroso en tiempos calderonianos, aunque destinado a perdurar. La propia resolución que se ofrece para el conflicto de la segunda comedia, el vencerse a sí mismo que lleva a cabo el rey Alfonso al aceptar como miembros de pleno derecho de su familia a los Meneses, tiene una larga tradición en este tipo de comedias cómico-serias, en las que a menudo el abuso potencial del poderoso se neutraliza a través de esta estrategia antes de que la obra desencadene en tragedia. De hecho, Arellano [2011:28] aísla esta incapacidad de vencerse a sí mismo como rasgo definitorio de los personajes poderosos en los dramas de poder y ambición con tiranos perniciosos, como *La hija del aire* y *La cisma de Inglaterra* de Calderón.

Frente a este rey tiránico que se gobierna con dificultad y que solo conseguirá vencerse a sí mismo al final de la comedia, tras interpretar como una advertencia divina el apoyo que la Virgen, Santiago y San Millán prestan a Tello el Joven, los Meneses en su conjunto desempeñan el papel de vasallos ejemplares. Permanecen –particularmente Tello el Viejo– fieles a su rey a pesar de los continuos desaires y agravios que reciben por parte del monarca, van a visitarlo de buena voluntad, le confían a su heredero (como sucede en la segunda jornada, cuando Garci-Tello se queda al servicio de su tío el rey en la corte) y continúan ofreciéndole su apoyo sin asomo de rebeldía, ya sea económico o militar. Esta insistencia en la caracterización de la familia Meneses como vasallos modélicos –un aspecto mucho menos subrayado en la primera comedia– también comporta un aspecto didáctico y adoctrinante que acerca la segunda pieza a las coordenadas del drama. Como señalaba Oleza [1986:252]:

El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división del trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico.

lugar la reconciliación del rey con los Meneses, se abre con la incertidumbre en torno a cuál será la reacción del monarca ante la victoria de Tello el Joven en la guerra.

Y, en este sentido, el mensaje ideológico enviado por la segunda comedia es claro: ante un conflicto provocado por el ejercicio tiránico del poder y la influencia de un valido malicioso sobre la voluntad de un monarca joven e influenciado, los buenos vasallos se mantienen fieles a su rey y esperan pacientemente a que entre en razón, ayudados únicamente por la esperanza de que Dios ilumine al soberano y este ceje en su persecución.

Para cerrar este apartado dedicado al género dramático en el que se inscriben las dos comedias, es pertinente hacer una pequeña reflexión sobre la relación entre las dos comedias del díptico como unidad. Dejando a un lado las diferencias temáticas y de tono entre las dos piezas, es evidente cierta falta de cohesión entre las dos comedias del díptico, como decíamos al principio de este trabajo. No hay ningún indicio en la primera comedia de que Lope tuviera pensado durante la escritura de dicha pieza componer una segunda obra dedicada a los Meneses y, si bien el conflicto central que plantea *Valor, fortuna y lealtad* —el problemático encaje de los Meneses en el mundo cortesano— deriva lógicamente de la boda del Labrador Tello el Joven y la infanta en la primera comedia, no estaba en absoluto adelantado en dicha pieza. A pesar de estas consideraciones, leídas como una unidad, las dos comedias dedicadas a los Meneses pueden interpretarse también como dos obras dedicadas a explorar «el tema de las dos Fortunas», en la línea de una serie de piezas históricas áureas que a menudo adoptan la forma de bilogías dramáticas, bien estudiadas por Gutiérrez [1975]. Tras la popularidad obtenida por Damián Salucio del Poyo a principios del siglo XVII con su ya citada bilogía de *La próspera y adversa fortuna del condestable don Ruy López de Ávalos*, compuesta en dos partes que exploran los cambios de fortuna sufridos por este personaje⁷⁴, fueron muchos los dramaturgos —destacando entre ellos Mira de Amescua y Tirso de Molina— que se lanzaron a la escritura de dípticos de este tipo, dedicados a plasmar la doble y cambiante influencia de la fortuna sobre personajes históricos o pseudohistóricos particulares. En palabras del propio Gutiérrez [1975:292-293]:

El tema de las dos Fortunas, de la prosperidad y de la adversidad, con la tensión inherente que existe en la oposición de esa dualidad tenía una gran capacidad para ser dramatizado [...]. La fórmula dramática a que se ajustan estas obras exige siempre la oposición y el contraste de las dos Fortunas [...]. En todos estos dramas aparecen, en

⁷⁴ Conviene recordar que el propio Lope de Vega había alabado en los siguientes términos la bilogía de Salucio del Poyo en la dedicatoria de 1621 de su comedia *Los muertos vivos*, dirigida precisamente al autor de las obras sobre Ruy López de Ávalos, piezas de las que el Fénix asegura que «ni antes tuvieron ejemplo, ni después imitación» (Case 1975:169, aunque conviene consultar las pp. 161-162 para obtener información adicional).

un momento u otro, las dos caras de la Fortuna. Cuando se trata de dramatizar la caída de un príncipe, el autor adopta el esquema más tradicional: de la próspera a la adversa Fortuna. El caso de los privados puede ser más complejo, ya que depende de la posición inicial que el dramaturgo quiera subrayar y del desenlace preferido. En las obras presentadas pueden encontrarse estos esquemas «adversa-próspera-adversa-próspera», «adversa-próspera-adversa» y «próspera-adversa-próspera». [...]. Es la fórmula que he denominado «suertes trocadas» [...].

Desde esta perspectiva, aunque el díptico sea un díptico facticio, Lope habría explorado la «fortuna próspera» de los Tellos de Meneses en la primera comedia, en la que, en paralelo a la llegada a la hacienda de la infanta Elvira en traje de labradora, los Meneses reciben toda clase de mercedes y nombramientos por parte del rey Ordoño e incluso una visita real (todo ello antes de que el rey supiera que habían acogido a su hija). La calurosa aprobación por parte del rey de la boda de su hija con Tello el Joven al final de la primera comedia no responde, por lo tanto, únicamente a la alegría de haber encontrado con vida a su hija, sino al hecho de que considera a los Meneses, a los que trata repetidamente de «parientes» (vv. 2722 y 2736, expresión en la que insiste su hija en el v. 2855), dignos de relacionarse con la familia real en un plano de igualdad.

A modo de contraste, en la segunda comedia, el desprecio con el que trata el rey Alfonso a los Meneses desde el comienzo de su reinado supone un drástico cambio de signo respecto a la dinámica establecida en la primera comedia en lo tocante a las relaciones de la familia con el poder real, en la línea de las comedias dedicadas a la «adversa fortuna»: a los Meneses les son retirados todos sus privilegios y pierden incluso el derecho a vestir ropas cortesanas en su propia hacienda. Frente al nombramiento de cargos honoríficos de la primera parte, el rey Alfonso llega a obligar a Tello el Joven a aceptar un título engañoso de capitán con el objetivo de enviarlo a una batalla de la que nadie espera que vuelva con vida. La nueva visita del rey Alfonso en son de paz, al final de la tercera jornada, funciona como eco de la visita del rey Ordoño de la primera comedia, y supone una recuperación de la «próspera fortuna» y un cierre feliz del díptico con un final a todas luces espectacular: la ceremonia de investidura de Garci-Tello como caballero y la invitación para que toda la familia acompañe al rey a la corte.

En definitiva, pese a que Lope muy probablemente compuso la primera comedia sin pensar en una continuación, quizá la estrategia que siguió durante la composición de la segunda pieza fue inspirada por este tipo de moldes teatrales bimembres, estrechamente relacionados con las coordenadas histórico-genealógicas en las que se inscribían las peripecias de los Meneses. La lección moral aprendida por los Meneses y particularmente por Tello el Joven (que de ser un joven aficionado a los lujos en la primera parte pasa a

convertirse en un soldado y padre de familia ejemplar en la segunda), también apunta en la dirección de esta idea moralizadora de resonancias estoicas que a menudo encontramos en los dípticos que exploran las dos fortunas: ante los vaivenes de la Fortuna, obrar bien en todas las ocasiones es la única manera de prevenir el mal [Gutiérrez 1975:294].

1.5 TEMAS DEL DÍPTICO Y RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DE LOPE

El tema general del díptico de los Meneses es el conflicto entre la identidad auténtica y la identidad social, aquella percibida por los demás –y, por lo tanto, susceptible de engaños, malinterpretaciones y prejuicios–, con el enfrentamiento entre corte y aldea como telón de fondo. Se trata, en realidad, de una manifestación del conflicto clásico barroco entre el ser y el parecer, plasmado en la bilogía a través de dos motivos que resultaban muy familiares a los espectadores de los corrales: la infanta obligada a huir al monte bajo una identidad fingida en la primera comedia y, en la segunda, el abuso por parte del poderoso de unos labradores que, a pesar de su dignidad y su comportamiento virtuoso, son despreciados en la corte a causa de su falta de nobleza. Cada una de las piezas explora también otros temas y subtemas específicos, como el amor desigual, la lealtad al rey o los peligros derivados del valimiento, por mencionar algunos de los más significativos, y se vincula, a través de ellos, con otras piezas de la producción de Lope. Por lo tanto, después de algunas consideraciones de carácter general en torno al díptico, exploraremos los conflictos que dramatiza cada una de las comedias y las obras lopescas con las que las dos piezas dialogan.

En la primera comedia, como señalábamos en las páginas anteriores, el conflicto en torno a la identidad aparece revestido de un tono más cómico y acompañado por elementos que remiten al cuento maravilloso: una infanta leonesa, obligada a fingirse labradora, encuentra el amor en el hijo de un labrador que, aunque no es noble, es rico y honrado. La segunda comedia, más seria, escenifica a partir de una traza argumental más realista un conflicto derivado de la ambigua posición social de los Meneses, labradores ricos, siempre a medio camino entre la nobleza y el pueblo llano. Los Meneses, emparentados al final de la primera parte con la familia real a través del matrimonio del joven Tello y la infanta Elvira, son despreciados por el nuevo rey, Alfonso, que los trata como si fueran unos rústicos indignos de ser sus parientes. Cada comedia termina con un reconocimiento que pone fin al equívoco relacionado con la identidad y reintegra a los personajes en el orden social justo. Al final de la primera comedia, el rey descubre la auténtica identidad de la labradora fingida, que recupera su condición de infanta después de una escena arquetípica de anagnórisis. En la segunda comedia, Alfonso termina por reconocer la valía de los Meneses, les devuelve los privilegios que les había arrebatado y los readmite en su familia, en una suerte de final feliz que, si bien no incluye una

anagnórisis en el sentido más estricto de la palabra, también supone una reintegración social para estos personajes.

Este cuestionamiento en torno a la identidad individual, familiar y social que se produce a lo largo del díptico tiene también importantes implicaciones en relación a con la construcción de una identidad nacional española. La bilogía, ambientada en plena Reconquista, si bien no de manera tan evidente como otras comedias del Fénix, como *El último godo* o *El primer rey de Castilla*, también presenta un relato fundacional del país, en el que los Meneses que dan título a las dos comedias –labradores ricos, montañeses, de origen godo, defensores acérrimos de la monarquía astur-leonesa, cristianos viejos y de sangre limpia– afianzan progresivamente su posición social y se erigen en una suerte de antepasados idealizados y modélicos para los espectadores de los corrales. Como señala Ryjik [2011:77-78], para los españoles de finales del siglo XVII la historia de España seguía siendo la historia de la Reconquista, y en un momento de crisis nacional no es extraño que los dramas de Lope se encargaran de difundir «los valores propios de la Reconquista, asociados principalmente con la cultura castellana», que habían hecho posible la gloria pasada del imperio y que se consideraban postergados en los reinados de Felipe III y Felipe IV⁷⁵. Si al final de la primera comedia estos súbditos ejemplares que son los Meneses emparentan con la familia real, cuando termina la segunda obtienen otros reconocimientos añadidos: Garci-Tello, el primer hijo de Tello y Elvira, es nombrado caballero, y los Meneses al completo son invitados a instalarse en la corte en calidad de familiares y consejeros del rey Alfonso, e incluso como herederos potenciales del reino, ya que el monarca no tiene hijos.

La primera parte, cuyo núcleo son los amores entre la infanta disfrazada y el labrador Meneses, a menudo ha sido relacionada con *El vaquero de Moraña*, comedia perteneciente al primer ciclo de producción de Lope⁷⁶, en la que una infanta leonesa llamada Elvira y su amante, el conde de Saldaña, son obligados a huir al campo por separado y a adoptar allí identidades ocultas para evitar la cólera del rey, que se muestra contrario a su unión. La infanta, convertida en cocinera, será requebrada simultáneamente por el rico labrador que los ha acogido en su hacienda y por su hijo. El primero en plantear

⁷⁵ En torno a esta cuestión, véase Ryjik [2011] y, particularmente, el capítulo titulado «Lope de Vega y la construcción de una idea nacional en sus dramas históricos», en el que la investigadora analiza el contenido de las comedias *El último godo*, *El primer rey de Castilla* y *La varona castellana*.

⁷⁶ Datada por Morley y Bruerton [1968:593] en el período comprendido entre 1599-1603, horquilla temporal también aceptada por Eiroa [2009:1255] en su edición de la comedia.

que *Los Tellos de Meneses* es una reelaboración del argumento de *El vaquero de Moraña* fue Menéndez Pelayo [1949:339], que apunta respecto al argumento de esta que:

La fábula es de pura invención de Lope, que tomó de la historia el nombre del Rey Don Bermudo (sin determinar cuál de los tres que así se llamaron), y atribuyó a su hermana amores con un cierto conde de Saldaña. El principio, como se ve, recuerda la historia de los padres de Bernardo. Lo restante puede considerarse como el embrión de *Los Tellos de Meneses*.

Ya en el siglo XX, Zamora Vicente [1961:262] consideró también a *El vaquero de Moraña* «génesis» de *Los Tellos de Meneses*, parafraseando las informaciones proporcionadas por el estudioso santanderino en los siguientes términos:

El vaquero de Moraña ya está citada en la lista del primer *Peregrino*. Nos lleva Lope, basándose en unos trozos de lírica popular, hasta los orígenes de Bernardo del Carpio, por un lado; y por otro, a la génesis de la hermosa comedia *Los Tellos de Meneses*. Todo en *El vaquero* es pura invención de Lope, que cambia a su gusto nombres y sucesos.

También una de las últimas editoras de *El vaquero de Moraña*, Rodero Riveiro [2017:99], considera que *El vaquero* «constituye el embrión de *Los Tellos de Meneses*» antes de pasar lista a algunos de los elementos compartidos por ambas comedias. Y lo cierto es que son muchos los elementos que las dos piezas tienen en común: una protagonista de nombre Elvira e infanta leonesa, su huida al campo con un hombre que intenta después abusar de ella (y que es asesinado después por el hijo de un labrador), la identidad fingida que adopta en el campo la infanta y la fascinación que ejerce sobre todos los personajes rurales, el amor que siente por ella el hijo del labrador, el plan fallido de casar a la infanta-labrador con un rústico gracioso en un momento determinado... Sin embargo, faltan en *El vaquero de Moraña* los dos elementos que quizá sean más relevantes en *Los Tellos*: el empeño en dibujar el particular carácter de los labradores que acogen a la infanta, padre e hijo, y la relación amorosa genuina surgida entre la infanta y el hijo del labrador.

En realidad, aunque quizá sea *El vaquero* la pieza lopesca que establece más concomitancias con la primera parte del díptico de los Meneses, son varias las obras teatrales que Lope dedicó al tópico de la infanta que se ve obligada a huir de palacio y adoptar el disfraz de mujer humilde. Cuando estas comedias protagonizadas por infantas desesperadas tienen lugar en España, se ambientan en la época de la Reconquista, como sucede en *Los Tellos de Meneses*, *El vaquero de Moraña* y *El labrador venturoso*⁷⁷.

⁷⁷ Lope también hace uso del motivo de la infanta obligada a huir al campo y a hacerse pasar por labradora en algunas comedias palatinas, como *La infanta desesperada*, ambientada en Arabia, y *La ventura sin buscarla*, que tiene lugar en Polonia y Hungría. En ambas, sin embargo, el argumento se aleja del de *Los*

Menéndez Pelayo también había detectado las semejanzas entre esta última y las otras comedias, aunque en esta ocasión fue particularmente severo con la falta de originalidad que creía detectar en *El labrador venturoso*⁷⁸. Sea como fuere, el conflicto presentado en esta última pieza también es similar y los puntos de contacto con la primera parte del díptico de los Meneses saltan a la vista: una vez más, otra infanta leonesa, también llamada Elvira, obligada por su padre (en este caso, Alfonso V de León) a contraer matrimonio contra su gusto con un poderoso rey moro (en este caso, rey de Sevilla), huye al campo, donde se enamorará de un labrador digno de ella y será también pretendida por un rústico gracioso. Al final de la comedia, el rey perdonará a la huidiza infanta y aceptará como yerno al labrador.

Como sucede en *Los Tellos de Meneses*, en *El labrador venturoso* se subraya que un labrador cristiano y descendiente de los godos es más digno de la mano de una infanta leonesa que un rey árabe⁷⁹. Evidentemente, estos labradores son siempre terratenientes ricos y orgullosos, en los que la riqueza y la posesión de bienes rurales se convierten en valores morales positivos, personajes que encajan a la perfección en el arquetipo teatral áureo del «villano libre y digno», según la etiqueta acuñada por Salomon [1985]. Como apuntaba Díez Borque [1976:68] respecto a otro personaje calderoniano muy similar a estos labradores de Lope, el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, este tópico teatral, poco representativo de la realidad que vivían la mayoría de campesinos en la época, se construye sobre la alianza de sangre limpia y riqueza por un lado y, por otro, sobre la arraigada idea de que la posesión de tierras dignifica frente a las ocupaciones industriales y comerciales⁸⁰.

También es muy relevante en la construcción de estos villanos ejemplares que son los Meneses su herencia goda, explicable por la omnipresencia durante los siglos XVI-

Tellos de Meneses y presenta situaciones más comprometidas para sus protagonistas femeninas desde el punto de vista del decoro: Lavinia, la infanta protagonista de *La infanta desesperada*, da a luz a un hijo todavía bajo el disfraz de labradora, y únicamente oculta su identidad durante la tercera jornada de la pieza. La infanta Lisarda, protagonista de *La ventura sin buscarla*, contrae matrimonio y tiene un hijo en el campo, sin revelar su verdadera identidad a su marido.

⁷⁸ En palabras del estudioso, «*El labrador venturoso* es comedia bien escrita, pero de poca importancia, porque en ella Lope se plagia sin escrúpulo a sí mismo y abusa de los lugares comunes de su repertorio: la infanta disfrazada de aldeana, y los conflictos de amor y celos a que da lugar su estancia entre villanos» [Menéndez Pelayo 1949:362].

⁷⁹ El rey le dirá a su hija, tras saber que ella quiere casarse con el labrador Alfonso, los siguientes versos: «Y Castilla sepa / que más te quiero casada / con hombre de tales prendas, / que no reina de Sevilla / mientras que de moros sea» (p. 186, ed. Menéndez Pelayo).

⁸⁰ Como Castro [1976:178] describe respecto a la ideología dominante en la España de los siglos XVI y XVII, suscitaba sospechas «cualquier trabajo algo técnico, por encima de la simple tarea de arar, cavar o escardar la tierra» y se creía «manchado de semitismo islámico-hebreo cualquier trabajo por encima del de labrar la tierra, justamente por no dedicarse a este los judíos».

XVII del mito gótico como discurso colectivo fundacional, que equipara historia gótica e hispánica para transformarse en modelo de la concepción política de España [Sáez 2019:56]. Dejando a un lado su producción de comedias históricas dedicadas especialmente a personajes godos, Lope fue proclive a utilizar la ascendencia goda como elemento ennoblecedor de sus personajes, muy particularmente en sus comedias históricas⁸¹. En la segunda parte del díptico, de hecho, el viejo Tello alude directamente a la herencia goda compartida por el desdeñoso rey Alfonso y la familia Meneses como nexo de unión entre labradores y reyes españoles: «No todos somos reyes, pero todos / somos reliquias de los reyes godos» (vv. 1179-1180).

Pese a esta caracterización elogiosa de los labradores Meneses, Lope explota asimismo la oposición entre los dos Tellos, padre e hijo, para tratar un tema presente también en otras de sus comedias de ambientación rural: el contraste entre la corte y la aldea, según el esquema clásico del enfrentamiento entre ambos mundos que Antonio de Guevara había consagrado en su exitoso *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539). Aunque es cierto que en algunas de las piezas teatrales de Lope, como en *Los hidalgos del aldea*, este debate había dejado de tener la seriedad de antaño y se prestaba a la parodia, a la burla ácida e incluso a la desacralización absoluta (como observa el editor de dicha comedia, García Aguilar, 2013:807), en muchas otras piezas del Fénix la confrontación entre campo y corte se presenta todavía como una cuestión fundamental y palpitante, a la que el propio dramaturgo deja sin una respuesta clara al final de la comedia. Quizá esto sea más habitual en las comedias ambientadas en épocas pasadas, como el díptico de los Meneses, en las que la movilidad social se percibe como más factible, por una parte, y en las que el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo que representan habitualmente en la comedia padres e hijos (respecto a asuntos tópicos como el gasto y el ahorro, el lujo y las galas frente a la austeridad, el debate en torno al juego...) puede aprovecharse con facilidad del tópico contraste entre corte y aldea⁸².

Así, la presentación de ambos personajes en la primera comedia –que será remedada en su primera aparición conjunta en la segunda– sirve ya para introducir los

⁸¹ En un trabajo dedicado a la presencia de los godos en la dramaturgia de Lope, Case [1969:89] concluye que «Lope found in the word *godo* a term suitable to his sense of historical values [...] his consciousness of history and *limpieza de sangre* kept alive the significant role the Goths had played in Spanish history». Véase Sáez [2019:181-189] para un análisis detallado del pequeño ciclo de comedias que Lope dedicó en exclusiva a los godos, todas ellas conectadas con Toledo y que, según el investigador, parecen ser el resultado de un proyecto teatral encadenado.

⁸² En torno a las diferencias en las relaciones que padres e hijos establecen con el dinero en la comedia nueva y, particularmente, en la comedia de capa y espada frente a las comedias ambientadas en escenarios rurales, véase Wardropper [1978:215-221].

rasgos principales de un hijo, Tello el Joven, fascinado por el lujo y la corte, para quien es absurdo no hacer uso de las riquezas que la familia posee para medrar de estado, y de un padre, Tello el Viejo, que defiende ante su hijo una vida austera –aunque acomodada–, en estrecho contacto con la naturaleza y libre de las servidumbres propias de la corte, «siendo reyes, sin ser reyes» (v. 625, *Valor, fortuna y lealtad*). La que defiende el viejo Tello es una existencia alejada de la ambición y los reveses de la fortuna, que se complace en la abundancia de bienes que proceden de la naturaleza (fruta, ganado...) y en la que Dios ocupa un lugar protagonista, puesto que es –junto al rey– el garante último de este microcosmos feliz y armónico. Nos encontramos, en definitiva, ante un discurso heredero del clásico *Beatus ille*, pasado por el tamiz del senequismo, el humanismo cristiano del siglo XV y la literatura religiosa de carácter ascético, en la misma línea del *Menosprecio* de Guevara⁸³, pero aquí –cien años después de su publicación– al servicio de la caracterización de un personaje de *barba*, Tello el Viejo, que se presenta únicamente como una de las dos posibles respuestas a un conflicto ideológico de difícil resolución.

En realidad, Tello el Viejo no defiende unos ideales muy diferentes de los que tienen otros labradores teatrales lopescos (y no lopescos). Casalduero [1972:50] ya había señalado que el Juan Labrador de *El villano en su rincón* hace gala de un «*Beatus ille* cristianizado». Por su parte, Jones [1971:341-342 y 352], relaciona la escritura de un conjunto de comedias áureas (*Los Tellos de Meneses*, *Peribáñez*, *El villano en su rincón*, *El mejor alcalde, el rey* y la calderoniana *El alcalde de Zalamea*) con la crisis del campo que se estaba viviendo en el siglo XVII y las actitudes fisiocráticas y antimercantilistas que florecieron en la época. Según Jones, Lope y otros hombres de letras de su tiempo convirtieron el tópico literario de la alabanza del campo en un modo de posicionarse ante este debate social y económico y, en esta línea, a menudo eligieron como modelo la figura idealizada de estos labradores ricos y orgullosos, completamente autosuficientes en su aislamiento de un mundo exterior que solo significa corrupción⁸⁴.

A pesar de todo, hay diferencias entre unos labradores y otros. Así, el viejo Tello es mucho más flexible que el protagonista de *El villano en su rincón*, que quizá sea el

⁸³ En su edición de la obra de Guevara, Rallo [1984:68] situaba el *Menosprecio* «en la larga trayectoria de origen clásico del *Beatus ille*, que llega al siglo XVI connotada de senequismo. En confluencia con una literatura religiosa de carácter ascético (*contemptus mundi*), Guevara le presta la originalidad de un planteamiento para un *aquí* y un *ahora*, fundiendo en un sistema contrastivo el vituperio del mundo y la alabanza del campo, y ofreciéndolo desde la perspectiva del cortesano experimentado».

⁸⁴ En torno a estos planteamientos fisiocráticos y la estimación social del labrador rico, Maravall [1990:46] apunta también que «el teatro pretende hacer saber al labrador rico que él y los suyos, sus hijos, caen más cerca de los privilegiados y pueden fácilmente penetrar en sus cuadros. Desde entonces, la comedia pondrá mucho cuidado en diferenciar rotundamente a los rústicos pobres de los labradores ricos».

personaje lopesco que más se le asemeja: su rechazo hacia el mundo cortesano y hacia la propia idea de ver al rey no es comparable al de Juan Labrador, lo que nos permite interpretar desde una perspectiva mucho más positiva la invitación final del rey Alfonso en la segunda comedia para que toda la familia Meneses lo acompañe a la corte⁸⁵.

De hecho, el potencial cómico de Tello el Viejo, particularmente en la primera comedia –en la que no solo desempeña la función de labrador rico y orgulloso, sino también la de vejete avaro, cascarrabias y severo con sus criados, a pesar de su buen corazón en otras escenas–, aleja el díptico de algunas de las obras de ambientación rural de trasfondo trágico estudiadas por Jones, para relacionarlo con otras obras de ambientación rural de línea más cómica. En *El cuerdo en su casa*, por ejemplo, también nos encontramos a un padre anciano, Sancho, que a menudo sermonea cómicamente a su nuera Antona en contra de las galas y lujos (a pesar de que ella y su marido forman de cara al espectador un matrimonio rural de conducta tradicional e irreprochable, frente a sus hipócritas vecinos hidalgos) o la comedia de santos de ambientación rural *San Isidro, labrador de Madrid*, que comparte con el díptico de los Meneses el tono amable y humorístico en el dibujo de la vida cotidiana de los personajes labradores⁸⁶.

Este contexto rural en el que se desarrollan las comedias y sus implicaciones ideológicas están también estrechamente relacionados con la traza argumental principal de la primera pieza: la huida al campo de Elvira y la trama de enredo ocasionada por su disfraz de labradora. Como apuntaba García Fernández [2004:229] respecto a otras obras genealógicas de Lope ambientadas en época astur-leonesa, Lope fue aficionado a utilizar como ambientación espacial «el reino de León, elevándolo a espacio mítico como marco perfecto para los enredos de las comedias». En *Los Tellos de Meneses* se diría que también funciona como epítome del espacio no contaminado, el único lugar donde puede surgir un amor al margen de los intereses económicos o políticos y puro también desde la perspectiva racial y religiosa: escapando del matrimonio con un rey moro, la infanta protagonista acaba enamorada de un galán que, por encima de cualquier otra virtud, puede

⁸⁵ Véase Wardropper [1971] para la interpretación del final de *El villano en su rincón* desde la perspectiva del sacrificio que debe hacer el labrador rico Juan Labrador (obligado a abandonar su querida aldea al final de la pieza para servir como mayordomo al monarca en la corte) en aras del bienestar del cuerpo político, para satisfacer la necesidad de un monarca egoísta de saberse amado por sus subalternos.

⁸⁶ En torno a la comicidad de *San Isidro, labrador de Madrid*, su última editora para la *Parte VII* afirma que «la comicidad permea, en efecto, toda la obra» [Morrás 2008:1533]. Respecto a *El cuerdo en su casa*, véase también el análisis de Fernández y Ramos [2005:780-783] que antecede a la última edición de la pieza en la *Parte VI* de Prolope, en el que se pasa revista a todos los temas importantes de la comedia. En los vv. 265-450 de esta edición de *El cuerdo en su casa* encontramos un enfrentamiento entre Sancho y su nuera Antona en torno a las galas que recuerda sobremanera a las discusiones entre los Meneses padre e hijo en el díptico.

alardear de su sangre limpia y de su condición de cristiano viejo. En su estudio sobre las figuras de las reinas en el teatro áureo, Zúñiga Lacruz [2015:691-693] ofrece muchos ejemplos de soberanas que, como le sucede a Elvira en la primera parte del díptico, son desterradas o se ven obligadas a refugiarse en espacios rurales, en ocasiones disfrazadas de villanas, para escapar de la ira del esposo o de otros personajes intrigantes de la corte. En estas piezas, en las que la reina puede llegar a encontrar el amor (la estudiosa ofrece como ejemplo *Las almenas de Toro* y *Los jueces de Castilla*), suele explotarse el contraste entre corte y aldea, espacios en los que se favorece la disonancia entre el ser y el parecer y en los que el entorno rural queda presentado como lugar de salvación.

Por otro lado, el motivo de la dama noble disfrazada de mujer de una clase social inferior –de criada y de campesina, habitualmente, aunque también de esclava o de gitana– es muy habitual en el teatro áureo y en la producción de Lope, y ha sido bien estudiado por Díez Borque, que proporciona numerosos ejemplos de comedias con este argumento y también llama la atención sobre «la recurrencia de que sea el campo el lugar de la personalidad oculta» [2011:34-35]. Destacan en sus listas, junto a *Los Tellos de Meneses*, *La noche toledana*, *Por la puente*, *Juana* y *La moza de cántaro*, cuyas protagonistas también se disfrazan de campesinas con diversos propósitos. A pesar de su disfraz, como sucede en la mayoría de las obras de este tipo, la calidad de Elvira no pasará desapercibida a los habitantes del mundo rural, que se ven fascinados por la supuesta criada. «Mejor que para servir / es para servida», observará nada más conocerla la propia Laura (vv. 1232-1233, primera comedia), prima de Tello el Joven y su rival amorosa durante el díptico⁸⁷.

La infanta, a su vez, se enamorará –tras algunos titubeos– de Tello el Joven, galán de la comedia y que, a nivel práctico, se comporta durante toda la pieza como un noble más que como un labrador. De hecho, si afea a su padre su empeño en querer seguir viviendo como labrador es porque él mismo ya vive en el campo como un cortesano, amparado no solo en las riquezas de su padre, sino también en el derecho que cree tener por la sangre hidalga que ha heredado de su madre (vv. 130-131 de la primera comedia).

⁸⁷ Véase también el trabajo complementario de Díez Borque [1987a:4-5] para obtener un análisis más detallado del funcionamiento de la ocultación de la identidad en el teatro lopesco, así como las contribuciones de Roso Díaz [2001:171-181] en torno al recurso del engaño en la producción dramática *de senectute* de Lope. Según este investigador, los engaños pierden importancia en este ciclo productivo, en el que se produce un uso más moderado y depurado de este recurso en la construcción del argumento respecto a las obras de juventud y madurez. No estamos de acuerdo, sin embargo, con su inclusión de *Los Tellos de Meneses* dentro del grupo de comedias de Lope en las que «el engaño no es importante» [Roso Díaz 2001:173].

Dedicado a entretenimientos como la caza, el juego de pelota y las apuestas, también sabemos que le roba dinero a su padre y que lo emplea para comprarse galas y viajar a León a escondidas, todos ellos comportamientos prototípicos de los galanes de comedia, según Wardropper [1978]. El encuentro entre Elvira y Tello el Joven, postergado hasta el segundo acto, se sitúa en el ecuador de la comedia y supone el encuentro definitivo entre el mundo cortesano y el mundo rural, a pesar de la paradoja de que los roles sociales de ambos se encuentren invertidos en su primer encuentro: la infanta se encuentra vestida de criada y el labrador –aunque en este primer encuentro con Elvira va vestido para jugar a la pelota– aparece invariablemente durante la primera comedia vistiendo ropas cortesananas. Elvira queda, como no podía ser de otra manera, fascinada por el apuesto galán y por su dominio de los códigos del amor cortés, que Tello emplea para requebrar a Elvira según los paradigmas habituales del galanteo en la comedia cómica⁸⁸.

El ambicioso Tello, aunque presenta muchos rasgos que pueden resultar desagradables al lector contemporáneo, se enamora de Elvira incluso creyéndola una mujer perteneciente a una clase social inferior y tiene a Lope de su parte, como demuestra la producción teatral del Fénix en la que, amparándose en los códigos de la comedia, escenifica cómo el ascenso social es posible para los personajes masculinos dignificados por medio del linaje, de sus obras y, sobre todo, del amor [Gavela 2011]. La primera pieza del díptico puede entenderse también desde esa perspectiva como una historia de amor desigual (a dos niveles, puesto que tanto Tello como Elvira se creen superiores a su amante), en la que las dificultades se vencen no solo a través de la exaltación de dicho sentimiento amoroso, sino también a través de una ambientación en la que se privilegia la integración racial frente a los invasores moros, incluso por encima de la estratificación social, aspecto también observado por la crítica en otras comedias lopescas⁸⁹. La traza argumental del amor desigual, por su lado, remite a varias obras de Lope en las que el conflicto dramático se centra en la condición social diferente de los amantes, si bien Lope no siempre otorga un final feliz a este tipo de relaciones (valgan como ejemplo contrapuesto de estas dos tendencias los famosos finales antitéticos de *El perro del*

⁸⁸ En torno a la función del discurso del amor cortés en la comedia áurea, véase la monografía de Bayliss [2008:16], para quien «the discourse of courtly love therefore functions in the *Comedia* as a linguistic medium for the affirmation of individual identity and autonomy –or more precisely, the performance of desire through this discourse constituted a dramatization of the struggle for such affirmation».

⁸⁹ Son las observaciones de Campbell [2000:136-137] respecto al matrimonio desigual y la apertura estamental de la comedia lopesca *La villana de Getafe*, en la que el noble don Félix termina casado con la villana Inés, hija de un labrador pobre de Getafe, aunque de sangre limpia.

hortelano y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, estudiados incluso como ejemplos de reescritura por Muñoz 2015).

En la segunda comedia, en cambio, el amor desigual entre Elvira y Tello está ya completamente consolidado y su matrimonio ha tenido descendencia: dos hijos que despiertan la envidia del nuevo rey, Alfonso, sin herederos propios y mal dispuesto desde un principio hacia los Meneses por su condición de labradores. La función habitual del rey joven y soberbio que se comporta como un tirano, muchas veces por amor (bien estudiada por José Pradés bajo la terminología del «rey joven» o «rey-galán», 1963:101-105), se desdobra en este caso entre el propio rey y su privado don Arias, que está enamorado de Elvira. Don Arias no dudará en aconsejar al rey contra los Meneses, buscando por todos los medios la separación del matrimonio entre Tello y Elvira o incluso la muerte de Tello para casarse él mismo con la infanta, boda que también le permitiría aspirar a la corona. Este comportamiento de Alfonso y de su valido nos lleva al tema principal de la segunda comedia: el abuso de poder.

Como señala McKendrick [2000:23-24], la comedia nueva fue a menudo un espacio donde escenificar y explorar los dilemas de la monarquía, especialmente desde la llegada al poder del duque de Lerma, cuando el mercado para este tipo de obras creció considerablemente y se compusieron cientos de piezas que contribuían al debate en torno a la corona y el gobierno⁹⁰. Las dos piezas de la bilogía de los Meneses contribuyeron también a este debate, al mostrarnos en la primera pieza a un rey accesible y generoso con los Meneses y en la segunda a un rey desdeñoso y tiránico con ellos. Sin embargo, en las dos comedias observamos –de manera todavía más clara en la segunda– un cambio de opinión drástico en la voluntad real y cierto viraje hacia posiciones menos autoritarias a medida que avanza la acción, puesto que también en la primera comedia el rey Ordoño se había comportado inicialmente de manera despótica con su hija Elvira al querer obligarla a contraer matrimonio contra su voluntad, antes de aceptar de buena gana al hombre elegido por ella. De igual manera, el rey Alfonso terminará por recapacitar y mostrarse generoso con los Meneses en el último tramo de la segunda pieza. Estos cambios de opinión por parte de los reyes y, sobre todo, la alternancia en la representación

⁹⁰ Como señala la propia investigadora, que estas comedias no traten directamente asuntos relacionados con la escena política contemporánea no menoscaba su carácter crítico [McKendrick 2000:24]: «The theatre's discourse on kings, in any case, does not invariably address problems directly relevant to the historical moment. But it is always rooted in an acute sensitivity to the painful disjunction between the contemporary ideal of kingship and the disturbing reality with which Spain from the beginning of the seventeenth century on was trying to come to terms».

de los monarcas, que aparecen a veces como personajes humanos, cercanos a los labradores, y en otras ocasiones como seres semidivinos y proclives a la tiranía, no son privativas de esta biología, tal como apunta Feros [1993:115]:

Pero, ¿cuál es la razón de esta posible contradicción? ¿Por qué esta combinación de reyes accesibles, familiares, humanos y en la misma obra reyes transformados en una suerte de deidades? ¿Por qué un reconocimiento tan explícito de las dos personas del rey y las distintas capacidades de las dos personas? Es muy posible que en la presentación de tales monarcas nos encontremos con una suerte de comentario crítico sobre la situación que vivían los españoles desde Felipe II, con unos monarcas cada vez más inaccesibles, quienes nunca atendían personalmente a los agraviados y vivían alejados de las multitudes y rodeados de cortesanos.

Sin embargo, como sucede en otras muchas comedias áureas, en *Valor, fortuna y lealtad* el dramaturgo termina por exculpar casi totalmente al rey, que es capaz de vencerse a sí mismo y recapacitar en la última jornada de la obra, salvaguardando así la institución monárquica por encima de los desmanes de la persona civil de un rey joven e inexperto⁹¹. En realidad, está fue una estrategia habitual de Lope. Entre los dramas de privanza estudiados por Ferrer Valls [2004:169], únicamente *La inocente sangre* se dedica por entero al tema del monarca injusto. En dicha comedia, el rey Fernando IV presta oídos a las falsas acusaciones de unos nobles envidiosos y él mismo termina muriendo, como castigo divino por haber provocado injustamente la muerte de los Carvajales. Sin embargo, lo más habitual en las comedias en las que se explora el tema del poder real que se deja llevar por los cortesanos envidiosos es que el rey recapacite a tiempo y cese en su persecución, como en *Valor, fortuna y lealtad*. Así ocurre también en *Los Guzmanes del Toral* o en *La fortuna merecida*, comedias lopescas en la que el protagonista (Payo de Guzmán en la primera comedia y Álvaro Núñez en la segunda, ambos caballeros de comportamiento impecable) experimenta diversas tensiones en su relación con el monarca, generalmente fomentadas por terceros deseosos de indisponer al rey en su contra. Ambas comedias terminan, sin embargo, con el reconocimiento por parte del rey de las virtudes del protagonista.

Este recurso argumental de que el rey *se dé cuenta* de quién es un buen vasallo tiene como consecuencia en la segunda comedia que el valido don Arias aparezca revestido de una culpa mucho mayor, lo que conecta la pieza con la cuestión del

⁹¹ Véase el estudio clásico de Young [1979], en el que el autor distingue entre el «rey-ser humano» y el «rey-institución». El estudioso advierte de que «el monarca, como hombre, sigue estando sujeto a las pasiones y sufrimientos humanos, pero su condición lo eleva a un rango superior a los demás. La posición que ocupa el monarca se ha hecho inexpugnable gracias a la continuidad de su transmisión hereditaria en el curso de los siglos y ha sido consagrada, desde el principio, por el voto popular» [Young 1979:71].

valimiento, muy problemática a lo largo de todo el siglo XVII. Según Maravall [1997: 304-316], durante el siglo XVII, «la palabra valido va siempre seguida de una sombría pintura de su proceder, correspondiente a la del tirano, cuando se habla de la esfera de la realeza», posiblemente porque esta figura no tiene más apoyo que la voluntad real y supone «un abandono y entrega voluntaria por el Rey a un ministro de las facultades que no son propias de éste en el orden regular de la Administración»⁹². También los propios Meneses, siempre fieles al monarca a pesar de los diferentes maltratos de los que son objeto por parte del poder real, culpan explícitamente a don Arias de sus males, casi fingiendo ignorar la intervención del rey en ellos («¡Ah, consejos de don Arias!», v. 988, exclamará Elvira cuando el propio rey y don Arias se presenten en la hacienda de los Meneses para separar a su familia).

En otros casos, de manera todavía más general, se culpa de estos desmanes del poder a la vilipendiada «razón de estado» (vv. 1830-1835, en boca de Tello), hipócritamente esgrimida anteriormente por el rey Alfonso para imponer su voluntad (vv. 299-303). Tello el Joven llega a contraponer explícitamente dicha razón de estado y las leyes divinas, cuyo enfrentamiento formaba parte del debate ideológico suscitado en la época tras la publicación y difusión de *El príncipe* de Maquiavelo. De hecho, a lo largo del siglo XVII, las obras de los jesuitas Ribadeneyra y Mariana, entre otros, dieron continuidad a una corriente dentro del panorama filosófico y político español caracterizada por la defensa de la idea del príncipe cristiano frente a la preeminencia de la razón de estado, sumándose así a otros autores que también defendieron esta línea de pensamiento en el siglo XVI, como Antonio de Guevara, Luis Maluenda, Sebastián Fox Morcillo o Fadrique Furió Ceriol [Rosselló Castillo 2017:151]⁹³.

⁹² También según Maravall, el valimiento fue un remedio hallado en el siglo XVII para suplir las deficiencias orgánicas y personales de las monarquías, pero que suponía la quiebra de la organización estatal con un rey soberano y su sistema de consejos (cuya quiebra, precisamente, hizo surgir el sistema del valimiento). Benigno [1994:9-10] destaca respecto al valimiento lo extendido que estuvo el fenómeno en Europa: «la aparición del ministro privado constituye un fenómeno inédito, característico de una fase específica de la evolución del Estado moderno. Ante todo, la difusión del modelo en las principales cortes europeas así lo corrobora [...] no cabe considerar un *hasard*, un hecho fortuito, la presencia por los mismos años de hombres como Olivares, Buckingham y Richelieu al frente de las mayores potencias de la época. Durante buena parte del siglo XVII no constituye una excepción, sino la regla, la potestad regia entregada en manos de un único ministro, lo que los franceses llaman *ministériat* y los españoles *valimiento*». En otro lugar de su estudio también señala que «la organización en torno a la figura del valido de una facción capaz de monopolizar el mecanismo de toma de decisiones tendía ineludiblemente a introducir inéditas exigencias de control político del centro sobre la periferia» [Benigno 1994:77]. En torno a los validos en la España en la que Lope compuso su díptico, véase Feros [2000], que centra su estudio en el reinado de Felipe III.

⁹³ Si nos centramos en el ámbito teatral, Lope y muchos otros dramaturgos de su tiempo se posicionaron en sus piezas escénicas a favor de la llamada «razón de estado católica» y del antimachiavelismo que promovieron Mariana y Ribadeneyra, doctrinas particularmente bien recibidas por el entorno de Felipe IV

Frente a esta representación del poder y, sobre todo, de la propia corte como un lugar peligroso y corrupto, auténtico pozo de envidia, codicia y ambición⁹⁴, Lope subraya, particularmente en la segunda parte del díptico, la pureza moral y la virtud de los Meneses. Estos contrastes los encontramos también en otros dramas de privanza lopescos. Ferrer Valls [2004:172-173] ya había destacado las similitudes entre algunos de los planteamientos de *Valor, fortuna y lealtad* con las ya citadas *La fortuna merecida* y *Los Guzmanes de Toral*: en la primera de ellas Lope incide también en la exaltación de la virtud personal como un bien más valioso que la nobleza de la sangre, y *Los Guzmanes* es, para la investigadora valenciana, la comedia en la que, junto a la segunda parte del díptico de los Tellos, el Fénix aboga más claramente por los orígenes rurales y el paraíso rural perdido frente al mar de intrigas que es la corte.

Dentro de este mar de intrigas, los personajes cortesanos aparecen en este tipo de comedias casi exclusivamente caracterizados por su deseo de mantenerse cerca del rey (a menudo a costa de desprestigiar a otros nobles competidores) y por su capacidad para la intriga y la traición. Como ha destacado Ryjik [2011:144-145], en la primera comedia del díptico de los Meneses –si dejamos a un lado al rey Ordoño y a la propia Elvira–, el único personaje perteneciente a la nobleza es el traidor Nuño, que pese a presumir de su condición de «noble hidalgo» (v. 567) y vestir ropas lujosas que lo identifican con dicha clase social de cara a los personajes rurales⁹⁵, huye con Elvira de palacio únicamente impulsado por su deseo de gozar de ella y, cuando consigue resistirse a dicha tentación, la abandona en el monte por miedo a ser encontrado con ella, no sin antes robarle sus joyas. Es decir, que frente a la caballerosa asistencia que le prestan los dos Tellos a Elvira, aún sin saber que se trata de una infanta, el personaje de Nuño se presenta como un modelo de cortesano cobarde y malintencionado, que encontrará una figura continuadora en el don Arias de *Valor, fortuna y lealtad*, caballero noble que, pese a su arrepentimiento final (sea honesto o fingido), se ha configurado durante toda la pieza como el auténtico antagonista de la comedia. A causa de este cortesano envidioso y de las manipulaciones de las que hace objeto al rey, los Meneses –que en la primera parte únicamente habían experimentado la parte positiva del contacto con el entorno del rey–, sufren en la segunda

y Olivares [Silva Ortiz 2020:97]. En torno al maquiavelismo y la razón de Estado, véase también Maravall [1997: 363-408].

⁹⁴ Esta representación negativa de la corte como terreno abonado para el conflicto es también uno de los rasgos del género palatino, como señalan Antonucci y Oleza [2013:707], que vuelven a subrayar la importante presencia de la materia palatina en el díptico de los Meneses.

⁹⁵ El gracioso Mendo dice sobre él que «hidalgo y noble parece» al verlo herido (v. 865) y un poco más adelante alaba su «gentil vestido» (v. 870).

comedia con toda su magnitud los vaivenes de la fortuna. Uno de los terrenos en los que se librará esta batalla entre las maquinaciones de la corte y la pureza del campo es la vestimenta, que identifica a los personajes como cortesanos o rústicos a primera vista. En este sentido, en el segundo acto de la segunda comedia, los Meneses recibirán dos humillaciones por parte del rey: por un lado, la prohibición de que Elvira siga empleando el título de infanta y, por otro, la obligación de que la familia al completo vuelva «a sus vestidos primeros / como propios labradores» (vv. 1398-1399 de la segunda comedia), es decir, la pérdida del privilegio de vestir como cortesanos. Respecto a la importancia del traje en el siglo XVII, Bernis [2001:137] ya había señalado que:

Aquella sociedad aceptaba la idea de que la nobleza era una cualidad natural que elevaba a sus miembros sobre el resto de los mortales. [...] Para afirmar la propia superioridad el noble tenía que cuidar de su apariencia exterior, y muy especialmente de su vestido. El vestido era entonces una barrera infranqueable que separaba a los poderosos del resto de las gentes. La idea del vestido como medio de diferenciación social estaba plenamente aceptada.

En *Valor, fortuna y lealtad* nos encontramos ante un ejemplo particularmente significativo de la aplicación de esta idea al terreno teatral. Si bien las referencias a la ropa de los personajes, su calidad y su valor como marcador de la clase social ya abundaban en la primera parte del díptico⁹⁶, en la segunda comedia, como ha analizado Ryjik [2008:9-11], cobra una importancia fundamental la idea de la posición social como espectáculo o *performance*, según la cual las relaciones entre los individuos se ven como una puesta en escena que confirma la asociación del vestido con el estamento. Según la investigadora, en esta segunda parte Lope escenifica el modo en el que la identidad social y la pertenencia a la nobleza o al estado llano dependen del papel que se asume en un momento determinado, es decir, del vestuario y del registro lingüístico del que hace uso el individuo, así como de la imagen que proyecta a través de ellos. Cuando el rey les prohíbe a los Meneses vestir como cortesanos, por lo tanto, está realmente privándolos de la nobleza a la que habían accedido a través de la boda entre Tello y la infanta Elvira al final de la primera pieza.

Los Meneses, sin embargo, y particularmente Tello el Viejo, son plenamente conscientes de su ambigua y delicada posición social, a medio camino entre dos mundos,

⁹⁶ Esta sensibilidad exacerbada hacia el traje se observa particularmente en los enfrentamientos de Tello el Joven –siempre preocupado por las ropas que viste y por acercarse a la nobleza a través de ellas– con su padre y con Laura por este motivo (vv. 120-123 y v. 204 y ss., entre otros), pero también en la propia Elvira, que desliza en su discurso numerosas referencias al traje mientras está disfrazada de labradora, como en los vv. 900-915 o 2142-2143.

y son capaces de manejar dichos códigos –vestuario y lenguaje– a su favor para evitar la cólera real⁹⁷. Lope logra así algunos interesantes momentos metateatrales que sin duda debían de resultar del agrado de los espectadores de los corrales, como se comprueba en el siguiente pasaje, en el que Tello el Viejo le recomienda a su hijo prescindir de las galas a las que se ha mostrado tan aficionado durante todo el díptico:

Hijos, desnudaos de presto,
volvamos a nuestra paz
y a nuestro antiguo sosiego,
que algún poderoso envidia
la que en el campo tenemos.
¿No habéis visto en las comedias
que el villano es caballero,
y el caballero villano?
Pues lo mismo represento.
Desnudaos, que puede ser
que antes del acto postrero
volvamos a ser señores. (vv. 1434-1445, segunda comedia)

[...] Paciencia y tomar las armas;
quitaos el capote pardo,
pero guardadle también
donde le halléis, por si acaso
el rey os manda otro día
que volváis a ser villano. (vv. 1760-1765, segunda comedia)

Durante esta segunda comedia también asistiremos, como igualmente apunta Ryjik [2008:11], a la maduración de Tello el Joven, que en el transcurso de la segunda a la tercera jornada, y tras su experiencia como soldado, «ya ha aprendido la naturaleza mudable de su posición social». Este aprendizaje se traducirá en la aceptación progresiva del estoicismo católico del que ha hecho gala durante todo el díptico su padre, y culminará en dos momentos clave de la tercera jornada, en los que Tello el Joven hará gala de su modestia y de su prudencia. El primero de ellos es el reconocimiento ante el rey Alfonso de que su victoria en la batalla contra Celín Gazul se debe enteramente a Dios (vv. 1866-1869). El segundo momento será, ya de regreso en la hacienda familiar, su decisión de despojarse humildemente de las galas militares, para regresar «al rústico gabán y a la cayada» y, en definitiva, «a ser el mismo ser que fui primero» (vv. 2191 y 2193), frente a su gusto anterior por el lujo⁹⁸.

⁹⁷ La cuestión del registro lingüístico en relación a la clase social se presenta estrechamente vinculada a la del traje, aunque tiene menos peso en la trama. La escena más significativa respecto a este particular se produce tras volver los personajes al hábito campesino, cuando el gracioso Mendo le pregunta a Tello el Viejo si «¿Hablaré en la lengua antigua / que solíamos hablar?» (vv. 1668-1669), a lo que su amo responde, para alegría del criado, que «Podíante castigar / si el delito se averigua. / Habla como labrador, / pues ya no eres caballero» (vv. 1670-1673).

⁹⁸ Elvira, sin embargo, no necesitará recorrer este proceso de maduración en la segunda pieza, como se desprende de la conversación que mantiene el matrimonio entre los vv. 1638-1663, y, a pesar de su mayor

Por último, al hilo de estos dos momentos clave en la maduración de Tello el Joven, también debemos dejar constancia de dos líneas temáticas muy subrayadas en la segunda comedia respecto a la primera, y que cobran un peso fundamental de cara al cierre de la bilogía: el discurso militar y el discurso religioso. En la primera comedia, la belicosidad de los Meneses brillaba por su ausencia en la articulación del argumento, a pesar de que Tello el Joven amenazaba en alguna ocasión a su padre con alistarse como soldado y de que en la casa se conservaban con celo las armas de los antepasados, antiguos pavese que certificaban el glorioso pasado militar de la familia. En cambio, en la segunda comedia, en la que el propio devenir de la acción dramática subraya la cercanía de los conflictos fronterizos con los enemigos moros, Tello el Viejo recuerda el pasado militar de la familia y el suyo propio (vv.1181-1184 y 1722-1727, entre otros) y a través de la figura del pequeño Garci-Tello se insiste también en el enaltecimiento de las armas, la violencia y la guerra. Como ha analizado García Hernán [2006], el teatro áureo a menudo funcionó como un potente transmisor de la cultura de la guerra, reproduciendo en sus textos ideas como el ennoblecimiento de los individuos particulares a través de la práctica de las armas o el aprendizaje de la guerra como forma de iniciación para el paso a la vida adulta. Esto se observa también en *Valor, fortuna y lealtad*, donde todos los personajes masculinos positivamente connotados destacan por su heroísmo y su habilidad con las armas, incluso el gracioso Mendo, al que su amo describe sin asomo de ironía como «valiente soldado» (v. 2178) al volver de la guerra, frente a la cobardía de don Arias, ridículamente retado a duelo por el niño Garci-Tello⁹⁹.

Algo similar sucede con el componente religioso del díptico. En la primera pieza este únicamente se adivinaba en la repugnancia de Elvira hacia la idea de contraer matrimonio con un pretendiente moro y en la exaltación de la fe cristiana de Tello el Viejo, pero el discurso religioso se hace más marcado durante la segunda comedia, y sobre todo en su tercera jornada, en la que se produce el episodio milagroso de la aparición de la Virgen, San Millán y Santiago en socorro de Tello el Joven durante la batalla contra

calidad, no se sentirá afrentada por la orden real de vestir ropas humildes. Ante la exclamación de su marido al verla vestida de labradora («Señora mía, / ¡vos por mí labradora!», vv. 1638-1639), ella responderá con tranquilidad que «Tello, afrentas mayores / —si aquestas son afrentas— / padeciera mi amor por ti contento» (vv.1651-1653) antes de centrarse en su verdadero motivo de preocupación, es decir, la estancia de su hijo Garci-Tello en la corte con el rey.

⁹⁹ Esta caracterización de los personajes masculinos protagonistas puede entenderse también en la línea de las observaciones de Cartagena-Calderón [2008:69] sobre la masculinidad en el teatro áureo. Según el investigador, «en un buen número de comedias, Lope sigue insistiendo de manera casi ritual en la conexión entre nobleza y belicosidad», identificando así la guerra con el índice de masculinidad de los hombres y haciendo uso de un lenguaje castrense que relaciona heroísmo, belicismo y virilidad, mientras feminiza la domesticación y el lujo de la corte.

los moros. La intervención divina, además de certificar de cara al espectador el apoyo que Dios concede a los Meneses, sirve como aviso para el rey Alfonso, que a partir de ese momento modifica definitivamente su opinión respecto a los honrados labradores. Como el propio monarca comentará con el malicioso Don Arias tras informarse de la victoria militar de Tello el Joven: «¿Qué importa la diligencia / que hemos hecho los dos, / si se pone el mismo Dios / delante de su inocencia?» (vv. 1912-1915).

Este uso de los elementos religiosos en la segunda parte recuerda a las comedias bíblicas de Lope y, sobre todo, a aquellas de temas histórico-legendario en las que se obran milagros, particularmente *El sol parado*. También ambientada durante la Reconquista, en dicha pieza se incluye el episodio de la aparición de Santiago sobre su caballo blanco en auxilio de los cristianos en la toma de Jerez, así como el milagro del sol parado en Sierra Morena que protagonizó el Maestre Pelayo Pérez Correa¹⁰⁰, acontecimientos a los que recuerda la narración del milagro que tiene lugar en *Valor, fortuna y lealtad*. En el último tramo del díptico dedicado a los Meneses, en definitiva, la inclusión de este episodio religioso tiene como objetivo ofrecer un nuevo y contundente aval en torno al comportamiento modélico de los Meneses, que reciben el apoyo divino cuando su situación es más desesperada.

¹⁰⁰ Véase el prólogo a la comedia a cargo de Plata [2018:356], editor de *El sol parado* para la *Parte XVII* de Prolope, en el que se ocupa de las fuentes para los episodios milagrosos de la pieza.

1.6 PERSONAJES

Para el análisis de los personajes del díptico emplearemos la tipología tomada del estudio clásico de José Prades [1963], que define seis personajes teatrales básicos (dama, galán, gracioso, criada, rey y padre). Sin embargo, tomaremos también algunos elementos útiles de otros autores, particularmente, de la tipología funcionalista de los personajes de la comedia áurea desarrollada por Couderc [2006], que parte de un esquema pentagonal de cinco personajes (incluyendo dos damas y dos galanes) tomando como base la estructura de las comedias de capa y espada de Lope de Vega¹⁰¹.

Empezaremos este análisis por los personajes femeninos protagonistas, los correspondientes a las damas del díptico: la infanta Elvira y la labradora Laura, sobrina de Tello el Viejo. Como personaje teatral, la dama está caracterizada, según José Prades [1963:251], por los siguientes rasgos: «bella, de linaje aristocrático, dedicada exclusivamente a la consecución de su amor por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear audacia e insinceridad». Por otro lado, algunos de sus rasgos definatorios, como la belleza, aparecen típicamente más marcados en la primera dama que en la segunda [José Prades, 1963:67]. Elvira, además de superar a Laura en belleza, desempeña el papel de primera dama en *Los Tellos de Meneses* por su mayor presencia escénica durante toda la pieza, cuya acción se configura en torno a ella y a la ocultación de su verdadera identidad: la obra comienza con su plan para huir de palacio y termina con la revelación de su condición de infanta y su boda. Según Couderc [2006:219], a la infanta Elvira le correspondería por tanto la función B, por ser la «dama de primer plano, que se distingue, ante todo, en poder elegir a su enamorado» y por ser «la heroína principal, de la que se enamoran normalmente uno o varios galanes: deseada y solicitada, es la dama de referencia, aquella cuyo destino nos interesa».

Según Vitse [1983a:541, nota], los personajes de las infantas suelen aparecer en las piezas áureas inmovilizados en la doble impotencia de su condición principesca y femenina, entre la no objetividad de un poder ilusorio y las rigideces de un decoro

¹⁰¹ Si bien el esquema pentagonal de Couderc fue diseñado a partir de la estructura de las comedias de capa y espada, en las que predomina la igualdad social entre todos los personajes y la mecánica del enredo, el propio autor ha constatado que muchos de sus elementos son también útiles de cara a la lectura de otro tipo de comedias, ya que «el sistema pentagonal se deja ver en piezas diversas, en cuanto a autor, fecha, tema, fuentes y género», lo que puede interpretarse «como la confirmación de que existe una unidad formal propia de la estética teatral de Lope de Vega, que en lo esencial sus seguidores no modifican» [Couderc 2006: 387-388].

intensificado que a menudo tiene como resultado personajes dramáticamente sacrificados, con frecuente tendencia a la degradación, en los que el estudioso destaca rasgos como el descaro sexual, la melancolía, la crueldad o la inconsistencia amorosa. Esto no se comprueba en el díptico de los Meneses ni en otras obras lopescas dedicadas al motivo de la infanta transformada en labradora. Aunque es cierto que en un primer momento la infanta Elvira aparece principalmente como víctima de las decisiones que le imponen otros personajes –fundamentalmente, su padre y Nuño–, ya en el segundo acto empieza a disfrutar de una mayor libertad e incluso a hacer gala de una habilidad y un ingenio más propios de las damas de comedias urbanas. Así se muestra cuando responde con bobería fingida a los requiebros de Tello el Joven en el primer encuentro de ambos (vv. 1564-1669) o cuando recupera sus joyas al final de la segunda jornada haciéndole creer al gracioso Mendo que se casará con él (vv. 1967-1991)¹⁰².

Por otro lado, como señalábamos en anteriores apartados, la infanta Elvira está muy positivamente caracterizada en la primera pieza: movida por la defensa de sus ideas religiosas, será capaz de desobedecer a su padre y de refugiarse en el campo, donde su comportamiento se verá recompensado a través del matrimonio con el galán de su agrado. A partir de su llegada a la hacienda de los Meneses, por otra parte, el conflicto principal al que se enfrentará la protagonista no es otro que la disyuntiva entre el amor y la diferencia social que la separa de su enamorado, disyuntiva típica también de las comedias palatinas, que acabará resolviéndose a favor del amor, como corresponde a una comedia cómica.

En la segunda comedia, a pesar de que Elvira sigue desempeñando el papel de primera dama, su protagonismo en el argumento es mucho menor, quizá porque –en su nuevo rol como esposa y madre ejemplar– el potencial dramático que le ofrecía el personaje de la infanta al dramaturgo se había visto muy reducido, en la línea de los

¹⁰² La transformación que se produce en Elvira tras adoptar el traje de villana también puede ser explicada según el modelo funcional de Couderc [2006:225 y ss.], para quien la dama B a menudo comienza siendo pasiva pero es capaz de salir de esta pasividad cuando «tiene libertad de movimientos, una vez asumido su cambio de identidad (que conlleva a veces un cambio de estatuto sociodramático)». A pesar de ello, es «activa sólo porque se ve forzada a ello y la señal de esta libertad adquirida por obligación es el cambio de identidad, que es medio para la (re)conquista». En otro lugar, Couderc [2006:317] también afirma que la experiencia de alteración o desdoblamiento de identidad es la experiencia que identifica al héroe y que, en el caso de las damas, su disfraz más estereotipado es el de criada que entra al servicio de otra dama, disfraz bajo el que el personaje puede permitirse más libertad y un mayor margen de actuación para alcanzar su objetivo. En este camino, el envilecimiento, la degradación y la impureza son etapas transitorias que la dama protagonista debe atravesar antes del desenlace feliz.

papeles secundarios que suelen desempeñar las madres en el teatro áureo¹⁰³. La pérdida de importancia de la subtrama amorosa en la segunda comedia también contribuye a este papel reducido de la hija del rey Ordoño. A pesar de ello, Elvira vuelve a desempeñar el papel de objeto amoroso de los dos galanes protagonistas de *Valor, fortuna y lealtad*. Así lo demuestran las alusiones, por un lado, a la felicidad del matrimonio de Elvira y Tello el Joven y, por otro lado, al amor ilícito que siente don Arias por la infanta y a las maquinaciones que realiza para acercarse a ella (pasión que la infanta conoce y que, curiosamente, solo comenta a solas con Laura, como en los vv. 116-117, quizá para evitar convertir la rivalidad amorosa entre el noble y Tello el Joven en otra nueva subtrama).

En cuanto al personaje de Laura, la segunda dama del díptico, la diferencia más significativa entre Elvira y ella es la enorme distancia social que separa a ambas. Si Elvira, como infanta de León, pertenece a la más alta nobleza, el estatus social de Laura es el propio de la labradora rica, como sobrina de Tello el Viejo y parte de la familia Meneses¹⁰⁴. La inmediata atracción surgida entre Tello el Joven y la infanta en la segunda jornada de la primera comedia relega inmediatamente en los afectos del joven a Laura, con la que iba a casarse antes de la llegada de Elvira a la hacienda. A partir de la segunda jornada, por lo tanto, Laura desempeña claramente la posición de segunda dama de la comedia. Esto la sitúa en la posición D del esquema de Couderc, es decir, en el segundo rango tras la pareja principal, ya que es la «dama que, a diferencia de la heroína, puede ser castigada (aunque sin la gravedad que reviste el castigo para el galán suelto) porque de una forma u otra, ha mantenido una relación anormal, o extrema con el amor» [Couderc 2006:232], como sucede con las mujeres esquivas, cortesanas, celosas, etc.

En el caso de Laura, la falla moral que acaba de clasificarla como segunda dama es su caracterización como mujer celosa, en la que se insiste en diferentes momentos de la primera comedia, desde su aparición inicial en escena con Tello el Joven, en la que su

¹⁰³ El trabajo clásico de Faliu-Lacourt [1978] moderó la idea tradicional de que el papel dramático de la madre estaba completamente ausente en la comedia áurea, aunque precisamente la investigadora otorgaba una relevancia mayor a los personajes de madre de las comedias mitológicas e históricas. Elvira, por otro lado, no se asemeja a las figuras arquetípicas de mala madre que se encuentran en muchas de estas piezas, que suprimen a sus hijos o rivalizan con ellos, generalmente por la ausencia del padre a su lado durante la crianza de los niños [Faliu-Lacourt 1978:50]. En torno a la representación de las madres en el teatro áureo y, particularmente, en la comedia palatina lopesca, véase también el trabajo de Trambaioli [2012], que destaca su mayor protagonismo en este tipo de comedias frente a las urbanas.

¹⁰⁴ La propia Laura es muy consciente de su estatus social como labradora, y lo verbaliza en su primera aparición en escena con Tello el Joven, en la que se muestra temerosa de que su primo se sienta atraído por las «damas cortesanas» de León frente al «rudo villanaje» en el que ella misma se incluye (vv. 168-181). Los otros personajes de la comedia, como el gracioso Mendo, reconocen rápidamente la belleza superior de Elvira frente a la de Laura, aunque esta sea una «gallarda moza» (vv. 1177 y ss.).

primero le pide que deje sus «celos escusados» (vv. 188-193), aún antes de la llegada de Elvira al campo. Estos celos de Laura, que aparecen en algunas ocasiones ligados a cierta falta de confianza en su propio atractivo, se transformarán con la llegada de Elvira en una envidia y una hostilidad cada vez más manifiestas hacia la criada fingida. El castigo para esta segunda dama será quedarse «suelta» al final de la primera comedia, puesto que, tras la muerte de Nuño, no hay ningún personaje en esta pieza que pueda desempeñar el papel de segundo galán y emparejarse con ella.

En la segunda parte del díptico el papel de Laura también se ve reducido, como sucede con el de Elvira, si bien la sobrina de Tello el Viejo vuelve a desempeñar el papel de segunda dama en esta comedia. Aunque en un primer momento Laura parece haber moderado su envidia hacia la infanta, puesto que señala que ya aceptó la elección amorosa de Tello el Joven y que ha dejado atrás su animadversión hacia su antigua rival (desempeña incluso la función de confidente de Elvira en más de una escena durante la primera jornada, como en vv. 46-135), más adelante comprobamos que esto no es del todo cierto, lo que termina por definir en términos muy negativos el carácter de Laura para esta segunda parte. Cuando Elvira es obligada por su hermano a regresar a la corte, Laura entiende esta separación del matrimonio compuesto por Elvira y Tello como un justo castigo para el labrador y le revela que todavía le guarda rencor por haberla despreciado en favor de la infanta leonesa. Como ella misma le reprocha hasta en dos ocasiones: «Tello, de ofensas de amor, / ¿qué mujer se vio vengada?» (vv. 1253-1254 y 1313-1314). Laura, nuevamente, como segunda dama, «encarna el tipo menos afirmado de la especie “dama”», en el sentido de que se encuentra «en posición defensiva» [Courderc 2006:225]. El castigo final para esta rencorosa dama será el matrimonio con el antagonista de la segunda comedia, don Arias, segundo galán de la pieza, por el que Laura no había expresado ningún interés durante la comedia, y que desea contraer matrimonio con ella inesperadamente, guiado por el objetivo de mejorar su imagen de cara al rey Alfonso.

Pasemos ahora a señalar algunos aspectos de los personajes masculinos jóvenes, los galanes. Encajan en esta categoría tanto Tello el Joven como los dos pretendientes de Elvira, los caballeros Nuño (en la primera comedia) y don Arias (en la segunda). Los galanes de comedia, según José Prades [1963:251], deben cumplir con los requisitos de «caballero de buen talle, linajudo, eterno enamorado de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de celos y por la preocupación de honor; será, además muy valiente y generoso». Si bien Tello el Joven encaja con ciertas dificultades en esta categoría por su

origen rural, la habitual redistribución de papeles dramáticos en las comedias áureas de ambientación rural le permite desempeñar sin dificultades el rol de galán de la comedia, dedicado a la caza, el juego de pelota y los viajes a León a espaldas de su padre. Su atractivo físico y su habilidad con la palabra como arma de seducción quedan también fuera de toda duda (como atestigua Elvira tras su primer encuentro con él en los vv. 1710-1739 de la primera comedia), así como su generosidad con ella una vez decidido a cortejarla (v. 2152 y ss., primera comedia). En el esquema de Couderc [2006:259-260], Tello el Joven, como galán protagonista o de referencia, desempeña la función A del primer rango, puesto que finalmente consigue la victoria y encuentra satisfacción a su deseo amoroso, además de ser el personaje masculino que atrae la simpatía de los espectadores y cuya suerte los mantiene en vilo. Como le ocurre habitualmente al galán A, Tello el Joven suscita el deseo de la dama B (Elvira) pero también el de la dama D (Laura). Por otro lado, como asimismo señala Couderc [2006:264-267], el galán A es, a menudo, en cierto modo un héroe imperfecto que, a pesar de ser capaz de despertar la compasión de su dama a través de lágrimas, quejas y tiradas patéticas, puede estar también caracterizado por cierta pasividad funcional. Estos rasgos se presentan en Tello el Joven en la primera comedia, pero no sucede así en la segunda, en la que, como mencionábamos antes, su experiencia como soldado completa la maduración del personaje, que actúa en esta pieza más como padre de familia que como galán enamorado.

En cuanto a Nuño y Arias, ambos son galanes secundarios en la primera y en la segunda comedias respectivamente, es decir, galanes tipo C según el sistema de Couderc [2006:242], personajes masculinos de segundo plano caracterizados por «su posición de exterioridad respecto a los binomios dama-galán», exterioridad que adopta diferentes variantes, como su rivalidad con un pretendiente más afortunado y seductor, su imposibilidad de entrar en una pareja dama-galán o el hecho de que su intervención se centre únicamente en el desenlace¹⁰⁵. Ni en el caso de Nuño ni en el de Arias el dramaturgo hace ninguna mención a su atractivo físico, su valentía o ninguna otra característica positiva, lo que los sitúa desde un primer momento en un plano de desigualdad frente a Tello el Joven. Por otro lado, cuando este tipo de personaje, siempre

¹⁰⁵ Respecto a estos personajes que Couderc engloba bajo el tipo C, véase también el análisis clásico de Serralta [1988:85] en torno al galán suelto, definido por quedarse desparejado al final de la pieza, y del que el investigador afirma que «no es solo un personaje obstructor, sino también un personaje motor», en tanto que contribuye de manera significativa al avance de la acción. Dixon [1995] ha utilizado también la nomenclatura alternativa de «personajes obstáculo» para hacer referencia a este tipo de figuras teatrales, en torno a cuya derrota se construye la peripecia del drama.

determinado por su desenlace y por la ilegitimidad de su deseo, se inclina también hacia la subespecie del traidor, como sucede de manera muy evidente con Nuño en la primera parte del díptico, el galán tipo C puede desempeñar además la función de «pretendiente indigno» y morir –muchas veces al principio de la obra– a manos del defensor de la reputación de la dama [Couderc 2006:251]. Este es precisamente el caso de Nuño, caracterizado sobradamente durante la primera jornada de *Los Tellos de Meneses* por su carácter traidor, su lascivia y su codicia, y que, tras llegar al extremo de robar a Elvira e incluso expresar su deseo de forzarla, muere a manos de Tello el Joven (que lo mata, sin embargo, por accidente, al confundirlo con un oso, sin llegar a tener conocimiento de su identidad). La muerte de Nuño, además, es ocultada por Tello el Joven y sus criados y no vuelve a mencionarse en ninguna ocasión durante el resto del díptico, dejando en duda incluso si la propia Elvira llega a conocer el destino final de su antiguo criado. La posición de exterioridad de Nuño respecto al resto de personajes de la comedia y su completa falta de reintegración al final de la pieza hacen incluso posible concebirlo, más que como galán C, como galán E o agresor [Couderc 2006:319], cuya expulsión de la comedia «es expulsión definitiva del microcosmos de la obra: la presencia de este personaje es allí imposible, y el conflicto pone en evidencia la incompatibilidad entre su existencia o, más a menudo, su mera presencia, y el orden establecido, que el galán consigue perturbar». Su expulsión responde, además, a una transgresión que se ha revelado como tal (en este caso, su acción de robar y abandonar a Elvira en el monte) y que suele hallar una explicación en un rasgo que singulariza de modo definitivo e irrevocable al personaje perturbador: este se individualiza por una tara, un vicio, la impureza de sangre, etc., que representa una forma de alteridad o de diferencia radical.

En el caso del don Arias, sin embargo, aunque también es un personaje caracterizado por su capacidad para la intriga, su ambición y su mala prianza con el rey Alfonso, se trata del privado del monarca y de un noble de una categoría social muy superior a la de Nuño. Don Arias, además, se arrepiente al final de la comedia, cejando en su persecución de Elvira y de los Meneses. En este caso, el arreglo final que se le encuentra al personaje en el cierre de la comedia es la reintegración en el orden social a través del matrimonio con la dama D, Laura, perteneciente a una categoría social muy inferior a la suya, pero igualmente caracterizada por quedar «suelta», fuera del binomio formado por la pareja de Elvira-Tello el Joven. El giro que da el personaje de don Arias, pese a todo, resulta brusco y forzado, razón que posiblemente llevó a Lope a poner en su

boca un soneto (vv. 2411-2424) dedicado a la importancia de la «correspondencia de las almas», tratando de justificar su cambio de intenciones amorosas.

En cuanto a los demás personajes masculinos, Tello el Viejo, por su parte, no encaja del todo en el molde dramático habitualmente asociado a los padres teatrales de la comedia áurea o «barbas» estudiados por José Prades, en parte porque ser el padre del galán protagonista y no de la dama principal lo exime de la tarea habitual de estos personajes de velar por el honor de la hija doncella¹⁰⁶. Sí que representa, sin embargo, la postura ahorradora y austera en lo tocante al dinero y el lujo de otros padres de comedias, a pesar de las riquezas que posee: contrario a las galas, la ostentación y el gasto en general, se enfrenta en numerosas ocasiones a su hijo Tello por la vida acomodada que este lleva en el campo. Como representación del ya mencionado tipo áureo del «villano libre y digno» definido por Salomon [1985], además, Lope pone en su boca algunos de los parlamentos más líricos de la comedia, dedicados a la alabanza del campo y de su humilde estilo de vida frente a la sofisticación y la corrupción moral de la corte (vv.1342-1419 de la primera comedia, entre otros). Destaca en este personaje la mezcla de códigos que lo componen: por un lado, es evidente que Lope lo presenta bajo una luz idealizada cuando describe su vida en armonía con la naturaleza y con la divinidad y entona su *beatus ille*, así como cuando se comporta con generosidad con personajes como el rey o con Fortún, un labrador vecino arruinado por los préstamos. Sin embargo, en sus enfrentamientos con su hijo o con los criados a su servicio demuestra a veces una tacañería y una severidad rayanas en lo grotesco, que lo convierten en un agente cómico más de la pieza (en el v. 1263 y ss. de la primera comedia, por ejemplo, discute ridículamente con un criado por el robo de la pata de un lechón). Esta rigidez de carácter se observa nuevamente en la segunda comedia, en aquellas escenas en las que se muestra afectuoso con su nieto Garcitello y, simultáneamente, avergonzado de que otros personajes puedan descubrir esta debilidad (vv. 731-760 de la segunda comedia), tacha de abuelo que debe seguir mostrándose como padre y patrón más o menos severo. Como ya señalábamos, se subraya también en la segunda comedia el pasado militar de este personaje y su belicosidad frente a los moros («Si las tortillas son blasones nuevos, / en mi casa se hicieron, antes de ellas, / de cabezas de moros, no de huevos, / hasta que vino vuestra hermana a hacellas», vv. 1181-1184 de la segunda comedia).

¹⁰⁶ Como señalaba José Prades [1963:251], el padre es habitualmente «un anciano caballero, muy valeroso, pero sometido de por vida a un inflexible código de honor que le convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligra el patrimonio del honor».

El rey desempeña papeles muy diferentes en ambas partes del díptico. En *Los Tellos de Meneses*, Ordoño encaja en el rol de «rey viejo», que actúa en las piezas teatrales como juez supremo y que está a menudo caracterizado por el sosiego, la prudencia y la sensatez [José Prades 1963:106-108]. La presencia del rey Ordoño en la primera parte del díptico es muy reducida y prácticamente se ve limitada a crear el conflicto que supone el punto de partida de la comedia (a través de la imposición del matrimonio a su hija, de la que pronto se arrepiente). En su última y más extensa aparición, al final de la comedia, el modo en el que recompensa a los Meneses y aprueba el matrimonio entre su hija y Tello el Joven se encuentra en la línea de actuación del rey-juez prudente y justo. En *Valor, fortuna y lealtad*, en cambio, el rey Alfonso, recién llegado al trono al comienzo de la pieza, desempeña la función de «rey joven» e impulsivo. Aunque, a diferencia de otros personajes de monarcas jóvenes en la comedia áurea, no está caracterizado como galán, puesto que sabemos que está casado y en ningún momento manifiesta interés amoroso por ninguna dama de la pieza, Alfonso sí que actúa, en lo tocante a su persecución de los Meneses, con la impulsividad, la impaciencia, el autoritarismo y la vanidad en ocasiones asociados a estos personajes teatrales de reyes inexpertos¹⁰⁷. Son también definitorios del personaje su desprecio hacia los labradores y su envidia ante la fertilidad del matrimonio de su hermana Elvira, frente a su propia falta de descendencia («¡Un pobre labrador, señor de un valle, / con dos hijos que heredan mi corona, / y yo sin ellos!», vv. 313-315 de la segunda comedia). Esta mezcla de ira e indignación se convertirá en terreno abonado para las maquinaciones de don Arias (véase, por ejemplo, la escena a partir del v. 1577 de la segunda comedia, en la que don Arias le propone el plan para enviar a Tello el Joven a la muerte, ante las dudas del rey). Finalmente, la entrada en razón del rey Alfonso (tras interpretar correctamente la victoria militar de Tello el Joven como una advertencia de la divinidad, como señalábamos antes) y su visita final a casa de los Meneses para colmarlos de mercedes, ya en la tercera jornada, rehabilitan casi completamente a este personaje, cuyo proceder aparece teñido de ambigüedad durante la mayor parte de la pieza.

Respecto a los personajes cómicos, Mendo desempeña el rol de criado gracioso en las dos comedias y, aunque en algunas ocasiones aparece como confidente y compañero de Tello el Joven, según el papel habitual del criado en la comedia áurea¹⁰⁸,

¹⁰⁷ Véase la extensa descripción que se hace de estos personajes de «reyes-galanes» en José Prades [1963: 102-109].

¹⁰⁸ Herrero [1941:78] ya afirmó en un estudio clásico que «el criado confidente, brazo derecho de su amo, era un hecho real de la sociedad española del seiscientos». José Prades [1963:110-113] incide nuevamente en este aspecto de la caracterización del criado como confidente de su señor, comprensión entre amo y

en muchas otras ocasiones se presenta sobre las tablas acompañando también a Tello el Viejo o realizando tareas de representación de la familia Meneses. En la segunda comedia, por ejemplo, él es el encargado de presentar al rey Alfonso los presentes enviados por la familia Meneses y de transmitirle al monarca la noticia del nacimiento del nuevo hijo de Tello el Joven y Elvira. Su función cómica, inseparable de su papel de criado gracioso [José Prades 1963:114], está más desarrollada en la primera parte del díptico, comedia en la que casi todas las escenas en las que Mendo aparece son de tono humorístico (a pesar de que la función cómica se encuentra repartida entre más personajes en dicho texto). Sin embargo, en la segunda parte, de tono mucho más serio, Mendo es en ocasiones el encargado de aportar la única nota cómica en escenas inclinadas, por lo demás, hacia un tono excesivamente grave. La primera jornada de esta segunda parte, por ejemplo, termina con una escena de marcado potencial trágico, en la que la irrupción del rey y su valido pone fin a la alegría del bautizo que celebraban los Meneses, pero la escena se cierra con la afirmación cómica de Mendo, que señala en un aparte los siguientes versos: «Inés, en cosas de reyes, / más vive quien menos habla» (vv. 1007-1008). Mendo, por otro lado, también pronuncia algunos parlamentos poco esperables en boca de un gracioso. En la primera comedia, por ejemplo, realiza para Elvira una larga, pormenorizada y estilísticamente cuidada descripción de los Meneses y sus posesiones, en la que apenas se deslizan comentarios cómicos (vv. 1020-1205). En la segunda pieza, en la que acompaña a Tello el Joven a la guerra contra las tropas de Celín Gazul, y en la que, según su amo, se ha comportado valerosamente, regresa a la hacienda antes que Tello y es también el encargado de hacer la correspondiente relación de la batalla –de tono serio– para Elvira, Tello el Viejo y Laura (vv. 1970-2157).

Por último, la criada graciosa, Inés, tiene un papel más reducido que Mendo en el díptico y, particularmente, en *Valor, fortuna y lealtad*. Aparece, sobre todo en la primera comedia, como acompañante y confidente de Laura, y comparte algunos momentos cómicos con Mendo, al que parece unirla algún tipo de vínculo amoroso en la primera comedia, según el tópico de relacionar sentimentalmente a los criados de galanes y damas. De hecho, Inés reacciona con enojo y celos en los vv. 2650-2675 ante la noticia de Mendo de que va a casarse con la infanta Elvira, todavía bajo su identidad fingida de criada. Sin embargo, la pérdida de protagonismo de Laura en la comedia (a medida que se desarrolla la relación de Tello-Elvira) impide que la criada de la labradora desempeñe

señor que frecuentemente tiene como resultado paralelismos en la actuación de ambos, a través de la reproducción en tono menor y enfoque humorístico-paródico de las acciones del amo por parte de su criado.

convenientemente la función amorosa respecto al criado de Tello, con lo que la relación entre ambos no termina en boda. También es importante destacar que, aunque Inés no desempeña funciones de tercera ni de encubridora de los amores de su dama, como es habitual en otras piezas áureas, juega un papel funcional importante en el avance de la acción de la primera comedia, convenciendo a su ama, Laura, de que interceda ante Tello el Viejo para que Elvira sea acogida como criada en la casa de los Meneses, o creando inadvertidamente la situación necesaria para que Elvira se encuentre por primera vez a solas con Tello el Joven, al encargarle a la criada fingida que le lleve una camisa limpia al galán.

En la segunda comedia, en cambio, el papel de Inés es menor y aparece desde el comienzo de la pieza sorpresivamente casada con el criado Sancho, segundo criado gracioso, que tiene un papel muy reducido en el díptico (si bien Mendo le había «cedido» Inés a Sancho en los vv. 972-973 y ss. de la primera comedia, la criada y Sancho no habían compartido escena en ninguna ocasión ante los ojos de los espectadores). Esta nueva situación no le impide a Inés, sin embargo, compartir nuevamente alguna breve escena de coqueteo cómico con Mendo (vv. 1809-1817 de la segunda comedia, por ejemplo). Inés vuelve a desempeñar, además, un importante rol funcional en diversas escenas de la pieza, como cuando Mendo le relata el bautizo del hijo menor de Elvira y Tello en la primera jornada (vv. 781-864, segunda comedia), sucedido naturalmente fuera de escena, con la excusa de que ella no ha podido acudir a la celebración por estar cuidando de la casa.

1.7 ESTRUCTURA Y PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN MÉTRICA

A grandes rasgos, la segmentación de piezas teatrales áureas puede realizarse según dos perspectivas: la de aquellos que usan el cuadro como unidad mínima, deslindando los diferentes cuadros según los cambios de lugar y los momentos en los que el escenario queda vacío (propuesta defendida principalmente por Ruano de la Haza 2000), y la de la perspectiva métrica, que pone el énfasis en el molde métrico y los cambios estróficos, criterio que puede combinarse también con otros elementos (defendida sobre todo por Vitse 2007 y 2010, entre otros). Sin embargo, para segmentar las comedias de nuestro dístico emplearemos una suerte de método mixto, el desarrollado por Crivellari [2013] a partir de la interacción de ambos criterios, que el investigador italiano presentó en su estudio sobre las marcas autorales de segmentación en los autógrafos de Lope, y que consideramos más completo.

Crivellari, que también tiene en cuenta los planteamientos de Marín [1968] respecto al estudio de la polimetría para definir la articulación de los cuadros en la producción dramática de Lope, así como las aportaciones más recientes de Antonucci a la cuestión, utiliza como base el criterio métrico en su método de segmentación, pero no renuncia al uso de criterios de los métodos anteriores, como el análisis de la acción dramática¹⁰⁹. Afirma el investigador italiano que su método «permite profundizar en la observación de los mecanismos de construcción de las comedias», y que el valor de los esquemas resultantes de la partición del texto dramático desde esta perspectiva «reside principalmente en su capacidad de dar cuenta cabal de la articulación que la versificación, el tiempo, el espacio, los momentos de tablado vacío y los movimientos escénicos de los personajes ponen en marcha» [Crivellari 2013:71-72]. Tomamos, por lo tanto, el modelo de tabla sinóptica y de resumen argumental que él ha aplicado con éxito a las comedias

¹⁰⁹ Véase la introducción de Crivellari [2013:1-18] para un resumen de los puntos principales de todos los planteamientos anteriores. También Casariego Castiñeira [2018:38-39] ofrece en el prólogo a su edición de *Nadie fue su secreto* un estado de la cuestión breve y muy útil antes de proponer su propia segmentación de dicha comedia calderoniana. Marín [1968], por su parte, ya había adelantado algunas de las ideas principales del método de la segmentación en su trabajo clásico sobre el uso y función de la versificación en Lope. Por último, entre las contribuciones a la cuestión realizadas en años recientes por Antonucci [2000, 2007, 2010] –que aboga también por la perspectiva métrica defendida por Vitse frente a Ruano de la Haza–, destaca la posibilidad de dividir las comedias en macrosecuencias señaladas por el cambio de metro pero también por los momentos de escenario vacío. La estudiosa italiana ha aportado asimismo numerosos ejemplos de segmentación de comedias en sus trabajos. Por último, cabe señalar que Crivellari [2017] ha empleado igualmente con éxito su método en el análisis de la segmentación de las comedias de otros autores, como Vélez de Guevara, además de en las de Lope.

autógrafas de Lope, así como su terminología de acto/cuadro/microsecuencia¹¹⁰, que aplicamos aquí a las tres jornadas de la primera comedia del díptico de los Meneses. Las tablas se presentan seguidas de un análisis de los rasgos métricos de la pieza y de los motivos que conducen, en cada caso, al cambio de una estrofa a otra:

Acto y cuadro	Micros.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I-1		1-115 quintillas	Interior del palacio real, quizá las habitaciones de la infanta Elvira	v.115 («Vanse»)	Indeterminado, de día	La infanta Elvira le revela al criado Nuño su intención de escapar de palacio para evitar su boda con el moro Tarfe. Nuño y ella deciden huir esa noche.
I-2	a	116-195 redondillas	Hacienda de los Meneses, posiblemente escenario exterior, junto a la casa.	v.507 («Vase»)	No hay conexión explícita con I-1. Puede tratarse de una escena que sucede en paralelo a I-1.	Tello el Joven discute con su prometida Laura, que no ve con buenos ojos el plan de Tello de partir a la ciudad. Tello el Viejo, el patriarca, reprende a su hijo por la misma razón. Tras la discusión entre ambos,
	b	196-365 romance <i>a-a</i>				Laura y la criada Inés discuten a su vez con el gracioso Mendo, que siempre elogia la ciudad frente al campo.
	c	366-493 redondillas				
	d	494-507 soneto				

¹¹⁰ Amén de la división en actos, son fundamentales en el método de Crivellari los conceptos de cuadro (o macrosecuencia) y microsecuencia: los cuadros están delimitados por los momentos de escenario vacío sobre las tablas, mientras que las microsecuencias están «determinadas por cada cambio métrico en el interior de un cuadro», por lo que habrá «cuadros o macrosecuencias constituidos por una única microsecuencia, esto es, monométricos [...] y estructuras mucho más complejas, polimétricas», ya que cualquier cambio en la métrica produce una nueva microsecuencia [Crivellari 2013:4-6].

I-3		508-559 tercetos	Interior del palacio real, habitaciones del rey de León.	v.559 («Vase»)	Han pasado varios días después de I-1.	El rey Ordoño se lamenta de la desaparición y probable muerte de Elvira.
I-4	a	560-659 décimas	Exterior. Campo, montañas de León.	v.751 («Vanse»)	Indeterminado, de día. Horas, o días después de I-1.	La infanta Elvira y Nuño discuten en el campo. Él decide abandonarla tras robarle las joyas, con la excepción de un anillo que le permite conservar. Al quedarse sola, Elvira encuentra a un campesino que le presta ayuda.
	b	660-673 soneto				
	c	674-751 romance <i>e-a</i>				
I-5	a	752-787 redondillas	Exterior. Campo, montañas de León, pero localización diferente a la de I-4.	No se indica salida de los personajes. Fin de jornada.	Hay conexión temporal con I-4: ahora asistimos a lo que le ha sucedido a Nuño desde que abandonó a Elvira al final de I-3. Estas acciones son paralelas, por lo tanto, al desarrollo de I-4	Nuño camina por el monte tras separarse de Elvira. Aparecen Mendo y Tello el joven de caza. Tello dispara una flecha creyendo ver a un oso y hiere de muerte a Nuño. Mendo hace desaparecer el cadáver y Tello reflexiona sobre la muerte.
	b	788-881 romance <i>e-e</i>				
	c	882-895 soneto				
II-1	a	896-1019 redondillas	Exterior. Campo, montañas de León.	v. 1253 («Vanse»)	Han transcurrido dos meses desde el final de la primera jornada (I-4)	Elvira, tras servir dos meses como criada a los Aibar, quiere trabajar para los Meneses. Por el camino se encuentra a Mendo y Sancho, que se dirigen allí.
	b	1020-1205 romance <i>o-a</i>	Camino hacia la hacienda de los Meneses e			

	c	1206-1253 redondillas	inmediaciones de la casa.			Cerca de la casa de los Meneses, se encuentra con Laura, que se compromete a ayudarla.
II-2	a	1254-1337 redondillas	Interior de la casa de los Meneses (los personajes dicen que proceden del exterior cuando entran a escena)	No se indica salida de los personajes. Fin de jornada.	Parece que la acción sucede en paralelo a los acontecimientos de II-1.	Tello el Viejo se muestra generoso con unos labradores que le piden dinero para construir una iglesia.
	b	1338-1415 sextetos lira				Laura le pide que tomen a Elvira como criada.
	c	1416-1483 redondillas				Tello el Joven conoce a Elvira y se enamora de ella, para enfado de Laura.
	d	1484-1493 décima				Tello el Viejo ayuda a su amigo Fortún, arruinado, mientras castiga a otro pastor que se ha comido una cabra.
	e	1494-1705 redondilla				Mendo intenta seducir a Elvira.
	f	1706-1735 décimas				
	g	1736-1985 romance <i>a-a</i>				

III-1	a	1986-2273 redondillas	Casa de los Meneses. Interior.	v. 2313 («Vase»)	Días después de II-2	Tello le cuenta a su padre el recibimiento del rey y se reencuentra con Elvira. Mendo los espía y se lo cuenta a Laura, que expulsa a Elvira. Tello y Mendo la siguen.
	b	2274-2313 romance <i>e-o</i>				
III-2	a	2314-2357 romance <i>ó</i>	Campo. Exterior.	v. 2477 («Vanse»)	Tiene lugar prácticamente a continuación de III-1.	Elvira, se lamenta, sola en el campo. Tello y Mendo la encuentran y le piden que vuelva.
	b	2358-2477 décimas				
III-3	a	2478-2513 redondillas	Casa de los Meneses. Interior.	v. 2675 («Vanse»)	Tiene lugar prácticamente a continuación de III-2.	Mendo vuelve y les hace una relación de lo sucedido a Tello el Viejo y Laura. Elvira y Tello vuelven, todos hacen las paces.
	b	2514-2675 romance <i>e-a</i>				
III-4		2676-2719 redondillas	Casa de los Meneses. Interior.	v. 2719 («Vanse»)	Tiene lugar prácticamente a continuación de III-3.	Mendo avisa a Tello el Viejo de la llegada del rey.
III-5	a	2720-2751 redondillas	Casa de los Meneses. Interior.	No se indica salida de personajes. Fin de la comedia.	Tiene lugar prácticamente a continuación de III-4.	El rey, en casa de los Meneses, come una tortilla y encuentra el anillo de Elvira. Reconoce a su hija y bendice su unión con Tello.
	b	2752-2865 romance <i>a-a</i>				

Tabla 1. Segmentación de *Los Tellos de Meneses*.

Como se desprende de la segmentación de la comedia, las formas métricas predominantes en *Los Tellos de Meneses* son la redondilla (1180 versos, el 41,18%) y el romance (1138 versos, el 39,72% del total), seguidas de lejos por las quintillas (115 versos, 4,01%) y décimas (260 versos, 9,07%). También son el romance y la redondilla

las formas favoritas de Lope para comenzar y finalizar una jornada: las jornadas segunda y tercera comienzan precisamente con redondillas y terminan con una tirada de romance, y únicamente el primer acto se sustrae a este esquema¹¹¹. Destaca en la comedia, por otro lado, el bajo número de cuadros de la segunda jornada (dos cuadros) frente a las jornadas primera y tercera, con cinco cuadros cada una, si bien el número de microsecuencias es elevado en los tres actos (con doce microsecuencias en la primera jornada, diez en la segunda y nueve en la tercera). Este menor número de cuadros del segundo acto podría obedecer a su mayor estatismo espacial, puesto que el escenario solo queda vacío en una ocasión (v. 1253) y la inmensa mayoría de microsecuencias suceden en el interior de la casa de los Meneses. Este estatismo, en cambio, se ve compensado por las numerosas entradas y salidas de personajes de escena (que, a menudo, se suceden dejando sobre las tablas a uno de los personajes, evitando así los momentos de escenario vacío).

¹¹¹ Según Morley y Bruerton [1968:202], la pareja métrica elegida por Lope para comenzar y terminar la mayoría de los actos de sus comedias fueron la redondilla y el romance.

Sinopsis argumental

La comedia comienza en quintillas, con Elvira y el criado Nuño en palacio, decidiendo escapar juntos para evitar la boda de la infanta con el rey moro Tarfe (vv. 1-115). Finalizadas la microsecuencia y el cuadro, el cambio de localización y de personajes es subrayado por el paso a las redondillas en el segundo cuadro, que sirven para presentar, ahora en el campo, a Tello el Joven y a su prima Laura, que escenifican una pequeña riña de enamorados a causa de la partida de Tello a la ciudad en traje de galán (vv. 116-195). La entrada de Tello el Viejo, que también reprende a su hijo por el viaje que se dispone a hacer, marca el paso al romance: la conversación entre el padre y el hijo sirve para presentar dos visiones diferentes en torno a la posibilidad de mejorar de estado aprovechando su condición de labradores ricos (vv. 196-365). La salida de Tello el Joven tras el v. 365, enfadado con su padre, marca el final del debate y el regreso a las redondillas, que funcionan, por lo tanto, como forma englobadora durante este segundo cuadro. Tras una breve transición en la que también Tello el Viejo abandona el escenario, aunque no dejándolo vacío (v. 376), las redondillas vuelven a servir de marco para un nuevo intercambio cómico de reproches, en este caso dirigidos sobre todo al criado gracioso Mendo por Laura y su criada Inés, en torno a la actitud favorable a la ciudad que –según creen las mujeres– Mendo inculca a su amo, Tello el Joven (vv. 366-493). Tras la salida de las dos mujeres, Mendo pronuncia un soneto cómico en contra de las mujeres celosas, que cierra el segundo cuadro (vv. 494-507).

El inicio del tercer cuadro –compuesto por una única microsecuencia y, por lo tanto, monométrico– está marcado nuevamente por el cambio de lugar y de personajes: en el palacio real, el rey Ordoño se lamenta patéticamente en tercetos con su privado de la ausencia de su hija Elvira (vv. 508-559). El breve cuadro da paso al cuarto, que supone otro cambio de localización y de personajes: en los campos de León, la infanta Elvira trata de retener y persuadir en décimas a su criado Nuño que, temeroso de ser apresado por traición a causa de haberla acompañado en su huida, pretende abandonarla en el monte y robarle las joyas que ella llevaba consigo (vv. 560-659). Cuando Nuño finalmente la deja sola en el monte (v. 659) tras dejarle un único anillo, Elvira pronuncia un melancólico soneto en torno al desvalimiento de las mujeres que se ven privadas de la compañía masculina (vv. 660-673). Su encuentro con un campesino que la ayuda a buscar una hacienda en la que servir como criada marca el paso al romance, hasta que ambos abandonan el escenario (vv. 674-751), cerrando así el cuarto cuadro.

En el quinto cuadro, cuyas acciones tienen lugar en paralelo al cuarto, Nuño se lamenta en redondillas, a solas por el campo, tras haber abandonado a Elvira (vv. 752-787). La salida de Mendo y Tello el Joven, de caza, marca el cambio de metro, en este caso al romance, en el que tiene lugar la muerte fortuita de Nuño cuando Tello el Joven lo confunde con un oso y lo mata de un flechazo (vv. 788-881). Mientras sus criados sacan el cadáver, Tello queda solo en escena y pronuncia un soneto filosófico en torno a la naturaleza de la muerte (vv. 882-895) con el que se cierran el cuadro y el acto.

La primera microsecuencia de la segunda jornada presenta a Elvira sola en el campo. Han transcurrido dos meses después del primer acto y la infanta se lamenta en redondillas de su mala experiencia trabajando como criada para los Aibar, mientras se dirige a casa de los Meneses. Su camino se cruza con el de Mendo y Sancho, encuentro no marcado por ningún cambio estrófico (se mantienen las redondillas, que conforman toda la microsecuencia comprendida entre los vv. 896-1019, desde el comienzo de la jornada), aunque Lope subraya con el cambio al romance el comienzo de la larga relación descriptiva que realiza Mendo para Elvira de los Meneses y sus posesiones (vv. 1020-1205). La entrada de nuevos personajes, Laura y la criada Inés, obliga a un nuevo cambio estrófico, en este caso a las redondillas, y marca también un importante cambio de ritmo: del tono descriptivo y elogioso empleado por Mendo durante su relación en la microsecuencia anterior, pasamos nuevamente al avance de la acción, con Elvira obteniendo el apoyo de Laura para ser acogida en calidad de criada en la hacienda de los Meneses bajo una identidad fingida (vv. 1206-1253).

El segundo cuadro vuelve a arrancar en redondillas, con la presentación de dos nuevos personajes, los labradores vecinos Aibar y Bato, que han acudido a solicitarle a Tello el Viejo una donación para construir una iglesia. Nos encontramos ante una microsecuencia cómica (vv. 1254-1337), en la que Tello se muestra extremadamente generoso con los labradores y, simultáneamente, hace gala de una gran tacañería, persiguiendo con ánimo violento a uno de sus pastores porque le ha robado la pata de un lechón. Cuando todos los personajes abandonan por fin el escenario, Tello el Viejo pronuncia a solas un hermoso soliloquio con ecos del *beatus ille* en sextetos lira (vv. 1338-1415). La forma estrófica vuelve a cambiar a las redondillas, también actuando aquí como forma englobadora, cuando aparecen la infanta Elvira, Laura e Inés para solicitarle a Tello el Viejo que acoja como criada a Elvira, bajo la identidad de Juana (vv. 1416-1483). Una vez que el anciano se queda solo, vuelve a retomar la exposición del *beatus*

ille, en esta ocasión con una única décima que sirve como cierre temático para las ideas expresadas en los sextetos lira anteriores (vv. 1484-1493). Su soledad vuelve a ser interrumpida por la entrada de otros personajes, en este caso su hijo Tello y Mendo, que vienen de jugar a la pelota, con los que el viejo labrador vuelve a establecer un diálogo cómico, lleno de reproches, que no se interrumpe ni con la salida de Tello el Viejo (v. 1534). Lope sigue empleando la misma estrofa para dar cuenta de un momento clave de la comedia: el primer encuentro entre Tello el Joven y la infanta Elvira, escena amorosa en redondillas, transformada en escena de celos con la irrupción de Laura en las tablas, sin cambio de metro (vv. 1494-1705). Cuando finalmente Laura y Tello el Joven abandonan el escenario y dejan sola a Elvira, ella pronuncia un pequeño lamento en décimas (vv. 1706-1735), en el que pondera la impresión que el joven labrador le ha causado. La nueva entrada de personajes en escena a partir del v. 1736 supone el inicio de una larga microsecuencia formada por una serie de conversaciones breves entrelazadas, todas ellas en tirada de romance (vv. 1736-1985) y sin que el escenario quede vacío en ningún momento: estando todavía Elvira sobre el escenario, entran Tello el Viejo y Fortún, un labrador arruinado al que el viejo Meneses ofrece su ayuda; después, llegan los labradores graciosos Sancho y Benito, a los que Tello el Viejo reprende por haberse comido una cabra; finalmente llega Tello el Joven, llamado por su padre para que vaya a la corte en su representación. Cuando la mayoría de estos personajes abandonan la escena, Tello y Elvira quedan por fin nuevamente a solas (v. 1869), pero su breve coqueteo queda interrumpido por la llegada de Mendo (v. 1884), que provoca la marcha de Tello. Mendo intenta seducir cómicamente a Elvira, mientras ella finge corresponderle, interesada en realidad en recuperar las joyas que Nuño le robó y que el criado ha encontrado por casualidad. Con Elvira y Mendo en escena, por lo tanto, se cierra la larga microsecuencia II-2g y también el cuadro y el acto.

El tercer acto arranca en redondillas, un número indeterminado de días después y nuevamente en casa de los Meneses. Tello el Joven, que ha vuelto de la corte, cuenta a su padre y a Mendo el buen recibimiento que le hizo el rey. Las redondillas se mantienen cuando su padre y el criado abandonan la escena (tras el v. 2095) y entra Elvira (v. 2100) para reencontrarse con Tello el Joven, al que confiesa haber extrañado durante su ausencia, y que le ha traído numerosos regalos de la corte como prueba de amor. A partir de cierto momento (v. 2121), los amantes son espiados secretamente por el celoso Mendo. El gracioso consigue interrumpir la conversación de los amantes, expulsar a Tello el

Joven con una excusa (tras el v. 2187) y quedarse a solas con Elvira, a la que le reprocha, también en redondillas, su falta de fidelidad. Cuando Elvira se va, huyendo de estas acusaciones, entra Laura (v. 2204), a la que el criado cuenta también en esta forma estrófica la relación amorosa surgida entre Tello el Joven y la fingida criada. Laura saca al escenario a Elvira, a la que expulsa de la casa (y que abandona el escenario en el v. 2255), para desesperación de Tello el Joven, que vuelve al escenario (v. 2265) cuando la joven ya se ha ido y se enfrenta con su prima. La continuidad de las redondillas durante esta larga microsecuencia (vv. 1986-2273) podría explicarse, en este caso, como signo de la continuidad temática subyacente a todas estas escenas: todas ellas exploran las consecuencias de la marcha a la corte y el regreso de Tello el Joven.

El cambio estrófico al romance subraya la entrada en escena de Tello el Viejo (v. 2274), que viene a imponer el orden y a acabar con el conflicto surgido a raíz de la expulsión de Elvira. Mendo y Tello el Joven deciden seguir a Elvira y hacer que regrese a la hacienda, con lo que todos los personajes salen de escena, dejando el escenario vacío y dando fin a la microsecuencia y al extenso cuadro III-1.

El nuevo cuadro, también en tirada de romance –aunque con una mudanza en la asonancia–, empieza con un cambio de localización. Se presenta a Elvira sola en escena, en el campo, lamentándose por haberse despedido de Tello el Joven (vv. 2314-2357). La entrada de Tello y Mendo, que la han localizado, da inicio a una larga escena amorosa entre el galán y Elvira marcada por el inicio de las décimas (vv. 2358-2477), por medio de las que el joven persuade a la infanta de que regrese con ellos mientras Elvira, aunque seducida por sus argumentos, se resiste a acompañarlo. El cambio a las décimas marca en este caso la elevación del tono poético y subraya el cambio de tono, teñido de patetismo, de esta conversación entre ambos, que termina con un momento de escenario vacío cuando ella finalmente cede y los tres personajes salen de escena (v. 2477).

El inicio del cuadro III-3 está marcado por el regreso a las redondillas y el cambio de localización: en la hacienda de los Meneses, Tello el Viejo, Laura e Inés comentan lo sucedido con Elvira (vv. 2478-2513). La entrada de Mendo a escena (v. 2513), que se ha adelantado a Tello y a la infanta en el camino de regreso, permite nuevamente el cambio al romance, explicable por la relación que el gracioso les hace a los otros personajes del encuentro en el campo con la criada fingida (vv. 2514-2579). Ni siquiera la entrada de Tello y Elvira a partir del v. 2580 da lugar a un cambio estrófico: el romance se mantiene durante la escena en la que los personajes hacen las paces e incluso para el pequeño intercambio de reproches que, cuando todos los demás han dejado ya las tablas, Inés y

Mendo protagonizan antes de dejar el escenario vacío. El romance, por lo tanto, que había permitido inicialmente un cambio de tono para dar paso a la entrada de Mendo y su relación, se mantiene hasta el final del cuadro III-3 (vv. 2514-2675).

El cuadro III-4 es un breve cuadro de transición en redondillas (vv. 2679-2719). Un tiempo indeterminado después de la última microsecuencia (quizá horas), reaparecen en escena Tello el Viejo, Sancho y, un momento más tarde, Mendo, que les informa de que el rey Ordoño llega de visita a la casa. Los tres hombres abandonan el escenario para encargarse de los preparativos y dejan nuevamente vacío el escenario.

Finalmente, el último cuadro, III-5, que tiene lugar también en la propiedad de los Meneses y un tiempo indeterminado después (quizá únicamente minutos), retoma las redondillas de la microsecuencia anterior y presenta ya al rey de León junto a los dos Tellos, en una escena en la que el rey se muestra dispuesto a favorecer a los Meneses y a actuar de padrino en la boda de Tello el Joven con Laura. La entrada cómica de los criados Mendo y Sancho (v. 2752) marca el regreso al romance, la estrofa en la que tendrá lugar el segmento de comedia restante (vv. 2752-2865, microsecuencia III-5b) y en el que las acciones se suceden con gran rapidez: el rey Ordoño come la tortilla que se le ha preparado como cena, encuentra el anillo de Elvira en ella, reconoce en la cocinera a su propia hija y bendice la unión entre Elvira y Tello el Joven, con el consiguiente final feliz.

Comentario en torno a la segmentación y sinopsis de *Los Tellos de Meneses*

Destaca en esta primera parte del díptico la omnipresencia del verso octosílabo y, particularmente, de la redondilla y del romance (que conforman juntos el 71,97% de los versos de la comedia), con propósito tanto diegético como mimético, con cierta preferencia del romance para este segundo uso. En cuanto a la redondilla, es sabido que sus funciones eran muy amplias en el siglo XVII [Díez Echarri 1970:207], y en algunos casos, como durante el segundo acto de la comedia, se diría que es la forma métrica estándar en la que el poeta está componiendo el texto, así como su estrofa preferida para hacer avanzar la acción. En esta sucesión de redondillas se van insertando otras estrofas para subrayar momentos específicos: se hace un cambio de metro para que Mendo refiera una relación en romance (por ejemplo, en el II-1b), o se producen cambios a formas como el sexteto lira o la décima, necesarios para que Tello el Viejo pronuncie un monólogo más lírico (en II-2b y II-2d), o para que Elvira se lamente de sus penas de amor (II-2f). Estas otras formas métricas, cuya presencia es muy limitada en la comedia, se ven englobadas

por las redondillas durante todo el acto segundo, hasta llegar el último tramo, en el que la jornada se cierra con la habitual tirada de romance.

El romance, la otra gran estrofa del teatro áureo, que compartía esta facilidad de la redondilla para ser aplicada a diversos propósitos, era utilizada también «no sólo como metro épico-narrativo, sino también lírico y dramático» [Díez Echarri 1970:198]. En el caso de *Los Tellos de Meneses*, como ya adelantábamos, se comprueba el uso paradigmático del romance para hacer relaciones, que generalmente el dramaturgo pone en boca de Mendo: destacan en esta línea su extensa descripción de los Meneses y de sus posesiones en la segunda jornada (vv. 1020-1205), y la relación de la escena sucedida con Elvira en el campo que hace a Laura y a Tello el Viejo en la tercera (vv. 2514-2579).

Destaca también el uso de los tercetos (I-3) para una de las escenas con mayor contenido patético, según las normas establecidas en el *Arte nuevo*. Los tercetos, «para cosas graves» según Lope (v. 311, ed. E. García Santo-Tomás), se emplean únicamente en la primera aparición del rey Ordoño en la comedia, lamentándose de la desaparición de su hija Elvira, a la que cree muerta. Su uso encaja con la apreciación de Marín [1968:60] de ser «un metro usado siempre en proporción pequeña» y, como es habitual en la última época de Lope, «en diálogo con reflexiones graves de carácter paternal y evocaciones líricas».

En cuanto a las décimas, «buenas para quejas» según Lope (v. 307 del *Arte nuevo*, ed. E. García Santo-Tomás), se utilizan en la escena en la que Nuño y Elvira están a punto de separarse tras haber huido juntos y ella le implora que no la abandone sola en el monte (I-4a), y en otras dos escenas que implican «quejas amorosas»: por un lado, en el lamento que Elvira pronuncia tras conocer a Tello el Joven y enamorarse de él (II-2f) y, por último, en el emotivo encuentro de los amantes en el campo, cuando Tello el Joven suplica a la joven que vuelva con él a la hacienda de los Meneses (II-2b). Estos ejemplos encajan a la perfección en los usos esperables de esta estrofa, que en su última época Lope empleó «para el soliloquio factual, con tensión derivada de un obstáculo exterior», con preferencia para quejas amorosas y diálogos conflictivos, en los que se combina lo emotivo con lo conceptual, y que empleó con estos propósitos casi con tanta frecuencia como la redondilla y el romance [Marín 1968:36]. Se produce además un uso inesperado de la décima en la microsecuencia II-2d, cuando el monólogo dedicado al tópico del *beatus ille* en boca de Tello el Viejo en sextetos lira (II-2b), interrumpido por la llegada de otros personajes a escena, es finalizado al quedarse solo el personaje por medio de una única décima.

Por último, es significativa también la notable presencia de los sonetos en la primera jornada de la comedia (I-2d, I-4b y I-5c), frente a su ausencia en los otros dos actos. Son los tres pronunciados por personajes que se han quedado súbitamente solos en escena, situación que encaja con la famosa recomendación de Lope de que «el soneto está bien en los que aguardan» (v. 308 del *Arte nuevo*, ed. E. García Santo-Tomás), al tiempo que explota el uso habitual del soneto como metro favorito para los soliloquios líricos [Marín 1968:50]. Cabe señalar que los tres respetan la forma italiana en los cuartetos (ABBA ABBA) y presentan también el modelo clásico para los tercetos (CDC DCD). El primero de estos sonetos, en boca de Mendo, es de tono cómico y contiene una diatriba contra las mujeres celosas, tras un encontronazo con Laura e Inés. Su tema encaja con uno de los usos temáticos preferidos por Lope para los sonetos en la época final de su ciclo productivo, los celos y amores contrariados [Marín 1968:54]. El segundo soneto, más patético, contiene el lamento de Elvira en torno a la necesidad que tienen las mujeres de los hombres; mientras que el soneto de Tello el Joven con el que se pone fin al primer acto ahonda también en la línea filosófica del anterior: Tello reflexiona en torno al permanente acecho al que están sometidos los hombres por parte de la muerte. Estos dos sonetos encajan con la impresión de Marín [1968:52] de que durante el último ciclo productivo de Lope, en muchos casos, la expresión de conflictos íntimos que se produce a través de los sonetos «no va seguida de una pronta resolución, según costumbre, sino que deja a la voluntad flotando en un estado de inquietud o incertidumbre».

Presentamos a continuación la propuesta de segmentación métrica de *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, seguida a continuación de un análisis de los rasgos métricos de la pieza y de los motivos que conducen, en cada caso, al cambio de una estrofa a otra, como con la primera parte:

Acto y cuadro	Micros.	Versificación	Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I-1	a	1-10 villancico	Exterior de la hacienda de los Meneses	v.135 («Vanse»)	Diez años después de la primera comedia. Por la mañana.	La recuperación de Elvira tras su segundo parto es celebrada con música. Laura y ella resumen la primera comedia y comentan el ascenso al poder del hermano de Elvira, Alfonso, y su valido Arias.
	b	11-135 quintillas				
I-2	a	136-179 silva	Palacio real, interior.	v.338 («Vanse»)	Acción simultánea a I-I o muy próxima en el tiempo a esta.	Don Arias elogia al rey Alfonso. Mendo y Sancho, criados de los Meneses, vienen a ofrecer regalos. El rey los trata con frialdad Solos, el rey y el privado confiesan su animadversión hacia la familia.
	b	180-275 redondillas				
	c	276-338 silva				
I-3	a	339-494 redondillas	Casa de los Meneses. Interior o un exterior próximo a la casa.	v.780 («Vanse»)	Acción tiene lugar unas pocas horas después de I-II	Tello Viejo y su hijo discuten respecto a la cuestión del gasto y los lujos. Mendo y Sancho vuelven con malas noticias sobre el rey. Los Meneses deciden celebrar el bautizo del recién nacido Ordoño sin el rey.
	b	495-664 romance <i>i-a</i>				
	c	665-700 sextetos lira				
	d	701-780 redondillas				

I-4	a	781-800 redondillas	Casa de los Meneses. Interior o exterior próximo a la casa.	No se indica salida de los personajes de escena. Fin de la jornada.	Horas después de I-III	Mendo hace una relación del bautizo. El cortejo del bautismo entra en escena. El rey y su valido interrumpen la celebración para llevarse a Elvira y anular su matrimonio.
	b	801-864 octavas reales				
	c	865-1008 romance <i>a-a</i>				
II-1	a	1009-1036 redondillas	Palacio real en León. Interior.	v. 1244 («Vanse»)	Un tiempo después del acto I (quizá días o semanas después).	Elvira acusa a Arias de haber manipulado al rey. A solas, este y Arias comentan la dificultad de anular el matrimonio. Llegan a la corte Tello el Viejo y Garci-Tello. El rey deja marchar a Elvira a cambio de que su sobrino se quede.
	b	1037-1088 silva				
	c	1089-1124 redondillas				
	d	1125-1244 octavas reales				
II-2	a	1245-1314 décimas	Hacienda de los Meneses. Interior.	v.1476 («Vanse»)	Acción paralela o muy poco posterior a II-I	Laura le reprocha a Tello haberla abandonado hace años por Elvira. Esta regresa a la hacienda acompañada de Tello el Viejo. Mendo trae unas condiciones impuestas por el rey a los Meneses.
	b	1315-1328 romance <i>e-o</i>				
	c	1329-1332 seguidilla				
	d	1333-1476 romance <i>e-o</i>				

II-3	a	1477-1596 redondillas	Palacio real en León. Interior	v.1597 («Vanse»)	Acción probablemente en paralelo a II-2.	El rey y don Arias conversan en torno a la lealtad de los Meneses, lo que provoca que Garcí-Tello, airado, se marche. El rey decide enviar a Tello el Joven a la guerra.
	b	1597-1624 romance <i>a-a</i>				
II-4	a	1625-1663 silva	Hacienda de los Meneses o monte cercano, exterior	No se indica salida de escena de los personajes. Fin de jornada.	Horas después de II-3.	Tello el Joven se lamenta de la animadversión del rey hacia la familia. Los Meneses reciben a don Arias, que les comunica la decisión real de enviar a la guerra a Tello el Joven. Garcí-Tello, que ha abandonado el palacio real, vuelve a la hacienda.
	b	1664-1679 redondillas				
	c	1680-1817 romance <i>a-o</i>				
III-1	a	1818-1835 tercetos encadenados	Palacio real en León, interior.	v.1945 («Vanse»)	Días (o quizá semanas) después del acto II.	Tello Joven y Mendo regresan victoriosos de la guerra. El rey Alfonso, entusiasmado con la victoria, decide abandonar su persecución de la familia al considerar que Dios la protege.
	b	1836-1945 décimas				
III-2	a	1946-1969 redondillas	Hacienda de los Meneses. Interior	v.2440 («Vanse»)	Acción continua después de III-1	Los Meneses esperan la llegada de Tello el Joven de la guerra.

	b	1970-2157 romance <i>a-a</i>			(quizá horas después)	Llega primero Mendo, que les hace una relación de la batalla. Después, Tello el Joven es recibido con alegría por su familia. Viene también don Arias, a anunciar la llegada del rey a la hacienda, y luego el propio rey, dispuesto a colmar de mercedes a los Meneses. Arias le pide a Elvira ayuda para casarse con Laura.
	c	2158-2205 sextetos lira				
	d	2206-2257 redondillas				
	e	2258-2330 romance <i>e-o</i>				
	f	2331-2410 redondillas				
	g	2411-2424 soneto				
	h	2425-2440 redondillas				
III-3		2441-2536 romance <i>e-o</i>	Hacienda de los Meneses. Interior.	No se indica salida de los personajes. Fin de la comedia.	Acción continua después de III-2 (quizá minutos después)	El rey nombra caballero a Garcí-Tello en presencia de los Meneses. Se acuerda la boda entre Arias y Laura y el rey invita a la familia al completo a acompañarlo a la corte.

Tabla 2. Segmentación de *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*.

Como se desprende de la segmentación de la comedia, las formas métricas predominantes en *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses* son, como en la primera parte, el romance (995 versos, el 39,23% del total) y la redondilla (724 versos, el 28,54%), en porcentajes muy similares, si bien en este caso la redondilla pierde peso a favor de otras formas métricas. A estas dos estrofas les siguen, en porcentajes muy inferiores, silvas (198 versos, 7,80% del total), octavas reales (184 versos, 7,25%) y décimas (180 versos, 7,09%). Por otro lado, en esta comedia todas las jornadas terminan en tirada de romance, si bien únicamente nos encontramos en el segundo acto con el habitual inicio en redondillas. En lo tocante a la cantidad de cuadros y microsecuencias por jornada, los números de ambos se mantienen bastante estables a lo largo de la pieza, con doce microsecuencias divididas en cuatro cuadros en la primera jornada, trece microsecuencias distribuidas en cuatro cuadros en la segunda y un último acto compuesto por once microsecuencias separadas en tres cuadros. Destaca entre estos cuadros el cuadro III-2, compuesto por ocho microsecuencias,

Sinopsis argumental

La comedia se abre con una canción interpretada por unos músicos (villancico, vv. 1-10) en la hacienda de los Meneses para celebrar el nacimiento del segundo hijo de Elvira y Tello el Joven, diez años después de la primera comedia. El diálogo arranca a continuación con una microsecuencia en quintillas (vv. 11-135), protagonizada por la infanta y Laura, que resume brevemente los acontecimientos de la primera comedia y expone la situación actual: tras la muerte del rey Ordoño, ha ascendido al poder el hermano de Elvira, Alfonso, que no tiene buenas relaciones con ella. El privado del nuevo rey, don Arias, alberga además la absurda pretensión de seducirla.

Tras un momento de escenario vacío, el segundo cuadro comienza con un cambio de localización: en el palacio real, don Arias celebra el ascenso al poder del nuevo rey en silvas (vv. 136-179). La llegada de Mendo y Sancho, criados de los Meneses, marca el paso a las redondillas: los criados vienen a ofrecerle al nuevo rey algunos presentes enviados por Tello el Viejo (vv. 180-275). Tras la lectura de la carta en prosa enviada al rey por Tello junto con los regalos, se produce un cambio estrófico, nuevamente de regreso a las silvas (a partir del v. 276) en las que el rey Alfonso muestra desinterés hacia los regalos de los Meneses y despide con frialdad a los criados (abandonan la escena en el v. 289), para quedarse a solas con su privado. Ambos comentan, todavía en silvas, la

animadversión que sienten hacia los Meneses, a los que consideran indignos de haber emparentado con la familia real, mientras don Arias confiesa en aparte sus verdaderas intenciones: tras la muerte de Tello el Joven, desearía casarse con Elvira y aspirar al trono de León (vv. 276-338).

El cuadro I-3 comienza con otro cambio espacial, nuevamente hacia la hacienda de los Meneses. Tello el Viejo y su hijo mantienen, en redondillas, un debate en torno a la pertinencia de gastar la hacienda en ciertos lujos que al padre le parecen innecesarios (vv.339-494). La entrada de Elvira, Laura e Inés en el v. 495 marca el cambio al romance, que se mantiene durante la microsecuencia comprendida entre los vv. 495-664: todos los personajes esperan el regreso de Mendo y Sancho de la corte con la respuesta del rey a los regalos y a la invitación de ser padrino del recién nacido. La llegada de los criados (v. 540) con noticias respecto a la frialdad con la que han sido recibidos decepciona a todos los presentes. Tello el Viejo decide, pese a todo, seguir adelante con el bautizo de su nieto, y cuando todos los personajes han salido de escena, pronuncia un soliloquio en sextetos lira en torno a la tristeza que le ha ocasionado la respuesta del rey y los peligros de la corte (vv. 665-700). La salida a escena del niño Garcí-Tello, el hijo mayor de Elvira y Tello, anima a su abuelo: ambos ultiman en redondillas algunos detalles del bautizo, que se va a realizar muy pronto (vv. 701-780).

Tras un momento de escenario vacío, el cuarto cuadro comienza con una microsecuencia breve de transición, en redondillas, protagonizada por Sancho e Inés, que esperan en la casa la llegada de los asistentes al bautizo (vv. 781-800). La entrada en escena del gracioso Mendo (tras el v. 796), que ha asistido al bautismo, tiene lugar también en redondillas, que rápidamente dan el paso a las octavas reales cuando Mendo comienza su relación de la ceremonia (vv. 801-864). Tras el relato de Mendo, se produce un nuevo cambio estrófico, en este caso al romance, cuando se presenta sobre las tablas la comitiva del bautizo, que se dispone a tomar una colación (v. 865). El romance se mantendrá ya hasta el final del acto, durante la microsecuencia comprendida entre los vv. 865-1008: la alegría de la celebración se ve interrumpida por la llegada del rey Alfonso y su valido don Arias (v. 914, sin cambio estrófico), que exigen llevarse a la corte a la infanta Elvira, cuyo matrimonio con Tello el Joven pretenden invalidar.

El primer cuadro del segundo acto supone un regreso al palacio real, días o semanas después de la primera jornada: Elvira, allí retenida, discute en redondillas con don Arias, al que culpa de la decisión del rey de apartarla de su marido (vv. 1009-1036).

La marcha de Elvira y la aparición del rey en escena marcan un nuevo cambio métrico a partir del v. 1037: el rey y su privado comentan en tirada de romance la dificultad de anular el matrimonio de Elvira y, a continuación, un criado anuncia la llegada a palacio de Tello el Viejo y su nieto Garci-Tello, acompañados de Mendo (vv. 1037-1088). La entrada en escena de Tello el Viejo y el inicio de su primer parlamento (v. 1089) se subrayan con un nuevo cambio a las redondillas. En dicha forma métrica el anciano realiza su presentación y la de Garci-Tello (vv. 1089-1124), pero posteriormente desarrolla en solemnes octavas reales el verdadero motivo de su visita: recordarle a Alfonso que su padre, el rey Ordoño, aceptó el enlace de Elvira con Tello el Joven y defender la dignidad de su linaje, digno de emparentarse con una infanta leonesa. Sin abandonar las octavas reales, forma métrica en la que se desarrollará el resto del cuadro (vv. 1125-1244), el rey finalmente acepta que su hermana vuelva con los Meneses, a cambio de que su sobrino se quede con él en la corte, e intercambia algunas palabras con el gracioso Mendo. Por último, cuando se quedan a solas, Garci-Tello envía a Mendo de vuelta a la hacienda de los Meneses con un mensaje para su familia, cerrando así el cuadro.

El segundo cuadro de la jornada, que sucede en paralelo o muy poco tiempo después, tiene lugar en la hacienda de los Meneses: en décimas, Laura le reprocha a Tello el Joven haberla abandonado hace diez años por la infanta Elvira (vv. 1245-1314). La entrada de Inés en escena (v. 1315) para anunciar el regreso de Elvira da lugar a un nuevo cambio métrico, en este caso al romance (vv. 1315-1328). Tras la entrada de la infanta, subrayada por una breve canción interpretada por músicos (vv. 1329-1332), se produce un regreso al romance (vv. 1333-1476), forma englobadora en la que se produce el reencuentro de Tello el Joven y Elvira y, tras el v. 1375, sin cambiar de estrofa, la llegada de Mendo a la casa procedente de la corte, con las nuevas condiciones impuestas a los Meneses por parte del rey.

El tercer cuadro, ambientado en el palacio real, tiene como protagonistas al rey Alfonso y don Arias, que son espiados por el pequeño Garci-Tello mientras mantienen en redondillas una conversación en torno a la lealtad de los Meneses y los supuestos peligros que entraña la familia para la corona (vv. 1477-1596). Tras un altercado entre el niño y don Arias, al que Garci-Tello acusa de traidor y llega a retar a un duelo, el niño abandona el escenario y decide regresar a la hacienda de los Meneses (v.1576). Cuando el monarca y su privado vuelven a quedar solos, el cambio de estrofa al romance marca un cambio temático en su conversación: don Arias recuerda al rey la situación militar con las tropas

de Almanzor y le propone al rey que envíe a Tello el Joven a una batalla contra los moros en la que perderá la vida.

El cuarto cuadro vuelve a situarse en la hacienda de los Meneses, con Tello el Joven lamentándose a solas, en silvas, de la situación a la que los ha condenado la pérdida de favor del rey (vv. 1625-1663). La forma métrica no se modifica con la llegada de Elvira en el v. 1637, que trata de consolarlo. El cambio a las redondillas viene dado, sin embargo, por la entrada en escena de Tello el Viejo, Laura y los criados Mendo e Inés, vestidos de labradores en cumplimiento de las nuevas restricciones impuestas por el rey. Todos los personajes protagonizan una breve escena de transición en redondillas (vv. 1664-1679), que da paso a la entrada de don Arias, subrayada por el cambio al romance, que será la forma métrica que se mantendrá hasta el final de este segundo acto (vv. 1680-1817).

El último acto comienza un tiempo indeterminado después (quizá días o semanas) en el palacio real, donde se encuentran Tello el Joven y Mendo tras haber regresado victoriosos de la guerra contra los moros, aunque preocupados por la reacción del rey (tercetos encadenados, vv. 1818-1835). El rey y don Arias, sin embargo, cuya salida se marca con el cambio a las décimas en el v. 1836 (forma métrica que se mantendrá hasta el escenario vacío tras el v. 1945), felicitan al labrador. Cuando se quedan solos, el rey confiesa a su privado que la victoria militar de Tello el Joven le ha hecho comprender que Dios está de parte de los Meneses.

El segundo cuadro supone un nuevo cambio de escenario a la hacienda de los Meneses y tiene lugar poco después de III-1. En redondillas, Elvira, Laura y Tello el Viejo aguardan a Tello, aunque reciben primero a Mendo, que se le ha adelantado de regreso a la casa. Tras una escena de transición en redondillas (vv. 1946-1969), Mendo inicia en romance una pormenorizada relación de la batalla contra los moros y de la ayuda divina recibida durante la contienda (vv. 1970-2157), a la que únicamente dará fin con la llegada de Tello el Joven (v. 2157). Su entrada se marca con el paso a los sextetos lira, en los que el labrador se reencuentra lleno de emoción con su padre, su esposa y Laura (vv. 2158-2205). El reencuentro con su hijo Garci-Tello, más cómico, tiene lugar sin embargo en redondillas (vv. 2206-2257). La siguiente entrada en escena es la de don Arias (v. 2258), cuya llegada a la propiedad de los Meneses vuelve a suponer un cambio métrico, en este caso al romance. Dicha forma métrica se mantiene tanto durante la intervención del privado, que viene a anunciarles la próxima llegada del rey, como durante la escena cómica que Tello el Viejo comparte a solas con Mendo (vv. 2258-2330). La llegada del

rey y, con él, la entrada de la mayoría de los personajes al escenario (v. 2330) se vuelve a marcar con el cambio a las redondillas. Tienen lugar en redondillas, por lo tanto, el recibimiento que le hace Tello el Viejo al rey, la manifestación de este de querer honrar a los Meneses y la pequeña conversación privada que mantiene don Arias con Elvira solicitándole ayuda para contraer matrimonio con Laura (vv. 2330-2410). Inmediatamente después, el privado pronuncia un soneto alabando la correspondencia en el amor, con el que justifica haber abandonado su persecución amorosa de Elvira (vv. 2411-2424). Tras el soneto, se recuperan las redondillas para una breve transición, en la que Elvira informa a Laura del deseo de don Arias (vv. 2425-2440). La salida de las mujeres de escena deja el escenario vacío.

Finalmente, el último cuadro, monométrico (vv. 2440-2536), se abre en tirada de romance, momentos después del cuadro anterior y sin cambio de escenario, con la llegada de Tello el Viejo y sus criados, que ultiman los preparativos para acoger al rey en la hacienda. La entrada del rey en escena no supone en esta ocasión ningún cambio métrico (v. 2464), así como tampoco lo supone la celebración de la ceremonia durante la que se ordena caballero al pequeño Garci-Tello, con la que se cierra la comedia.

Comentario en torno a la segmentación y sinopsis de *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*

Como sucedía en la primera parte del díptico, destaca también en esta segunda parte la omnipresencia del verso octosílabo y, particularmente, de la redondilla y del romance (que conforman juntos en esta ocasión el 67,77% de los versos de la comedia, porcentaje solo ligeramente inferior a las cifras de la primera comedia), con propósito tanto diegético como mimético. Sin embargo, en esta segunda parte también se observa más variedad métrica, con una presencia mayor de los metros italianos: silvas, sextetos lira, octavas reales, tercetos encadenados y el único soneto de la pieza suman en total 498 versos, que suponen el 19,63% de la comedia, doblando la presencia de este tipo de verso en la primera parte.

El primer diálogo de la comedia, tras los diez primeros versos dedicados a un breve villancico con acompañamiento musical (I-1a), está compuesto curiosamente en quintillas, la forma métrica que daba también inicio a la primera comedia y que únicamente se emplea en las dos partes del díptico en estas escenas de apertura, ambas marcadas por la presencia de Elvira sobre las tablas. Las quintillas, que gozaron de gran

protagonismo en las primeras comedias compuestas por Lope (en las que a menudo el Fénix usaba indistintamente quintillas y redondillas), fueron disminuyendo su presencia en las comedias lopescas con el paso de los años, «cesando casi del todo en las comedias del último grupo» y con un uso cada vez más especializado «en escenas de efecto decisivo en la trama» a medida que decrecía su frecuencia [Marín 1968:22]. En este sentido, nos parece que en los dos casos se está subrayando a través de las quintillas la situación inicial de Elvira al comienzo de cada comedia (obligada a casarse por su padre en la primera y alejada del favor de su hermano en la segunda), situación estrechamente relacionada con el desarrollo argumental posterior de la trama.

Por otro lado, la mayor presencia del mundo cortesano en el argumento de *Valor, fortuna y lealtad* se refleja en la segmentación de la comedia con la distribución de la acción en cuadros que tienen lugar alternativamente en la casa de los Meneses en el campo o en el palacio del rey Alfonso. Esta alternancia es particularmente evidente en la segunda jornada, en la que los cuadros I-1 y I-3 tienen lugar en el palacio real y los cuadros I-2 y I-4 en el campo. En relación a la ambientación cortesana también es interesante el uso de la silva, vinculada a dicho espacio y a las conversaciones que los personajes de don Arias y el rey Alfonso mantienen a solas desde el cuadro I-2 en adelante. En su primera aparición (microsecuencia I-2a) estos personajes emplean las silvas, que actúan como forma englobadora de las redondillas (utilizadas para marcar la entrada de los criados de los Meneses y sus intervenciones en I-2b), tras las que el diálogo del rey y el privado retoma las silvas (I-2c). El diálogo privado de estos dos personajes vuelve a expresarse en silvas en el segundo acto (II-1b), si bien en una ocasión también Tello el Joven se lamentará en silvas del maltrato que reciben por parte del rey (II-4a), quizá para subrayar la relación entre las maquinaciones del privado y el rey y las consecuencias que estas tienen sobre los Meneses¹¹². Cabe señalar que la silva empleada por Lope en *Valor, fortuna y lealtad* es aquella que mezcla endecasílabos y heptasílabos de manera irregular con algunos versos sin rima, que se hizo frecuente en la dramaturgia de Lope a partir de 1623 y siguió aumentando con el paso de los años [Morley y Bruerton 1968:39].

Como ya sucedía en la primera comedia, tercetos, décimas y sextetos lira tienen una presencia muy reducida en el texto, y se encargan de subrayar momentos muy concretos de la trama. Es particularmente llamativo el uso de los sextetos en dos momentos de la comedia. Por un lado, en una escena en la que Tello el Viejo, a solas, se

¹¹² De hecho, tras el cambio de opinión del rey respecto a los Meneses, que se produce en décimas en la microsecuencia III-1b, el rey y su privado no volverán a compartir ningún diálogo compuesto en silvas.

lamenta de los problemas derivados del contacto con el mundo cortesano (I-3c), monólogo que funciona como eco evidente del soliloquio en sextetos lira dedicado al *beatus ille* por este personaje en la primera parte. Por otro lado, los sextetos lira también reaparecen en la microsecuencia III-2c, dedicada a narrar el recibimiento que le dispensa su familia a Tello el Joven cuando este vuelve victorioso de la guerra. En este caso, los sextetos subrayan el cambio experimentado por el personaje, que se ha acercado por fin a la ideología de su padre y, como un eco de las ideas defendidas por Tello el Viejo, se desprende de las galas militares mientras declara en sextetos que «al rústico gabán y a la cayada / vuelvo, en vez del acero, / y a ser el mismo ser que fui primero» (vv. 2191-2193). Se establece a lo largo de las dos comedias del díptico, por lo tanto, una vinculación temática entre los sextetos y los tópicos del *beatus ille* y la alabanza del campo frente a la corte.

Los tercetos, según su uso habitual para asuntos graves, ya mencionado, únicamente se emplean en *Valor, fortuna y lealtad* para la microsecuencia breve en la que Tello el Joven y Mendo están a punto de encontrarse con Alfonso tras su victoria militar, temerosos de la reacción del monarca (III-1a). Las décimas, además de un ejemplo de su uso paradigmático para las quejas amorosas, en la escena en la que Laura le reprocha a Tello el Joven haber elegido casarse con Elvira en vez de con ella (II-2a), se emplean también en la microsecuencia III-1b, en la que el rey Alfonso le comunica al privado don Arias su cambio de opinión respecto a los Meneses.

Destaca también en esta segunda parte la presencia de las octavas reales, forma métrica constante en la producción dramática de Lope [Morley y Bruerton 1968:141-142], si bien ausente en la primera parte del díptico. En esta segunda comedia, el uso de las octavas se atiene a uno de sus usos canónicos, puesto que, en palabras de Lope, «las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo» (vv. 309-310, *Arte nuevo*, ed. E. García Santo-Tomás). Así, en la microsecuencia I-4b, Mendo desarrolla su relación de la celebración del bautizo en dicha forma métrica y Tello el Viejo también recurrirá a las octavas para recordar al rey Alfonso (II-1d) el pasado glorioso de los Meneses y la aprobación que el rey Ordoño concedió diez años antes a la unión entre la infanta Elvira y Tello el Joven. Este segundo ejemplo encaja con el uso de las octavas reales observado por Marín [1968:41] «para el diálogo factual, especialmente el que contiene un conflicto dramático», en ocasiones de índole grave y tono elevado. Sin embargo, el romance no pierde por completo su presencia en las relaciones, y también en esta comedia encontramos algunos ejemplos de su uso, sobre todo en relaciones

vinculadas a contextos militares. Por ejemplo, don Arias le recuerda en el segundo acto al rey la situación de la guerra contra los moros en tirada de romance (II-3b). Posteriormente, también en la segunda jornada, es el propio Arias quien les expone la situación militar a los Meneses y les transmite la orden real de que Tello sirva como general contra las tropas de Celín Gazul (II-4c), usando también este metro. Ya en el tercer acto, tras su regreso del campo de batalla, Mendo realiza una extensa narración de la contienda empleando también el romance (III-2b), por lo que además de su uso habitual en las relaciones, se establece a lo largo de la pieza una vinculación temática entre el motivo de la guerra contra los moros y dicha estrofa.

Por último, frente a los tres sonetos de *Los Tellos de Meneses*, el único soneto de *Valor, fortuna y lealtad* se sitúa en el último acto de la pieza y en boca del antagonista de la obra, el privado don Arias. Como analizamos en la nota filológica correspondiente a los vv. 2411-2444, se trata de una composición reaprovechada por Lope, aparecida ya en la comedia *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* y sigue tanto la forma italiana en los cuartetos (ABBA ABBA) como el modelo clásico para los tercetos (CDC DCD). Su tema encaja, como también señalábamos respecto a la primera comedia, con uno de los usos temáticos preferidos por Lope para los sonetos en la época final de su ciclo productivo, los amores contrariados [Marín 1968:54].

1.8 RECEPCIÓN Y VALORACIÓN POR PARTE DE LA CRÍTICA

La recepción del díptico dedicado a los Meneses ha sido muy desigual desde su composición hasta nuestros días. Destacan en este proceso de transmisión dos aspectos fundamentales: por un lado, su presencia habitual en los escenarios españoles hasta mediados del siglo XIX, seguida por una larga ausencia sobre las tablas desde entonces hasta la actualidad, y, por otro lado, junto a su relativamente amplia difusión por medio de la vía impresa en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, su buena aceptación por parte de la crítica –con algunas excepciones que mencionaremos en las siguientes páginas–.

Centrémonos primero en las noticias de representación del díptico. Las noticias relativas a montajes del siglo XVII que han llegado hasta nuestros días son muy escasas. Dejando a un lado las dos primeras referencias del año 1628 a las que aludíamos en el apartado relativo a la datación como prueba de que ambas piezas estaban siendo ya representadas ese año –en un pueblo segoviano la primera parte y en una representación palaciega la segunda–, no hay constancia de nuevas puestas en escena hasta el último tercio del siglo XVII, en Madrid, ya fallecido Lope. Como sucederá en numerosas ocasiones a partir de este momento, nos encontramos ante representaciones de las dos partes en días próximos. El 12 de mayo de 1680, la compañía de Jerónimo García escenificó la primera parte en palacio y, una semana más tarde, el 19 de mayo, llevó a las tablas la segunda¹¹³. El mismo patrón observamos cinco años más tarde, a cargo de otra compañía: la dirigida por Eufrosia María representó en palacio la primera parte el 11 de febrero de 1685 y, una semana después, el 18 de febrero, la segunda¹¹⁴. Estos datos, seguramente parciales, apuntan en la dirección de una recepción principalmente cortesana en el primer siglo de vida de los dos textos.

En el siglo XVIII, en cambio, el díptico gozó de una mayor presencia en los escenarios españoles. Aunque el Fénix no fue el dramaturgo áureo más representado del

¹¹³ En torno Jerónimo García, apodado *Tocanovias*, que había sido actor antes de su breve aventura empresarial como autor de comedias en la temporada teatral 1680-1681 y volvería a serlo después, tenemos bastantes datos, convenientemente resumidos por Ferrer Valls [2008:85]. De la autora Eufrosia María también se conservan bastantes datos, incluidos algunos chascarrillos biográficos. Según parece, era ya autora de comedias en 1682 y todavía seguía gozando de fama a la altura de 1695, cuando fue reclamada por los teatros madrileños, según De la Granja [2002:237-238], que le dedica una pequeña ficha en su esbozo de un diccionario biográfico de autoras de comedias del siglo XVII.

¹¹⁴ Los datos sobre estas representaciones de los años 1680 y 1685 proceden del repertorio de comedias madrileñas entre 1603-1709 a cargo de Shergold y Varey [1989:224].

Setecientos y muchas de sus piezas fueron retiradas con rapidez de las carteleras por sus escasas recaudaciones, «el aprecio por la espectacularidad de los lances y los hechos de las comedias históricas de Lope de Vega continuó sin merma alguna hasta fines del siglo XVIII» [Sala Valldaura 2000a:185]. Según las observaciones realizadas por Doménech Rico [2010:61] a partir de la cartelera madrileña de Andioc y Coulon del siglo XVIII, la presencia de Lope en los escenarios madrileños se concentra particularmente en dos obras que, como subraya el estudioso catalán, no son las que actualmente la crítica considera sus mejores comedias. Frente a la ausencia de piezas como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *La dama boba* o *El castigo sin venganza* en las carteleras de este siglo, las dos comedias lopescas –tres obras dramáticas, en realidad– más representadas en el siglo son *La esclava de su galán* y las dos comedias de los Meneses¹¹⁵. Si acudimos directamente a los registros de la cartelera madrileña entre los años 1708-1808 de Andioc y Coulon [1996:856-857], el díptico de los Meneses gozó de un éxito más que moderado durante el siglo XVIII: fue representado por lo menos en 24 ocasiones entre los años 1713 y 1806 (pudo verse en los teatros madrileños en los años 1713, 1716, 1727, 1730, 1732, 1733, 1734, 1736, 1740, 1748, 1749, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1775, 1776, 1781, 1795, 1802 y 1806)¹¹⁶. Sala Valldaura [2000a:189] considera, de hecho, que junto a alguna refundición lopesca, las dos partes de *Los Tellos de Meneses* son los «dos grandes éxitos que cruzan el siglo»¹¹⁷. Generalmente la segunda parte se representaba dos, tres o cuatro días después de la primera comedia y solo en una ocasión la primera comedia se representó en dos ocasiones y la segunda parte en una (en enero de 1740, según parece, los días 25 y 29 de enero se pudo ver la primera parte y el 30, en una única sesión, la segunda parte del díptico).

En la inmensa mayoría de ocasiones el díptico se representó en el Teatro del Príncipe, con pocas excepciones: algunos casos aislados en los que no se ha conservado información sobre el teatro que albergó la representación, y una única representación atestiguada en el Teatro de Los Caños del Peral, la última que recogen Andioc y Coulon para el período (en 1806, cuando la primera y la segunda parte se representaron el 18 y 19 de enero). También en Barcelona, en el breve período comprendido entre 1790 y 1799

¹¹⁵ También en el prólogo a su edición de *El castigo sin venganza* Díez Borque [1987b:17] señala que la tragedia lopesca «no tuvo la presencia en los escenarios» que merecía en comparación con otras piezas de «peor hechura», entre las que incluye precisamente el díptico de los Meneses.

¹¹⁶ La laguna que se puede apreciar en los años 50 se puede deber a la escasez de datos para los años entre 1749 y 1757, así como para los que van de 1759 a 1762.

¹¹⁷ Sin embargo, lo cierto es que las recaudaciones teatrales son a menudo pequeñas, como sucedía también con muchas otras reposiciones de comedias áureas en el siglo XVII.

tenemos constancia de que subió en tres ocasiones al escenario la primera parte de *Los Tellos de Meneses* y en dos ocasiones la segunda parte, según Sala Valldaura [2000a:191, nota al pie]¹¹⁸. Como señala Doménech Rico [2010:61] a la vista de estos datos, se trata de un éxito nada desdeñable para una obra de Lope en el siglo XVIII, éxito compartido además por la segunda parte, como parte de un díptico que probablemente atraía a los espectadores y aligeraba el trabajo de las compañías, continuamente forzadas a cambiar de comedia para atraerse el público. El investigador se detiene particularmente en la circunstancia de que la segunda parte se repusiera en todas las ocasiones tras la primera, y en el curioso detalle de que lograra en algunas ocasiones mejores recaudaciones.

Ya en el siglo XIX, tenemos conocimiento gracias al catálogo de Coe [1935:214], de avisos en los periódicos madrileños anunciando representaciones de la primera comedia (puesto que la noticia que recoge la investigadora únicamente lleva el título de *Los Tellos de Meneses*) los días 19 y 21 de enero de 1806 en el Teatro de los Caños, a la que sucedió, unos pocos años más adelante, otra representación en el Teatro del Príncipe, con fecha de 15 de julio de 1812. A comienzos del siglo XIX la primera parte del díptico también fue objeto de una de las primeras refundiciones del dramaturgo, poeta y periodista Manuel Bretón de los Herreros, probablemente por encargo, estrenada el 6 de septiembre de 1826 en el Teatro del Príncipe. Esta refundición, dividida en cinco actos y respetuosa en términos generales con la obra de Lope a pesar de las modificaciones de Bretón sobre el texto original¹¹⁹, aparece en un momento en el que la escena teatral madrileña estaba inmersa en pleno «furor de refundir», una época de relativa consolidación del método de la refundición como solución de compromiso entre los defensores y detractores del teatro barroco, ya en las vísperas del advenimiento del teatro romántico¹²⁰. La refundición de Bretón alcanzó un éxito considerable: llegó a alcanzar

¹¹⁸ El investigador ofrece datos complementarios sobre estas representaciones barcelonesas en otro trabajo [Sala Valladaura, 2000b:245 y 250], donde encontramos datos ligeramente diferentes: según parece, la primera parte del díptico se representó en 1792 (una representación), 1793 (dos) y 1799 (dos), mientras que la segunda parte se representó únicamente en 1792 y 1793 (una representación por cada año). Los espectadores que acudieron a ver la obra en 1799, por lo tanto, parece que no pudieron ver la segunda parte del díptico.

¹¹⁹ Bretón de los Herreros ha sido tradicionalmente considerado por la crítica un refundidor respetuoso con sus modelos [Caldera 1983:62]. Para un análisis más detallado del texto y de las circunstancias de composición tanto de esta refundición de Bretón de los Herreros, como de la realizada por Luceño en el siglo XX de la misma comedia, que mencionaremos a continuación, véase Zapatero Molinuevo [2019], trabajo cuyas conclusiones principales resumimos brevemente en estas páginas.

¹²⁰ Según Caldera [1988:394], el siglo XVIII «en su amor-odio hacia el teatro barroco, encontró en las refundiciones la única forma de salvar a un tiempo sus principios estéticos e ideológicos, el respeto a las disposiciones gubernamentales y un relevante caudal de dramas y comedias que seguían atrayendo a un sinnúmero de espectadores».

una veintena de representaciones entre 1826 y 1844¹²¹ y, según Ballesteros Dorado [2012:242-243], llegó incluso a convertirse en pieza de repertorio durante la década de 1830.

Otra refundición que ha llegado hasta nosotros es la que llevó a cabo el sainetista y libretista madrileño Tomás Luceño y Becerra, ya en el siglo XX. Luceño, que había demostrado interés por las refundiciones sobre todo a partir de 1900, y cuyo desempeño como refundidor ha recibido críticas mixtas¹²², publicó su refundición el 27 de septiembre de 1923. La adaptación, cuyo texto está dividido en tres actos que suman un total de 45 escenas, es también respetuosa en líneas generales con la obra de Lope y más corta que el original, si bien introduce menos novedades que la adaptación realizada por Bretón. Apareció en el número 766 de la colección literaria semanal *Los contemporáneos* (1909-1925), una de las principales colecciones literarias de su tiempo, pero no hemos encontrado evidencia de que el texto fuera llevado a las tablas en ninguna ocasión, como también ocurre con otras refundiciones de Luceño.

En lo tocante a los siglos XX-XXI, no hemos podido localizar ninguna nueva refundición del texto destinada a la imprenta, ni ninguna puesta en escena de las dos partes que componen el díptico¹²³. Todavía en una reseña publicada en 1936 en el *ABC* de Sevilla en torno a la publicación de una monografía dedicada a la conmemoración de los trescientos años de la muerte de Lope, el crítico José Alsina alababa el «español puro» en la obra del Fénix, lengua que el reseñista encontraba en numerosas piezas de la época y «no solo en los dramas francamente populares como *Los Tellos de Meneses*, *El villano en su rincón*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna*», agrupando la primera parte del díptico con algunas de las comedias áureas de tema rural más valoradas por la crítica —y populares para el gran público—¹²⁴. Se diría que, tras el último éxito cosechado por la primera parte a través de la refundición de Bretón de los Herreros, las dos comedias

¹²¹ Según Adams [1936:354] fueron 21 representaciones, divididas de la siguiente manera: 1826, 5; 1827, 3; 1830, 4; 1833, 6; 1838, 1; 1844, 2. En cambio, Muro [1999:113] afirma que la refundición bretoniana se llevó a la escena en 19 ocasiones.

¹²² Espín Templado [2009:1097-1098] afirma que Luceño realizó numerosas y acertadas refundiciones de nuestro teatro clásico, mientras que Huéllamo Kosma [2003:2542] habla de las «dudosas refundiciones del especialista Tomás Luceño».

¹²³ No hay referencias a las comedias relacionadas con los Meneses, por ejemplo, en la minuciosa cartelera madrileña del siglo XX realizada por Dougherty y Vilches [1990], ni Mascarell [2012] da noticia de ninguna representación de estas piezas en un trabajo dedicado en exclusiva a las representaciones de las comedias históricas de Lope en el siglo XX.

¹²⁴ El artículo de José Alsina fue publicado en enero de 1936 a raíz de la reedición del volumen *Iberismo de Lope*, obra de Fernando Boedo. Véase el artículo original del *ABC* de Sevilla referenciado en la bibliografía final.

de los Meneses, carentes probablemente de la perfección de otras comedias áureas de temática rural pero también dignas de interés, siguen a la espera de una refundición o adaptación capaz de devolverles algo de la popularidad de la que gozaron en el siglo XVIII.

En lo relativo a la difusión de la bilogía por medio de la vía impresa, las dos obras que componen el díptico han sido objeto de numerosas reediciones¹²⁵ y han sido muy alabadas por algunos de sus editores y lectores, que se centraron particularmente en la primera parte. En 1853, cuando Hartzenbusch incluyó las dos comedias en el tomo primero de las *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio* publicadas por Rivadeneyra, señaló únicamente que la segunda parte estaba escrita en un estilo muy diferente al de la primera y que no parecía obra de Lope, o que no lo era en su totalidad –como mencionábamos en la sección dedicada a la datación y autoría del díptico–, aunque sin ofrecer más justificaciones para dichas valoraciones [Hartzenbusch 1853:VIII]. Muy poco después, en cambio, Milá y Fontanals dedicó al díptico un pequeño artículo («Estudios dramáticos. *Los Tellos de Meneses*») publicado en el *Diario de Barcelona* el 19 de junio de 1855¹²⁶, en el que además de defender a Lope frente a la preferencia de los hermanos Schlegel por Calderón, daba su opinión sobre la bilogía en los siguientes términos:

Uno de los innumerables dramas de Lope que ciertamente no daremos por desconocido, puesto que se imprimió y sin duda se representó a mediados del pasado siglo, pero que sí es menos citado de lo que en nuestro concepto merece, ya que sin ser perfecto se recomienda por bellezas poco comunes y por cierto colorido histórico.

El estudioso catalán elogia la construcción de los personajes (sobre todo, los de Elvira y Tello el Viejo) y el componente histórico de las piezas. A pesar de ser plenamente consciente de la falta de rigor histórico, expresa su agrado por «el espíritu nacional que se advierte en todos nuestros dramas que versan sobre la lucha con los sarracenos» y, muy

¹²⁵ Aunque tratamos este asunto con mayor detenimiento en el apartado relativo a los problemas textuales de cada comedia, recordamos aquí que la primera parte del díptico ha llegado hasta nosotros, además de por medio de la edición príncipe, en dos ediciones sueltas del siglo XVIII, y que entró en las colecciones decimonónicas de Hartzenbusch y Menéndez Pelayo, antes de ser editada en el siglo XX por el *Diario de León* en una edición divulgativa y por Juliá Martínez y Sáinz de Robles. La segunda comedia, por su parte, además de ser transmitida a través de cuatro ediciones sueltas, entró también en las colecciones de Hartzenbusch, Menéndez Pelayo, Juliá Martínez y Sáinz de Robles. Recientemente, la base de datos Artelope, a cargo de la Universidad de València, incluyó los textos de las dos comedias del díptico a partir de las ediciones de Sáinz de Robles, disponibles en los dos siguientes enlaces: <https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=358> <https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=370> [consulta 4/VII/2021]

¹²⁶ El artículo fue recogido posteriormente en las *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals*, tomo IV, publicado en 1892, donde ocupa las pp. 394-398.

particularmente, por la representación de las familias de labradores ricos y nobles de la pieza, «rasgo tomado de la historia real que desde luego subyuga la imaginación y la traslada a los tiempos remotos en que pasa el argumento».

Unas décadas más tarde, Menéndez Pelayo incluyó las dos comedias en el tomo VII de las *Obras de Lope de Vega* a cargo de la Real Academia Española (1897), entre las comedias pertenecientes a la categoría de «Crónicas y leyendas dramáticas de España». Antepuso a sus ediciones un prólogo extenso en el que examinaba las fuentes y temas de las comedias y hacía una valoración muy positiva del díptico en conjunto, que conforma, según el investigador, «un gran poema histórico, los anales de una familia montañesa» [Menéndez Pelayo 1949:241]. El investigador santanderino alaba la construcción de los personajes de los Meneses (particularmente el de Tello el Viejo, al que considera el verdadero protagonista de la obra) e incide, en términos muy similares a los empleados por Milá y Fontanals, en la habilidad con la que Lope traza el retrato de la familia montañesa en tiempos de la Reconquista:

Todo el interés y el prestigio poético de este maravilloso drama, uno de los más bellos que brotaron de la fantasía de Lope, consiste en la creación de los dos caracteres de Tello el viejo y Tello el mozo, y en la fuerza de adivinación histórica con que reconstruye la vida de una familia montañesa en los primeros siglos de la Reconquista. Es el idilio levantado hasta las proporciones de la epopeya, idilio realista en que siempre triunfaba Lope, y que ofrece el más perfecto contraste con la falsa y empalagosa poesía pastoral, a que él mismo rindió tributo en producciones de otro género, forzando y violentando su castiza naturaleza. [Menéndez Pelayo 1949: 227].

[...]

La primera parte de *Los Tellos de Meneses* fué refundida en cinco actos por D. Manuel Bretón de los Herreros, representándose esta refundición con gran aplauso en el teatro del Príncipe, el 6 de septiembre de 1826. Desde entonces ha permanecido olvidada; pero estamos seguros de que el mismo éxito lograría hoy si se intentase ponerla nuevamente en escena con alguna inteligencia del género a que pertenece, porque dentro de él es una de las piezas más excelentes de Lope [Menéndez Pelayo 1949:216].

El investigador considera «inseparables» las dos partes del díptico y encuentra aspectos positivos incluso en la segunda parte, que, si bien le parece inferior, «no es indigna de la primera, aunque está más recargada de lances y ofrece un conjunto menos regular y armonioso, así como menos perfección en el estilo. Hay también menos vigor en los caracteres, pero en el fondo son los mismos» [Menéndez Pelayo 1949:241].

Tras casi un siglo de escaso interés por las comedias dedicadas a los Meneses (con la salvedad, quizá, de dos trabajos muy breves realizados por Price en 1936 y 1937, en torno a las piezas de ambientación campesina de Lope y al díptico), en las últimas décadas el interés por la bilogía parece haber aumentado y, en general, la actitud preponderante hacia ella ha sido positiva, con la salvedad de las valoraciones de Doménech Rico

[2010:63], el investigador más crítico con las dos obras y, en particular, con la segunda parte, a la que considera una comedia «de desarrollo pesado y previsible, [...] organizada por mera yuxtaposición de una serie de escenas, algunas de ellas aceptables, sin una línea de acción clara», y de estilo «retumbante más que poético». Según el investigador, que recupera así la postura de Hartzenbusch respecto a la segunda parte, *Valor, fortuna y lealtad* no puede ser de Lope por sus graves defectos en la coherencia argumental y en la construcción de personajes, como señalábamos al comienzo de este trabajo.

Como decíamos, esta no parece, sin embargo, la actitud mayoritaria. Muchos lopistas e investigadores áureos han tenido en cuenta en los últimos años el díptico, particularmente en trabajos sobre la producción de comedias históricas y genealógicas del Fénix, y han expresado en algunas ocasiones opiniones muy favorables en torno a las dos comedias. Jones [1971] relacionó la escritura del díptico con un conjunto de comedias de ambientación rústica que incluye no solo a *Peribáñez*, sino también *El villano en su rincón*, y la calderoniana *El alcalde de Zalamea*. Salomon [1985:206-207, 211 y 653, entre otras], por su parte, recurrió a numerosos pasajes extraídos de la biología de los Meneses para ilustrar sus ideas sobre la representación de los villanos en el teatro áureo en su trabajo clásico sobre el tema. Como señalábamos anteriormente, Oleza [1997:XLIII], dando un paso más allá, incluyó la primera parte entre «los más notables dramas históricos» de Lope, junto a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Los comendadores de Córdoba* y *El mejor alcalde, el rey*.

Incluso se han dedicado algunos estudios a examinar aspectos temáticos concretos de las dos piezas y a analizar sus aportaciones a la producción dramática lopesca. Ferrer Valls [2001], además de estudiar la biología como comedia genealógica, en trabajos posteriores la ha analizado desde la perspectiva de la reivindicación de los valores de la tierra y de los personajes de labradores dignos en la obra dramática del Fénix; y en un trabajo posterior recurre a *Valor, fortuna y lealtad* para establecer las características generales del drama de privanza en Lope [Ferrer Valls 2004 y 2011]. Otra investigadora, Ryjik [2008 y 2011], también se ha centrado en el díptico para ahondar en la ambigua posición social a la que pertenecen los Meneses como villanos ricos y a la importancia del traje y del lenguaje en la *performance* social de estos personajes de cara a ser identificados como nobles o como labradores por la sociedad del siglo XVII.

Respecto a la recepción del díptico de los Meneses en el extranjero, durante los siglos XIX y XX también fue objeto de cierta atención fuera de las fronteras españolas, particularmente en Francia y Alemania. En 1822, dentro de la colección *Chefs-d'oeuvre*

des théâtres étrangers, en los tomos destinados al teatro español y, en particular, a Lope de Vega, llevada a cabo por varios miembros de la Academia Francesa, se menciona a los Tellos de Meneses, labradores y soldados a la vez, como personajes representativos del pasado nacional evocado en las obras históricas lopescas¹²⁷. A mediados de siglo se documenta una versión al francés de la comedia, traducida por Ernest Lafond dentro de su *Étude sur la vie et les oeuvres de Lope de Vega* (1857, París)¹²⁸. Unos años más tarde, en 1882, Louis de Viel-Castel dedica al díptico de los Meneses el capítulo X del primer volumen de su *Essai sur le théâtre espagnol*, en el que resume el contenido de la primera comedia y, tras alabar la viveza y gracia de la relación amorosa entre Elvira y Tello el Joven, se centra sobre todo en el componente histórico de las piezas, pues, en palabras del crítico, «le principal, le véritable intérêt de cette comédie tient à un autre principe, il est tout à fait historique. Elle offre, en effet, un tableau-frappant et animé des premiers siècles de la monarchie» [Viel-Castel 1882:112]. El estudioso francés insiste también, como tantos otros críticos, en la habilidad de Lope para la representación de las familias montañesas, herederas de los godos, antes de pasar a centrarse en el carácter de Tello el Viejo. Viel-Castel ilustra algunos rasgos del peculiar carácter del viejo montañés y el contraste entre él y su hijo con escenas insertadas de la comedia, traducidas en prosa al francés.

En Alemania, el conde de Schack, en su capítulo III de la *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, menciona la comedia junto a *Los Prados de León* y *Los Benavides*, como muestra del interés de Lope por ambientar sus obras «en los tiempos del primer renacimiento del imperio hispano-cristiano», y destaca en este grupo de comedias el retrato de Lope de los antiguos castellanos. Según el investigador alemán [1887:13]:

Del particular agrado de Lope hubieron de ser las pinturas de los tiempos del primer renacimiento del imperio hispano-cristiano. Complácese en retratarnos aquellos antiguos castellanos rústicamente sencillos, que ejercían en sus súbditos patriarcal autoridad, ya labrasen sus campos, ya desenvainasen la espada contra los infieles. Todos estos cuadros, que, por ejemplo, se observan en *Los Prados de León*, en *Los Tellos de Meneses*, en *Los Benavides* y en otras muchas comedias suyas, son tan lozanos y enérgicos, que á no estar completamente estragado por las descoloridas imágenes, que en nuestros tiempos se han vendido por poesía, no se puede menos de tributarles nuestra

¹²⁷ Encontramos referencias a los Meneses y, en particular, a Tello el Viejo en las páginas c y xcij del tomo I de *Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol*, dedicado a Lope de Vega.

¹²⁸ Esta traducción se engloba dentro del esfuerzo de varios intelectuales franceses de la época (entre los que se cuentan Eugène Baret o Jean-Joseph-Stanislas-Albert Damas-Hinard, por ejemplo) por traducir al francés parte de la producción dramática de Lope durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que en las traducciones francesas del teatro áureo español la figura de Calderón se había impuesto a la de Lope desde el siglo XVIII. En torno a la recepción del teatro español en los siglos XVIII y XIX en territorio francés, véase Álvarez Rubio [2007].

sincera admiración; y por mucho que se repitan, siempre parece nueva la impresión que nos hacen.

Como adelantábamos antes, *Valor, fortuna y lealtad* ha recibido peores críticas que la primera parte del díptico, con alguna excepción notable. El hispanista alemán Klein [1872:140-155], que alaba las dos partes, hace un análisis entusiasta de la segunda, al que dedica más del doble de páginas que al de *Los Tellos de Meneses*. El alemán observa que la biología probablemente terminó siéndolo de manera involuntaria, pues nada hacía sospechar en la primera comedia que Lope tuviera pensada una segunda, a pesar de que esta parte brote con naturalidad, a su juicio, de la primera [Klein 1872:141]. El investigador destaca que la moraleja final del díptico es la lealtad absoluta al rey y considera que, dentro de las obras de su tendencia, se trata de una de las contribuciones más logradas de Lope [Klein 1872:155].

Unos años más tarde, Schaeffer [1890:138-141], tras proporcionar un detallado resumen de las dos partes, es menos generoso con la segunda, aunque realiza una valoración muy positiva de la primera obra, en la que destaca el lenguaje, el argumento y la caracterización de Tello el Viejo como epítome de la antigua nobleza rural (si bien también alaba el diseño de los personajes de Tello el Joven y Elvira). Schaeffer relaciona además el argumento de la comedia con *El labrador venturoso*, en la que considera que se dramatiza el mismo episodio legendario, pero a la que juzga muy inferior a *Los Tellos de Meneses* en cuanto a diseño de personajes y verso. Ya en el siglo XX, tenemos constancia de una traducción al alemán realizada por Hans Schlegel, *Die beiden Tellos*, impresa en Berlín en 1941 en la editorial Widukind-Verlag, que forma parte del numeroso corpus de comedias áureas –particularmente, lopescas– que el poeta alemán tradujo del español a su lengua materna¹²⁹.

¹²⁹ Según Ulsamer [1957:84], Schlegel realizó hasta 97 adaptaciones al alemán de obras dramáticas áureas y 72 de ellas corresponden a Lope de Vega. El estudioso señala incluso que «gracias a Schlegel, Lope de Vega alcanza hoy en los escenarios alemanes la misma predilección que Shakespeare» y ofrece algunos datos impresionantes como prueba de ello (3500 representaciones de 43 obras distintas de Lope a lo largo de 20 años, muchas de ellas debidas a Schlegel).

2. ESTUDIO TEXTUAL

2.1 PROBLEMAS TEXTUALES DE *LOS TELLOS DE MENESES*

Testimonios

A (edición príncipe)

El testimonio más antiguo que conservamos de *Los Tellos de Meneses* está incluido en la *Parte XXI*. Tras los diez años (1625-1635) durante los que la Junta de Reformatión creada por Felipe IV no había otorgado concesiones de licencias para comedias y novelas [Moll 1974:97], Lope finalmente obtuvo el privilegio para editar esta *Parte XXI* el 25 de mayo de 1635, apenas tres meses antes de su muerte¹³⁰. La *Parte* se publicó en Madrid y fue costada por el librero Diego Logroño, mientras que el encargado de preparar las comedias que contiene –tal y como hizo con las de la *Parte XXII*– fue el licenciado José Ortiz de Villena¹³¹. La impresión de la *Parte XXI* fue realizada por la viuda de Alonso Martín de Balboa, cuya imprenta había editado la mayoría de las partes no autorizadas desde 1609 (como la *Parte II* a cargo de Alonso Martín y las *Partes VI-VIII* a costa de Miguel de Siles en el período comprendido entre 1615-1617). También esta imprenta se había encargado de las partes autorizadas, con pocas excepciones (*X-XIII*; *XV-XVII*; *XX*) hasta la prohibición de 1625 [Profeti 1988].

La *Parte XXI* terminó por ver la luz a principios de septiembre, y Lope de Vega había muerto el 27 de agosto, por lo que los preliminares contienen numerosas referencias a la reciente muerte del dramaturgo. Doña Feliciano Félix del Carpio dedica la *Parte* a Doña Elena Damiana, de la casa de Juren en Alemania, haciendo honor al deseo de su

¹³⁰ Este privilegio, logrado en plena reanudación de las concesiones, permitió a Lope retomar la licencia de la que había gozado desde 1624. Dixon [1996:59] deduce que Lope, al solicitar en el prólogo de la *Parte XX* que «V.M. señor Lector se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda, hasta la parte veintiuna» está ya preparando la *Parte XXI*, sin saber por cuántos años tendrá que esperarla ese imaginado lector. Por su parte, Profeti [1997:14] ha apuntado respecto a los últimos años de vida de Lope que «es una pena que no pudiera ver impresas las *Partes XXI-XXIV* que había preparado después del levantamiento de la prohibición misma, a finales de 1634». A pesar de tener preparadas las comedias que componían la *Parte XXI*, Lope no llegó a escribir personalmente la dedicatoria de esta, dirigida a los miembros de la casa Juren.

¹³¹ Según Moll [1992], tanto Logroño como Ortiz de Villena ejercieron papeles de relevancia en la herencia editorial de Lope, además de estar presentes la víspera de su muerte y ser testigos cuando otorgó testamento ante el notario Francisco de Morales y Barrionuevo: Diego de Logroño editó la *Parte XXI* (desplazando al librero Alonso Pérez, amigo de Lope, que tantas obras teatrales y no teatrales suyas había editado) y José Ortiz de Villena desempeñó la función de colector de sus obras –a las ya citadas *Partes XXI* y *XXII* hemos de añadir *La Vega del Parnaso* y las *Fiestas del Santísimo Sacramento*–.

padre («con su sangre, heredé sus afectos, y sus obligaciones»). En los apartados correspondientes a las licencias, José de Valdivieso afirma que las doce comedias fueron remitidas a él por don Lorenzo de Iturrizarra, vicario general, y en lo tocante a las alabanzas que las piezas merecen señala que «ningunas pueden ser mayores que su nombre; porque en diciendo Lope de Vega, no hallo más que decir, ni hay más que decir». Francisco de Quevedo apunta también que las comedias son «de muy honesta enseñanza, y otros tantos ejemplos, elegantes y entretenidos para la advertencia moral, merecen ser leídas, y en la impresión la aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros».

En lo concerniente a la tasa, el precio establecido para la *Parte XXI* fue el de cuatro maravedís y medio cada pliego. La suma total para el volumen era de 299 maravedís y a este precio debía venderse en papel, según fue despachado por Francisco de Arrieta, escribano de cámara, el 5 de septiembre de 1635. Por último, Ortiz de Villena pone fin a los preliminares en una sección en la que, además de asegurar que cada comedia es «piedra Acates de inestimable valor», señala que las doce comedias que componen la *Parte* fueron «sacadas de sus borradores y originales para darlas a la estampa», frente a la falsedad de las copias ilegítimas de Sevilla, Zaragoza, Valencia y otros lugares. El texto termina con el deseo de Ortiz de Villena de que, aunque el cielo haya sido servido de quitarle la vida a Lope, este, «como el Fénix, volverá a renacer en sus escritos».

VEINTE Y UNA / PARTE / VERDADERA DE LAS / COMEDIAS
DEL FENIX DE / España Frei Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de
San / Iuan, Familiar del Santo Oficio de la Inquisicion, / Procurador
Fiscal de la Camara Apostolica, / sacadas de sus originales. /
DEDICADAS A DOÑA ELENA / *Damiana de Iuren Samano* y
*Sotomayor, muger de Iutro Cesar / Scazuola, Comendador de Molinos y
Laguna Rota, de la Orden / de Calatraua, Embaxador de Lorena,
Tesorero General de / la Santa Cruzada, y Media Annata, y señor, / del
a villa de Tielmes. / Nulla fuit Lopio Musarum sacra Poësis, / Illa perire
potest, iste perire nequit. / Año [grabado] 1635. / CON PRIVILEGIO. /
En Madrid, Por la viuda de Alonso Martin. / A costa de Diego Logroño,
mercader de libros. / Vendese en sus casas, en la calle Real de las
Descalças.*

En 4º, ¶⁴, A-Z⁸, 2A-2G⁸, 2g², 2H-2I⁸, 2K⁴. 260 fols. *Colofón*: En Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1635. *Los Tellos de Meneses* ocupa los pliegos Ff1-Hh2v.

Ejemplares consultados: Biblioteca Nacional de España, R/25134 (A1); Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla;

BH FOA 251 (A2); Biblioteca Británica, 11726.1.4 (A3, que hemos utilizado como testimonio base); Biblioteca Nacional de Austria, *38.H.2(21) (A4); Biblioteca Nacional de España R/13872 (A5).

SUeltas

Por otro lado, el texto de *Los Tellos de Meneses* también nos ha llegado a través de dos ediciones sueltas de la comedia publicadas de manera individual en el siglo XVIII. A continuación describimos cada una de estas ediciones:

S

COMEDIA FAMOSA. / LOS TELLOS DE MENESES. / PRIMERA PARTE. / DE LOPE DE VEGA CARPIO

[Madrid], Juan Sanz, s.a., 4º: A -D⁴, 32 pp. Texto dispuesto en dos columnas. Colofón: «Se hallará esta comedia y la segunda parte en la imprenta de Juan Sanz, en la calle de la Paz».

En la ficha del ejemplar T/12741(1), el catálogo telemático de la Biblioteca Nacional de España da la fecha de «entre 1715 y 1726?». En dicha biblioteca se conservan cinco ejemplares: T/12741(1), T/55351/17, T/55353/2(1), T/3869 y T/15019/1 (con diferencia, este último ejemplar es el que se encuentra en un peor estado de conservación, con muchas hojas deterioradas y pasajes ilegibles). Si bien hemos consultado todos, hemos empleado como base el ejemplar T/12741(1), en encuadernación holandesa e impreso junto a la segunda parte de la comedia, con sello de la librería de Agustín Durán en la portada y digitalizado por la Biblioteca Digital Hispánica. En la British Library, por su parte, se conserva otro ejemplar de esta edición en la General Reference Collection, bajo la referencia T.1739.(21.). El catálogo de la biblioteca señala en la ficha correspondiente, en el apartado relativo a los detalles de publicación del ejemplar, el siguiente dato: «Madrid, [1760?】. Esto podría inducir a pensar, erróneamente, que nos encontramos ante otra edición diferente de la de Juan Sanz. Este ejemplar se encuentra en un estado de conservación deficiente, con el papel de las hojas muy desgastado y muchas palabras ilegibles. Por otro lado, la Boston Public Library alberga también una copia – mucho mejor conservada– de esta edición en su departamento de Rare Books & Manuscripts (G.3353.7, no.20). También tenemos constancia de otros ejemplares de esta

edición en el Institut del Teatre de Barcelona (colección Sedó, signatura 57270) y en la Biblioteca Menéndez Pelayo (Sig. 329).

Se trata de una copia cuidada, que evita prácticamente todas las erratas de la *Parte* y añade muy pocas erratas propias. Esta edición aporta una numerosa cantidad de variantes (superan las 300) y omite e incluye una cantidad considerable de versos respecto al texto que conocemos a través de la *Parte*, sobre todo en el último tramo de la tercera jornada. Sigue criterios ortográficos diferentes a los de A (tendencia a escribir algunos sustantivos en mayúscula, como «Estrellas», «Parque», «Damas» y añade algunos signos de puntuación) y moderniza en muchas ocasiones las lecciones a nivel lingüístico (ansí > assí, agora > aora, desta > de esta, recibir > recibir, sacalde > sacadle, vitorioso > victorioso...) y ortográfico (moço > mozo, voi > voy, plazerres > placeres...). Se mantiene bastante fiel a las indicaciones escénicas de la *Parte*, si bien alarga y desarrolla algunas acotaciones, que tiende a señalar a renglón seguido, en cursiva. También tiende a regularizar y unificar las didascalias, evitando muchas de las oscilaciones de la *Parte* en la denominación de personajes como la infanta Elvira o los Tellos Viejo y Joven.

T

COMEDIA FAMOSA. / VALOR, LEALTAD / Y VENTURA / DE LOS TELLOS / DE MENESES. / PRIMERA PARTE. / DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO

Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769, 4º: A-D⁴, 30 pp. Texto dispuesto en dos columnas. Colofón: «Con licencia: en Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, en donde se hallará esta, y otras de diferentes títulos. Año 1769».

En la Biblioteca Nacional de España se conservan cinco ejemplares de esta edición: T/55358/9 (un ejemplar basto y mal cortado, con aspecto de ser una impresión de peor calidad) y cuatro ejemplares en buen estado de conservación: T/55351/6, T/55358/8, T/15027/23 y T/14808/4. Este último, encuadernado en rústica y procedente de la colección Gayangos, ha sido el empleado durante el cotejo, si bien todos han sido consultados en casos de duda¹³². La British Library también alberga un ejemplar de esta

¹³² En el v. 412, por ejemplo, lugar en el que solo el testimonio T/14808/4 omite el pronombre «le» (aunque el hueco en el lugar que debía ocupar el pronombre parecía indicar que este elemento fue impreso en su momento y había sido borrado posteriormente), los otros ejemplares nos han servido para confirmar que la edición traía, efectivamente, en dicho verso el pronombre y eliminar dicha entrada del aparato crítico.

edición en su General Reference Collection, bajo la referencia T.1739.(22.), así como la Biblioteca Menéndez Pelayo (Sig. 3.051-9). Por su parte, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva dos ejemplares de esta edición bajo las referencias Tea 1-68-8-b1 y Tea 1-68-8c, procedentes del Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, con numerosos añadidos manuscritos sobre la puesta en escena y algunas enmiendas al texto. Según parece, estos ejemplares fueron empleados para una representación madrileña de la comedia en 1812. Por último, esta edición también fue reimpressa e incluida, junto con otras sueltas de Lope o atribuidas a él, en un volumen facticio en 1803, en el que algunas de las comedias fueron arregladas o refundidas por Cándido María Trigueros (aunque no es el caso de *Los Tellos de Meneses*). En la portada de este volumen, impreso en Madrid a cargo del librero González, se lee únicamente «*La buscona o El anzuelo de Fenisa* de Frey Lope Felix de Vega Carpio, y refundida por don Cándido María Trigueros». El ejemplar que nosotros hemos consultado de este volumen facticio está disponible *online* a través de la Biblioteca Nacional de los Países Bajos (localización KW 800 D 12 [1], código KB 0435C) pero tenemos noticia de otros ejemplares en la Biblioteca Histórica de Valencia (signatura BH T/0048(03)) y en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (A 250/150).

T sigue fielmente a *S*, corrigiendo algunos de sus errores evidentes y añadiendo algunos propios, no muy numerosos (en la mayoría de los casos parecen malas lecturas realizadas a partir de *S*, ya que *T* no parece conocer el texto de la *Parte*). Moderniza las lecciones a nivel lingüístico y ortográfico en algunos casos, aunque no en todos. Tiende, por ejemplo, a la escritura de «de ella» en vez de la forma «della». Por otro lado, señala generalmente las acotaciones en el margen derecho de los parlamentos cuando son breves y a renglón aparte cuando son más extensos. También añade acotaciones derivadas del texto que no aparecen en ninguno de los otros testimonios («De rodillas», «Descúbrese Elvira», «Danse las manos Tello el Joven y Doña Elvira»).

Ediciones modernas

Tras la publicación del testimonio *T* en 1769, la primera edición moderna de *Los Tellos de Meneses* la llevó a cabo Hartzzenbusch (*Har*), que incluyó la edición de la comedia en el tomo primero de las *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Rivadeneyra, 1853). Unas décadas más tarde apareció la edición de Menéndez Pelayo (*Men*), en el tomo VII de las *Obras de Lope de Vega* a cargo de la Real

Academia Española (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897). Ya en el siglo XX, Juliá Martínez (*Jul*) incluyó una edición de la comedia en el tomo III de las *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega* (Editorial Hernando, Madrid, 1935). Ese mismo año, el *Diario de León* publicó una edición de la comedia (*Dia*) para conmemorar el centenario de la muerte de Lope. Por último, Sainz de Robles (*Sai*) la editó dentro del primer volumen de las *Obras escogidas* de Lope (Aguilar, Madrid, 1946).

PORTADAS DE LAS EDICIONES ANTIGUAS

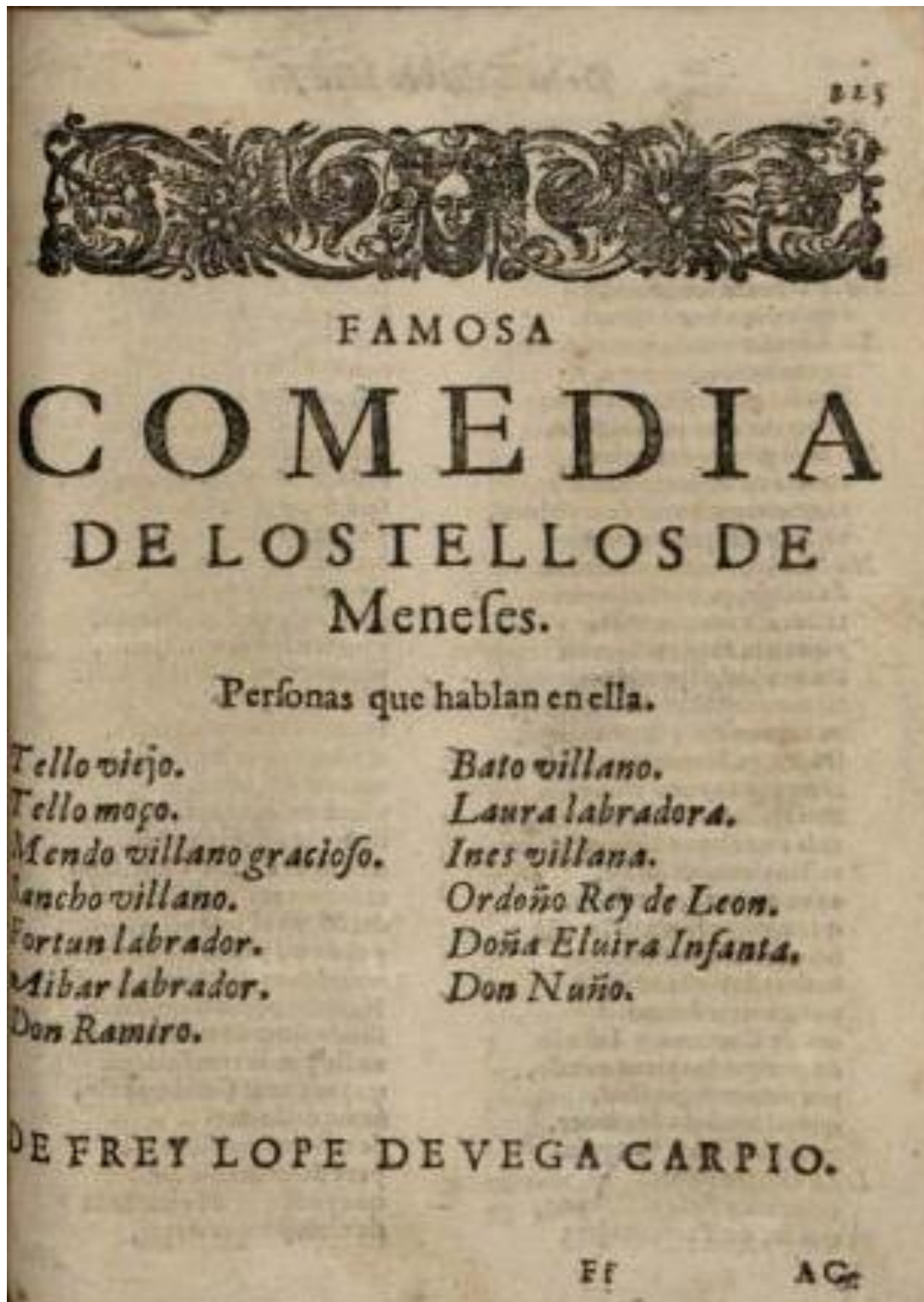


Ilustración 1. Portada del ejemplar A1 (Biblioteca Nacional de España, signatura R/25134).

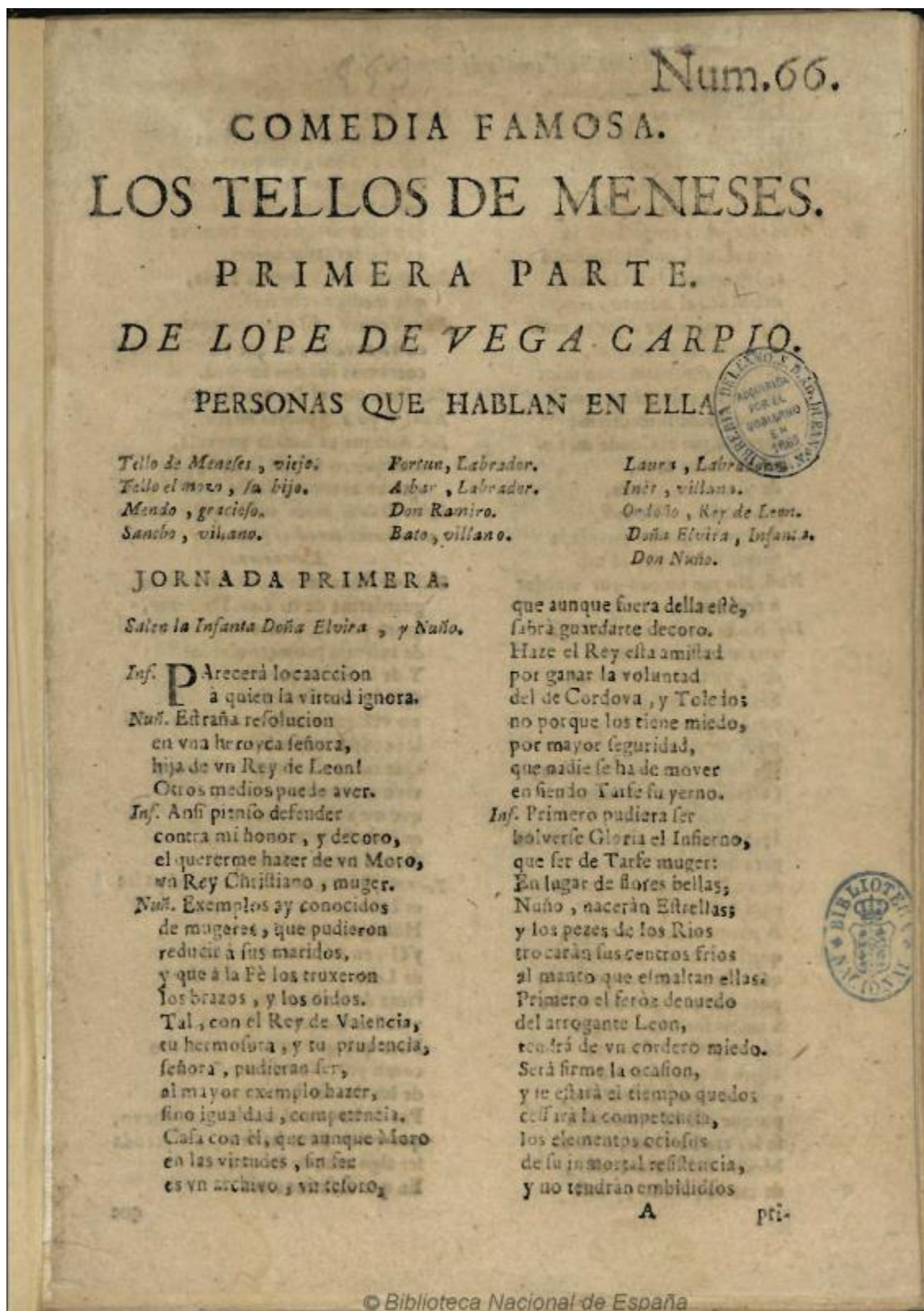


Ilustración 2. Portada del ejemplar S (Biblioteca Nacional de España, signatura T/12741(1)).

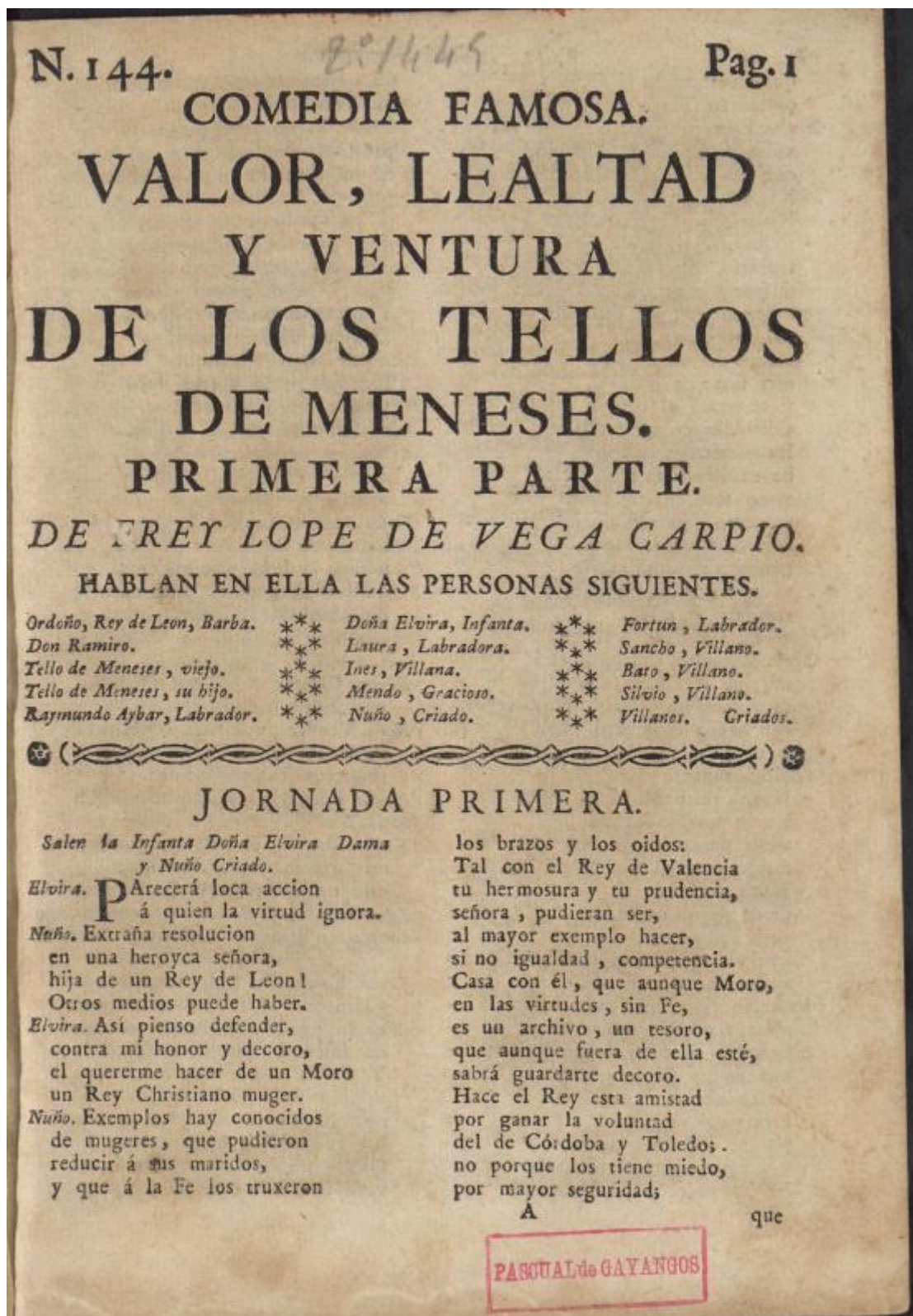


Ilustración 3. Portada del ejemplar T (Biblioteca Nacional de España, signatura T/14808/4).

Cotejo

El cotejo de los testimonios *A*, *S* y *T* revela unos pocos errores conjuntivos, indicio probable de que todos forman parte de una misma tradición cuyo origen, sin embargo, parece ser un modelo anterior a *A*. Antes de señalar los errores conjuntivos que vinculan los tres testimonios conviene apuntar brevemente algunas características de la *Parte. Los Tellos de Meneses* es la anteúltima pieza incluida en la *Parte XXI*, que contiene las siguientes doce comedias: *La Bella Aurora* (ff. 1-25); *Ay verdades que en amor* (ff. 25v.-44); *La Boba para los otros y discreta para si* (ff. 45-67); *La noche de San Iuan* (ff. 67v.-90); *El castigo sin venganza* (ff. 91-113); *Los vandos de Sena* (ff. 114-138); *El mejor Alcalde el Rey* (ff. 139-157); *El premio del bien hablar* (ff. 158-178); *La vitoria de la honra* (ff. 178v.-202); *El piadoso aragones* (ff. 202-224); *Los Tellos de Meneses* (ff. 225-242); *Por la puente Iuana* (ff. 243-260)¹³³. Se trata de una colección de comedias escritas en su mayoría a partir de 1620 con las excepciones, si confiamos en las dataciones de Morley y Bruerton, de la algo anterior *La bella Aurora* (que es también la única comedia mitológica incluida en la selección) y *Los bandos de Siena*. Entre las doce comedias destaca la alta proporción de comedias «serias», que alcanzan casi la mitad de la selección¹³⁴, y aquellas de tema histórico o seudohistórico.

Estas últimas suman en total seis obras, entre aquellas ambientadas en una Italia desdibujada y aquellas que tienen lugar bajo el gobierno de reyes españoles anteriores a Felipe II, con un especial hincapié en ambientaciones rurales y participación de personajes villanos. Esta selección temática y genérica conserva ecos, en cierto modo, de la selección de comedias de la *Parte XX* publicada en 1625 y la «doble coherencia genérica y temática en torno a tragedia e Historia» que han observado D'Artois y Ramos [2010:48] en ella. Dicha selección obedecía, según parece, a una estrategia de

¹³³ Tomado de la página online de la Biblioteca Digital Hispánica en la que está colgada la digitalización de la *Parte XXI*, ejemplar R/25134 (AI): <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134568&page=1>> [consultado por última vez el 4/VIII/2021].

¹³⁴ Estoy considerando aquí de manera general como comedias «serias» *La bella Aurora*, *El castigo sin venganza*, *El mejor alcalde, el rey*; *La vitoria de la honra* y *El piadoso aragonés*, que terminan con las muertes de sus protagonistas principales o tratan temas graves y que afectan particularmente a la honra (como el caso de *El mejor alcalde, el rey*).

autopromoción de Lope¹³⁵, y es probable que se reprodujera en la *Parte XXI*, si bien el dramaturgo ya no tuvo tiempo de escribir personalmente las dedicatorias pertinentes¹³⁶.

Por otro lado, el cotejo que hemos realizado de cinco ejemplares de *A* arroja pocos resultados significativos en lo tocante al texto de la pieza¹³⁷: destaca la presencia de alguna errata aislada de *A*¹, corregida por el resto de ejemplares y que están incluidas en el apéndice de erratas, entre las que destacan las localizables en los ff. Ff1v. y Ff8r., y que señalamos a continuación: «estrellss» por «estrellas» (v. 37) y «cuebarones» por «cucharones» (v. 965).

Respecto al análisis de la *editio princeps* y las ediciones del siglo XVIII, empezaremos por señalar los errores conjuntivos que vinculan a los tres testimonios: el análisis del *dramatis personae* revela que todos los testimonios omiten a «Benito», un personaje muy secundario en la trama y que no es restituido hasta las ediciones decimonónicas, y a «Un villano» que interviene por primera vez en el v.674, personaje que ni siquiera los editores decimonónicos restituyen, en tanto que tiene una intervención muy breve en la pieza y no recibe nombre alguno en el texto de la comedia (las didascalias de la *Parte* oscilan, de hecho, entre referirse a él como «Villano» y «Labrador», como veremos más adelante). Los testimonios *A* y *S*, que presentan la lista de personajes en el mismo orden –indicio de la mayor cercanía de *A-S* frente a *T*–, olvidan incluir a «Silvio, villano», otro personaje secundario, y omiten a su vez a unos «Criados». Estas ausencias han sido corregidas en la suelta *T*, que sin embargo presenta a los personajes en un orden diferente a *A-S*.

¹³⁵ Para D'Artois Ramos [2010:51] la estrategia de Lope en dicha selección de comedias, su cuidado en la composición de dedicatorias y la elección de las piezas dramáticas obedece a su deseo de «congraciarse los favores de la Corte y demostrar su talento a la hora de contar o, mejor dicho, de “representar” la Historia: dos fines que están estrechamente vinculados en el contexto de la solicitud de la famosa plaza de cronista». Recordemos que, a la altura de 1625, su anterior intento de conseguir la plaza de cronista, avalada por el duque de Sessa, había sido rechazado cinco años antes, de la misma manera en la que lo sería su próximo intento en 1629 [Oleza 1997:xxxvi].

¹³⁶ Las dedicatorias escritas por Lope, desde las que compuso para la *Parte XIII* a las de la *Parte XX*, pueden consultarse en la edición crítica de Case [1975]. Para un análisis general de dichos textos, véanse Case [1978], Ferrer Valls [2005] y Reyes Peña [2019]. Se han dedicado también estudios a las dedicatorias y paratextos de *Partes* particulares, como es el caso de Tropé [2015] respecto a la *Parte XIII*.

¹³⁷ Detallamos a continuación la observación más importante en cuanto a los elementos que no afectan al texto de la comedia. Respecto a la foliación y la numeración impresa de los folios, todos los ejemplares comparten algunas particularidades, probablemente derivados de un error de cuenta del original: tras los cuadernos Gg y Hh, correctos y completos, nos encontramos donde debería haber sido «Hh1» con un «gg», probablemente medio folio suelto intercalado después para completar la cuenta y la impresión. A partir de aquí están equivocados los siguientes: f. 241 (señalado como «233»), f. 242 (señalado como «234»), f. 243 (señalado como «241») y f. 244 (señalado como «242»). En lo tocante a los reclamos, el ejemplar *AI* añade después del «Sale» que presentan todos los ejemplares en el f. 229 la palabra «él» (que es precisamente el reclamo del f. 230 y que está, en cualquier caso, fuera de lugar en el f. 229).

La mayoría de los errores comunes que relacionan los testimonios *A-S-T* son malas lecturas denunciadas por el sentido, como se comprueba en los lugares que ofrecemos a continuación como ejemplo, listados según su orden de aparición en la comedia. Sus enmiendas se explican, en todos los casos, con mayor detenimiento en las notas filológicas correspondientes, aunque en algunos casos también hemos incluido algunas aclaraciones tras el lugar para aclarar el ejemplo:

- | | | | |
|-----|------------|---|-----|
| (1) | TELLO MOZO | Pues, ¿qué quieres? A un mancebo
como yo, ¿no es poco honor
de todos ser labrador?
¿Por dicha, en el mundo es nuevo
que quien tiene hacienda emprenda | 140 |
|-----|------------|---|-----|

138 todos: los dos *eds*

- | | | | |
|-----|-------------|--|-----|
| (2) | TELLO VIEJO | ¿En qué está la diferencia
de la nobleza heredada,
al oficial o al que cuida
de su ganado y labranza? | 235 |
|-----|-------------|--|-----|

235 ganado y labranza : cuidado y labranza *eds*

En este segundo ejemplo resulta sospechoso el uso repetitivo de la forma verbal «cuida» tan cerca del sustantivo «cuidado»: el segundo término parece resultado de un error por sustitución, como consecuencia de la atracción de la forma verbal con la que finaliza el verso anterior. La combinación de «cuidado y labranza» resulta, además, poco apropiada en un lugar en el que se están definiendo las actividades del campesinado, donde resulta mucho más lógico que este grupo social se ocupe de cuidar su «ganado y labranza».

- | | | | |
|-----|-------|---|-----|
| (3) | MENDO | tanto enfado y otros nombres...
¿Quién pinta vuestros placeres,
quién vuestra limpia hermosura
y vuestra tez encarnada | 460 |
|-----|-------|---|-----|

461 quién pinta : que impidan *eds*

- | | | | |
|-----|-----|--|-----|
| (4) | REY | ¿A quién habrá que mi dolor no asombre?
Sin duda, de ella fiera del desierto
sepulcro es ya, pues no parece en cuanto
se ha buscado, inquirido y descubierto. | 540 |
|-----|-----|--|-----|

538 de ella fiera : de las fieras *AST Har Men Jul Dia Sai*

539 sepulcro *A Har Men Jul Dia Sai* : despojo *ST*

En el cuarto ejemplo, las alteraciones derivadas de la mala lectura del v. 538 tuvieron como consecuencia que la lección original («sepulcro») en el verso siguiente quedara sin sentido, dando lugar a la enmienda trivializadora de *S* («despojo»), que se alejan progresivamente de la expresión original, «ser sepulcro de», atestiguada en muchos textos de la época.

- | | | | |
|-----|-----|---|-----|
| (5) | REY | ni, reducida a punto tan estrecho,
el de Cleopatra a un áspid, ni el ardiente
de Dido y Fedra en lágrimas deshecho, | 545 |
|-----|-----|---|-----|

546 Fedra *Har Men Jul Dia Sai* : Flegra *AST*

En este caso es llamativa la inclusión del topónimo mítico «Flegra» en el contexto de un pequeño catálogo de mujeres suicidas en el que la referencia a «Fedra», con grafemas muy similares, resulta mucho más apropiada (la alusión a la princesa cretense, además, es una referencia habitual en catálogos femeninos similares en la obra de Lope). Es probable que el reconocimiento de la palabra «Flegra» como parte del mismo mundo referencial al que pertenecen Dido y Cleopatra impidiera la enmienda.

- | | | | |
|-----|--------|--|-----|
| (6) | SANCHO | donde quiera que la veo,
se ríe y muestra el deseo
que a tenerme amor la inclina.
Antiyer la pellisqué, | 955 |
|-----|--------|--|-----|

955 tenerme *Har Men Dia Sai* : tener mi *AST Jul*

- | | | | |
|-----|-------|---|------|
| (7) | MENDO | El mozo no os hará mal,
porque en sus manos y boca
compone su entendimiento,
sus palabras y sus obras, | 1165 |
|-----|-------|---|------|

1165 en *T* : om *AS Har Men Jul Dia Sai*

1167 sus palabras y sus obras : y en sus palabras, sus obras *AST Jul* : y a sus palabras, sus obras *Har Men Dia Sai*

En el caso del ejemplo número siete, la estructura retórica y el sentido denuncian el error, que tuvo su origen en la desaparición de la preposición «en» del v. 1165 en *A* y *S*. Esta omisión tuvo como consecuencia un intento de enmienda en el v. 1167 que heredó también *T* (que, además, es capaz de restituir la preposición del v. 1165).

- | | | | |
|-----|------------|---|------|
| (8) | TELLO MOZO | Un Cupido de oro, quien
lleva enfrenado un león
–tú entenderás la ocasión,
Juana, si me quieres bien–.
Ricas granas y palmillas | 2170 |
|-----|------------|---|------|

2166 quien : a quien *AST Har Men Jul Dia Sai*

oración era Blanca. Tras un inciso en el que Ramiro pasa a comentar las circunstancias de la huida de la infanta Elvira, lo más lógico parece ser, en el verbo del v. 536, regresar a la tercera persona del singular, de modo que podamos entender el final de la intervención de Ramiro como la conclusión que Blanca extrae de la desaparición de Elvira: «donde tiene por cierto que se ha muerto». La lectura que traen todos los testimonios antiguos («tienen») conlleva una construcción impersonal extraña en este contexto e implica que el personaje de Ramiro se desentiende de la pregunta a la que, en teoría, está respondiendo con su intervención.

Como ejemplos de errores conjuntivos que afectan a la atribución errónea de un parlamento señalaremos un par de lugares. En el primero de ellos, Tello el Viejo acaba de ordenar al criado Mendo (vv. 1526-1528) que vaya a pedir una camisa para su hijo, poco antes de abandonar él mismo la escena en el 1534*Acot*: ninguno de los testimonios antiguos indica la salida de escena del criado –ni aquí ni más adelante– y, sin embargo, pocos versos después, entra la infanta con la camisa solicitada (1541*Acot*). En este momento Mendo no debe estar ya en escena, para que se produzca el primer encuentro de Tello y Elvira y la consiguiente escena de cortejo, estando los dos a solas. En definitiva, teniendo en cuenta estos datos, consideramos que la atribución de un único verso (v. 1538) al personaje de Mendo después de que Tello el Viejo lo haya enviado a por la camisa se trata de un error compartido por los tres testimonios (así como la omisión de la acotación que indica su salida en 1528*Acot*) y creemos más correcto atribuirle el parlamento a Tello el Mozo, de modo que Mendo no se vea obligado a volver a escena únicamente para decir ese verso (que es la decisión que toman todas las ediciones derivadas de Hartzbusch, como se comprueba en el 1534*Acot*).

El segundo error conjuntivo de este tipo se produce en el tramo final de la comedia, en una escena en la que el contexto requiere una salida escalonada de personajes de modo que los criados Mendo e Inés queden solos sobre las tablas (vv. 2644-2649). Tello el Viejo, Elvira, Laura y Tello el Joven abandonan la escena en orden y cada uno tiene una última intervención antes de dejar las tablas. El verso 2645, atribuido por los testimonios antiguos a Tello el Joven, debe ser según esta lógica atribuido a Elvira, de manera que sea ella la que tranquilice a Laura y esta última la que, a manera de agradecimiento, le ofrezca en los dos versos siguientes una cama y una sartén como regalos de boda a la que ha considerado hasta el momento su rival amorosa. En cuanto a Tello el Joven, sin duda es más apropiado que su único parlamento en esta salida

escalonada sea él último de los cuatro, dedicado a expresar su malestar ante la boda que se está proyectando para su amada.

También a través de las didascalias se han transmitido errores conjuntivos que relacionan los testimonios *A-S-T*, como señalábamos antes. El más significativo lo detectamos a partir de 1785*Acot*, lugar en el que se indica la entrada a escena del labrador Benito: se trata de un personaje muy secundario que únicamente protagoniza una breve escena cómica y que solo tiene cuatro intervenciones en la comedia, la primera en el verso 1787 y la última en el verso 1810. Las cuatro intervenciones de Benito son atribuidas por las didascalias a un «Labrador» en los testimonios *A* y *S* (en el testimonio posterior, *T*, el personaje recibe el nombre de «Villano») cuando en la acotación inmediatamente anterior –1785*Acot*– así como en el diálogo –v. 1792– el personaje se anuncia bajo el nombre de «Benito» (de manera significativa, como decíamos más arriba, todos los testimonios antiguos también olvidaban incluir a este mismo personaje en el *dramatis personae*). Tal vez nos encontremos, en este caso particular, ante un despiste del dramaturgo ya presente en el manuscrito, si bien no es posible descartar que el error se deslizase en el antecedente común que comparten *A* y *S*. Por otro lado, la omisión de una didascalia en el v. 440, que deducimos conjeturalmente a partir de las variantes vinculadas a ella en los versos siguientes, también constituye otro error conjuntivo que relaciona a todos los testimonios antiguos:

- | | | | |
|------|-------|--|-----|
| (11) | MENDO | ¿Yo lo dije? | |
| | INÉS | ¡Y hay mujer,
perro, que tiene los pies
como bonete doblado! | |
| | LAURA | Pues alabar el calzado
si le escucharas, Inés, | 440 |

437*Per* Inés *ST* : Laura *A Har Men Jul Dia Sai*

440*Per* Laura : *om eds*

440 *pues AST Jul* : *pues si Har Men Dia Sai*

441 *si le ST* : *solo A Jul* : *hoy Har Men Dia Sai*

Inés A Har Men Jul Dia Sai : *después ST*

Las variantes vinculadas a dicha didascalia omitida en el 440*Per*, que observamos en los vv. 437 y 441, por su parte, conforman un lugar con valor separativo. Suponemos que el error en el arquetipo compartido por *A* y *S* fue la omisión de la didascalia del v. 440 para atribuirle ese verso y los inmediatamente siguientes a Laura, de modo que las dos ramas de la tradición optaron por soluciones diferentes para dotar de sentido al pasaje: *A* atribuyó desde el verso 437 en adelante a Laura, omitiendo por completo la intervención de Inés, de manera que la mención a este personaje en el v. 441

no supusiera un problema. El copista de *S*, por su parte, decidió atribuir del verso 437 en adelante a Inés, omitiendo cualquier intervención de Laura, aunque se vio obligado a realizar reajustes en el v. 441 para evitar la mención a Inés (puesto que es ella la que tiene la palabra en ese momento, teniendo en cuenta las decisiones anteriores). Entendemos que estos lugares son errores separativos que apuntan en la dirección de una vinculación indirecta entre los testimonios *A* y *S*.

Esta lejana relación de *A* y *S* la observamos también en una incoherencia de *A* en la denominación de otro personaje secundario, el «Villano» que socorre a la infanta Elvira (también ausente en el *dramatis personae*, como decíamos) a partir del v. 687. A pesar de que el personaje recibe este nombre en la didascalia del v. 687 en los dos testimonios, a partir del v. 696 recibe el nombre de «Labrador» en *A*, mientras que sigue conservando la denominación de «Villano» en *S* hasta su última intervención: suponemos que el copista de *A* se distrajo en algún momento, alterando el nombre del personaje, por lo que el lugar también tiene valor separativo.

Sin embargo, el mayor indicio de que la relación entre *A-S* es indirecta lo constituyen cuatro omisiones de *A*, en los que la métrica denuncia la pérdida de uno o varios versos en lugares en los que *S* no presenta dicha laguna. Por su importancia de cara a la filiación de los testimonios, transcribimos y analizamos los cuatro casos a continuación. En el primer caso faltan dos versos para completar la redondilla, en el segundo dos versos para que los tercetos queden completos, en el tercer caso es evidente la pérdida de un verso octosílabo en *e-a* y en el último ejemplo la de otro verso octosílabo sin rima. En los cuatro casos los versos que presentan las ediciones tardías hacen sentido (tal vez en el caso que hemos listado como número 14 el significado de los versos sea algo más redundante y, por tanto, más sospechoso de ser un circunloquio) y de cara a la *constitutio textus* hemos decidido en todos los casos emplear el texto de *S* para enmendar las lagunas de la *Parte*:

(12)	LAURA	Una tosca montañesa, que consultó para erizo naturaleza y la hizo en el molde de una artesa; con un zapato de lazo como un medio celemín,	430
------	-------	--	-----

429-430 en el molde de una artesa / con un zapato de lazo *ST Har Men Jul Dia* : en el molde de una artesa / como un zapato de lazo *Sai* : *om A*

- (13) RAMIRO Pues viendo que era débil la defensa
con que pudiera resistir tu gusto, 530
fiando el caso a la piedad inmensa,
solicitada de tu gran disgusto
—como era darla por mujer a un hombre
que, no siendo cristiano, fuera injusto—,
- 531-532 fiando el caso a la piedad inmensa, / solicitada de tu gran disgusto *ST Jul : om*
A Har Men Dia Sai
- (14) MENDO Mira, Tello, no te espantes
de que yo a Juana no crea,
que como en aquel rocín 2630
diste tan larga carrera,
venir a parar en mí
- 2629 de que yo a Juana no crea *ST Har Men Jul Dia Sai: om A*
- (15) MENDO (Esta vez cobro mis joyas...
¡Oh, ladrona, que le echabas
pedras al rey en los huevos,
como a bestia en la cebada!) 2815
Allá dentro voy por ella.
- Vase*
- REY (Cielo, ¿quién imaginara
2816 allá dentro voy por ella *ST Jul : om A Har Men Dia Sai*

Junto con estas lecturas, son también significativas las lecturas mejores que trae *S*, lugares que tienen el aspecto de ser las lecciones auténticas frente a los lugares deturpados que transmite *A*. Es posible que estas lecciones sean enmiendas a las que el copista de *S* llegó a través de una serie de conjeturas acertadas, si bien también podríamos encontrarnos ante lecciones originales salidas de la pluma del dramaturgo que, aunque no estaban en el testimonio que empleó *A* como base, sí lo estaban en el que empleó *S*. En varios casos, como los cuatro primeros ejemplos que traemos a colación a continuación (lugares 16-19), las lecturas mejores de *S* se ven apoyadas por la rima:

- (16) NUÑO Y así, cavando la tierra,
con esta daga las quiero
esconder. Pero, primero,
para conocer la sierra,
poner alguna señal... 780
- 779 sierra *ST : tierra A Har Men Jul Dia Sai*

En este caso, la necesidad de evitar la repetición de la palabra en posición de rima («tierra», aparecida apenas tres versos antes) nos lleva a preferir la lectura de *S*, teniendo en cuenta además que la pareja «sierra-tierra» es una rima recurrente en esta

comedia, pues se repite hasta en otros tres lugares de *Los Tellos de Meneses* (vv. 1472-1475, 1567-1568 y 1578-1581).

- (17) MENDO aran la tierra abundosa
de rubio trigo, que apenas 1050
hay trojes que le recojan;
trepan estas altas peñas
fértils cabras golosas

1051 recojan *ST Har Men Jul Dia Sai* : recogen A

- (18) INFANTA ¿Quién pensara que sintiera
la ausencia de un hombre yo
y que, en viendo que volvió,
tan necia a verle viniera? 2105

2104 volvió *ST Men Jul* : volvía A *Har Dia Sai*

- (19) MENDO Voy a buscar frutas frescas.
Tú di a Juana que no salga,
porque aquesta gente hidalga
se muere por villanescas 2715

2712 frescas *ST Har Men Dia Sai* : secas A *Jul*

En este último ejemplo 19, el error parece haberse producido por similitud con el sintagma habitual «frutas secas» (para referirse a los frutos de cáscara dura), no tan apropiado como «frescas» en una posición en la que debe rimar con «villanescas». Tras estas lecturas mejores y apoyadas por la rima transcribimos otros lugares, probablemente fruto de errores mecánicos, en los que los lugares deturpados transmitidos por A son denunciados por el sentido pero no afectan a la rima:

- (20) INFANTA y solo os puede obligar 1225
el hallarme en tierra estraña.
LAURA ¿De dónde sois?
INFANTA De Castilla.
LAURA Mucho el ver me maravilla
que vengáis a La Montaña.

1228 ver me *ST* : veros A *Har Men Jul Dia Sai*

- (21) TELLO MOZO ¿Vuelves con tu gusto?
INFANTA Sí;
pero en fe de tu valor,
que respetarás mi honor.
TELLO MOZO La luz que en tus ojos veo 2475

2473 tu *ST Har Men Jul Dia Sai* : mi A

(22)	MENDO	que las mujeres discretas obran lo que menos dicen y huyen lo que más desean.	2535
------	-------	---	------

2535 y huyen *ST Jul* : quieren *A Har Men Dia Sai*

En estos últimos ejemplos el sentido general del pasaje indica que la lectura de *S* es más adecuada que la de *A*. En los casos 21 y 22, en concreto, solo la lectura de *S* produce la relación de oposición que debe establecerse entre los términos («tu valor» frente a «mi honor»; «huyen» frente a «desean»).

Conviene señalar también que la suelta *S* evita todas las erratas de la *Parte* (ver apéndice de erratas), así como muchos de sus errores evidentes, en los que la lección correcta de *S* es una palabra con grafemas muy similares a las que trae la *Parte*, en la que hay que modificar pocas letras de la lectura de *A* para realizar la enmienda (vv. 5, 16, 56*Per*, 591, 1252, 1833*a*, 2067, 2230, 2503, 2648, 2742, 2793, 2856...) ¹³⁸. Con todo, a pesar de la calidad de *S* y de sus lecciones acertadas frente a malas lecturas de *A*, son superiores en número los argumentos que nos llevan a pensar que *A* está más cerca del original de Lope y que se trata, en términos generales, de un testimonio más fiable. La significativa anterioridad cronológica de la *Parte* es un primer indicio en esta dirección ¹³⁹, pero su mayor fiabilidad se comprueba especialmente en muchos lugares donde *S* trae una lección mucho peor que la de *A*, a menudo una trivialización que denota que *S* no entiende tan bien como *A* el texto de la comedia. Es decir, nos encontramos con una serie de lugares que delatan el mayor alejamiento del copista de *S* de las coordenadas lingüísticas y culturales de composición de la pieza, importantes de cara a la elección de *A* frente a *S* como testimonio base:

(23)	INFANTA	No es error hacer defensa una mujer en la ofensa de su virtud y su honor. Fara cegó de llorar por no se querer casar,	75
------	---------	---	----

76 Fara *A Har Men Dia Sai* : Sara *ST Jul*

¹³⁸ Probablemente el encargado de preparar la edición de *S* fue un lector atento o quizá incluso un copista familiarizado con el verso teatral, capaz de sortear los errores y retocar durante el proceso de copia los lugares deturpados, como también sugiere el hecho de que en un puñado de casos nos encontremos ante correcciones más sutiles, lugares aparentemente correctos en *S* en los que no resultaba fácil sanar el texto de la *Parte* y enmendar *ope ingenii*, como en el caso de los vv. 572, 1199, 1636 o 2716.

¹³⁹ También apuntan en esta dirección las numerosas variantes lingüísticas que presentan formas más modernizadas en *S* (y *T*), habituales en los testimonios del siglo XVIII dados los usos de las imprentas dieciochescas, como se puede comprobar en el apéndice lingüístico correspondiente.

En este primer ejemplo aducido, el preparador parece ignorar quién era santa Fara, mucho más apropiada que «Sara» en el contexto de un catálogo de mujeres santas que evitaron el matrimonio, y mencionada también por Lope en otras de sus obras.

- (24) TELLO MOZO Si fuérades labrador
de aquellos que cavan y aran, 305
no pudiera a vuestra culpa
satisfacer mi ignorancia.

306 a vuestra *A Har Men Jul Dia Sai* : tanta *ST*
culpa *AST Jul* : queja *Har Men Dia Sai*

En este caso, en cambio, el error procede de la mala comprensión del sentido de los vv. 306-307, en los que el preparador no ha entendido que es la ignorancia la que no podría dar respuesta a la culpa y no viceversa.

- (25) REY ¡Quitáranme la vida mis cuidados! 555
No me quiero quejar de mi fortuna,
castigo fue del cielo: mi imprudencia
disculpa no podrá tener ninguna,
ni mal tan grande remitir paciencia.

559 remitir paciencia *A Jul* : alcanza sufrimiento *ST* : permitir paciencia *Har Men Dia Sai*

En este ejemplo que listamos bajo el número 35, el preparador ha creído que era oportuno introducir alguna enmienda ante la tal vez poco frecuente pero correcta construcción «remitir paciencia», lugar en el que la mayoría de los editores modernos también han considerado que era pertinente intervenir sobre la lectura de *A*.

- (26) MENDO sabed, ya que los honráis
con vuestra presencia hermosa, 1025
que en las faldas de los montes
de Asturias yace a la sombra

1024 los *A Jul* : nos *ST Har Men Dia Sai*

En este lugar, en cambio, el error de comprensión ha afectado al pronombre «lo»: el referente del pronombre es el sintagma «los montes».

- (27) TELLO VIEJO ¡Cuán bienaventurado
puede llamarse el hombre
que, con oscuro nombre, 1340
vive en su casa honrado

1340 con oscuro *A Har Men Jul Dia Sai* : sin obscuro *ST*

En el lugar que aquí listamos como número 27, en cambio, la pequeña sustitución de «con» por «sin» tiene importantes consecuencias en el discurso del personaje (un discurso en la línea de la *aurea mediocritas*, en el que vivir «con oscuro nombre» es la única lectura correcta posible).

- (28) MENDO Casarémonos los dos,
aunque me ha dicho mi ama
que por los caniculares
ningún discreto se casa.
Mas no importa, yo soy mozo. 1960

1960 mozo A *Har Men Jul Dia Sai* : necio ST

Una situación menos grave se produce en el lugar 28, en el que la lectura de *S* no es del todo descabellada –establece incluso una relación de antítesis con el «discreto» del verso anterior–, pero el chiste sobre la canícula solo se manifiesta pleno de sentido si el gracioso Mendo malinterpreta la recomendación de no casarse durante dicho período del año, confundiéndolo con el consejo de no contraer matrimonio a una edad avanzada, cuando ya se tienen pequeñas canas o «canículas».

- (29) TELLO MOZO Cuatro arracadas de perlas
de una esmeralda colgadas,
dichosas y desdichadas,
si honrarlas es deshacerlas. 2165

2165 honrarlas es deshacerlas A *Har Men Jul Dia Sai* : es el honrarlas ponerlas ST

En el ejemplo 29 la trivialización que propone *S* está nuevamente relacionada con la mala comprensión del verbo «deshacerlas» en su acepción de ‘derrotarlas’.

- (30) SANCHO Ya comienza a anoecer,
y debe de haber venido
con ánimo de que seas
su huésped.
TELLO VIEJO Turbado estoy. 2705

2705 su huésped A *Har Men Jul Dia Sai* : huésped tuyo ST

En este caso, el preparador del texto de *S* ha querido modernizar la acepción de «huésped» de modo que haga referencia al hospedado y no al anfitrión, anfibología que sin embargo era habitual en el siglo XVII. Los siguientes casos, en cambio, son sustituciones de partículas que, aunque tienen como resultado una lectura aceptable a primera vista y no afectan al cómputo silábico ni a la rima, no podemos considerar equipolentes, en tanto que oscurecen el sentido del pasaje y revelan una peor comprensión del lugar por parte del copista. El primer ejemplo presenta una serie de variantes

encadenadas, todas ellas menos adecuadas a la situación dramática que las de A, puesto que Nuño se está refiriendo a una decisión –abandonar a Elvira– que tiene lugar en el presente de la acción:

- (31) NUÑO Quien en tal batalla estaba
bien hace en dejarte, a efeto
de que el temor más discreto,
tratándote, fuera ingrato, 635
- 634 quien A *Har Men Jul Dia Sai* : cuando ST
tal A *Har Men Jul Dia Sai* : la ST
635 hace A *Har Men Jul Dia Sai* : hice ST
a efeto A *Har Men Jul Dia Sai* : afecto ST
- (32) TELLO VIEJO lo que comió de la cabra.
BENITO (No, señor, en la barriga.)
TELLO VIEJO Ahora bien, de su soldada
se la descuente, que el lobo
ni es mi pastor, ni es mi guarda. 1805
- 1804 la A : le ST *Har Men Jul Dia Sai*
- (33) TELLO MOZO Yo no soy hombre que tengo
pensamientos tan humildes. 2285
TELLO VIEJO ¿Tendrás otros pensamientos
desde alcaide de León
a esta parte? Ahora bien, quiero
- 2285 no soy hombre A *Har Men Jul Dia Sai* : soy un hombre ST

En algunos casos, aunque son poco frecuentes, las lecturas de *S* también parecen más alejadas del original por su tendencia a regularizar pasajes (incluso a costa de perjudicar el recuento silábico del verso, como en el caso del v. 805, o de empeorar el verso, como en el caso del v. 2102) o porque parecen querer aclarar el significado de versos cuya comprensión no planteaba dificultades, tal vez buscando acercar el texto a formas más habituales en la época del copista (vv. 524, 1901, 1922), en la línea del comportamiento frente a la palabra «huésped» señalado anteriormente. En otros casos aislados, las variantes de *S* son lecturas claramente erróneas, en tanto que resultan muy sorprendentes en el contexto en el que se insertan (vv. 549, 1055, 1121) o remiten a sintagmas aparecidos previamente en la comedia de una determinada forma (es el caso de «un rey de León» en el v. 770, eco de la fórmula empleada en el v. 5 por el propio Nuño). Todas esas lecciones traídas a colación a modo de ejemplo nos hacen inclinarnos a favor de que el texto de *A* debe ser preferido como texto base en los casos en los que la lección presentada por *A* y la presentada por *S* parezcan plenamente equipolentes (es decir, a menos que nos encontremos ante una errata de *A* o una lectura claramente peor de la

princeps, donde podamos argumentar de manera convincente que la lectura de *S* es más propia de la época, del *usus scribendi* de Lope, etc.).

Esta mayor cercanía de *A* respecto al texto original también se comprueba al analizar las acotaciones de la comedia, en las que la *editio princeps* muestra en varios casos formas de subjuntivo. Si bien estas formas alternan con las del presente de indicativo en la *Parte*, ninguna de ellas ha pasado a los testimonios *S* y *T*. Como señala Dixon [1996:61]:

En sus autógrafos Lope suele usar un mínimo de verbos; los que sí emplea no son – significativamente– *descripciones*, en indicativo (*sale*), sino *instrucciones*, en subjuntivo (*salga*). Sus impresores, cuando no encuentran verbos, los suplen con el indicativo convencional; cuando sí los encuentran, los cambian igualmente al indicativo. Pero a veces, con un «borrador» delante, copian mecánicamente los subjuntivos que ven.

Dixon [1997] confirma dichas impresiones en su estudio en torno a los textos tempranos de *La dama boba*, donde señala que también en las acotaciones del manuscrito autógrafo, «Lope usa casi siempre, según su costumbre, el modo subjuntivo del verbo» mientras que los testimonios posteriores emplean el indicativo, es decir, que «las [acotaciones] de *A* son instrucciones, las otras las descripciones convencionales». Volviendo ya al caso de *Los Tellos*, incluimos a continuación la lista completa, compuesta por diez lugares, en los que leemos en *A* un verbo en subjuntivo, sustituido siempre por verbos en presente de indicativo en *S-T*:

382*Acot* Entre *A Jul* : Sale *ST* : om *Men Dia Sai*

1205*Acot* Entren Laura y Inés con dos cantarillas *A Jul* : Salen Inés y Laura con cantarillas *ST* : Laura e Inés, con dos cantarillas *Men Dia Sai*

1493*Acot* Entre en jubón Tello el Mozo con una pala de pelota, y Mendo *A* : Sale Tello el Mozo en jubón con una pala de pelota, y Mendo *S* : Salen Tello el Joven en jubón, con una pala de pelota, y Mendo *T* : Tello y Mendo *Men* : Entran, en jubón, Tello el Mozo con una pala de pelota, y Mendo *Jul* : Tello, Mendo *Dia Sai*

1705*Acot* Váyanse y quede Elvira *A Jul* : Vase y queda Elvira, infanta *S* : Vanse y queda Elvira *T* : Vanse todos menos la infanta *Men Dia Sai*

1814*Acot* Entren Elvira y Tello el Mozo *A Jul* : Salen la infanta y Tello Mozo. *S* : Salen Doña Elvira y Tello el Joven *T* : La infanta y Tello *Men* : La infanta, Tello *Dia Sai*

1869*Acot* Queden Tello y doña Elvira *A Jul* : Vanse y quedan Tello Mozo y la infanta *S* : Vanse y quédanse Tello el Joven y Doña Elvira *T* : Vanse Tello el Viejo, Fortún, Sancho y Benito *Men Dia Sai*

1883*Acot* Entre *A Jul* : Sale *ST* : om *Men Dia Sai*
alforjuelas *A Men Jul Dia Sai* : alforjas *S* : alforjas al hombro y dentro de ellas una cajita *T*

2265Acot Entre Tello desatinado A *Jul* : Sale Tello Mozo desatinado S : Sale Tello el Joven furioso T : Tello desatinado *Men Dia Sai*

2274Acot Entre Tello el Viejo A *Jul* : Sale Tello Viejo S : Sale Tello el Viejo T : Tello el Viejo *Men Dia Sai*

2302Acot Abra la caja A : Abre la caja *ST Men Jul Dia Sai*

2477Acot Vanse. Entren Tello el Viejo, Laura y Inés A : Vanse. Sale Tello Viejo, Laura y Inés S : Vanse. Salen Tello el Viejo, Laura y Inés, criada T : Vanse. Tello el Viejo, Laura e Inés *Men* : Entren Tello el Viejo, Laura y Inés. Vanse *Jul* : Vanse. Tello el Viejo, Laura, Inés *Dia Sai*

A pesar de que consideramos que estos verbos en subjuntivo pueden constituir otra pista relevante de cara a establecer que el texto de la *Parte* es más próximo a la escritura de la comedia, es relevante matizar su importancia trayendo a colación los resultados de la investigación de Boadas, que aboga por la importancia de tener en cuenta el criterio cronológico a la hora de conferir valor a la presencia de estas formas verbales, en tanto que el análisis de los autógrafos lopescos realizado por la investigadora demuestra que, según pasaban los años, Lope fue cada vez más proclive a emplear un mayor número de verbos en indicativo¹⁴⁰. Considerando que *Los Tellos* es una comedia compuesta durante los últimos años del Fénix, por tanto, no es fácil establecer la importancia del criterio relativo a las formas verbales en subjuntivo a partir de su presencia en A.

Detengámonos ahora en otros dos aspectos de la redacción de las didascalias de la *Parte* que podrían ayudarnos a establecer la proximidad de este testimonio con el autógrafo, aspectos también estudiados recientemente por Boadas: la ausencia del verbo en acotaciones que indican la salida de personajes a escena y la parquedad mostrada por Lope en la indicación de las acotaciones que señalan que un personaje abandona el escenario¹⁴¹. Por un lado, en el texto de la *Parte* de *Los Tellos* es digna de mención la presencia de un puñado de acotaciones en A que indican la entrada de personajes a escena

¹⁴⁰ «Regresando al uso de las formas de subjuntivo e indicativo, creemos que de nuevo resulta interesante comparar la información teniendo en cuenta un criterio cronológico. Mientras que en sus primeras comedias [...] el dramaturgo optó por utilizar de forma exclusiva el modo subjuntivo, a partir de las siguientes empezó a introducir –aunque de manera muy puntual– algunas formas en indicativo, una tendencia que parece ir afianzándose con el paso de los años, hasta llegar a *El castigo sin venganza*, donde encontramos un total de 21 acotaciones en indicativo» [Boadas 2018:109].

¹⁴¹ Boadas [2018:106-107] señala que «cuando se trata de indicaciones relativas a la aparición de personajes a escena, en muchas ocasiones [...] Lope tiende a prescindir del verbo y a transcribir solamente los nombres de los personajes que van a intervenir: “Rosaura y Lesbia” [...] Este procedimiento se alterna, parece que aleatoriamente, con indicaciones que contienen un verbo. En estos casos el dramaturgo usa con más frecuencia el verbo “entrar”, aunque también se combina con “salir” [...] En cuanto a la salida de personajes de escena, Lope parece tener preferencia por transcribir solo un verbo, sin indicar el nombre del personaje que debe abandonar el tablado, y normalmente maneja el verbo “irse” (frecuentemente en sus formas “váyase” o “váyanse”), un proceder que a veces se alterna con el verbo “entrarse” (“étrese”, “étreñse”).»

en las que se prescinde del verbo, como vemos en los siguientes casos. En todos ellos, *S* y *T* han añadido el verbo «salir»:

1258*Acot* Tello el Viejo y Silvio, labrador *A* : Sale Tello el Viejo y Silvio, labrador *S* : Sale Tello el Viejo y Silvio, villano *T* : Salen Tello el Viejo y Silvio *Men* : Salen Tello el Viejo y Silvio, labrador *Jul* : Salen Tello y Silvio *Dia Sai*

1541*Acot* Doña Elvira *A* : Sale la infanta *S* : Sale Doña Elvira *T* : La infanta *Men* : Sale la infanta doña Elvira *Jul* : La infanta *Dia Sai*

1665*Acot* Laura y Inés *A Jul* : Sale Laura y Inés *S* : Salen Laura y Inés *T* : Laura e Inés *Men* : Laura, Inés *Dia Sai*

1785*Acot* Sancho *A Men Jul Dia Sai* : Sale Sancho *S* : Salen Sancho *T* y Benito, labrador, con una pelleja : y un labrador con una pelleja y Benito *A Jul* : y un labrador con una pelleja *S* : y un villano con una pelleja *T* : y Benito, con una pelleja *Men* : Benito, con una pelleja *Dia Sai*

Por otro lado, en el texto de la *Parte* es mucho más frecuente para indicar la aparición de un nuevo personaje en escena el uso del verbo «salir» (una veintena de casos) frente al verbo «entrar» (apenas ocho ejemplos), rasgo que no parece ajeno a los usos de Lope. En lo tocante a las didascalias que indican que un personaje abandona el tablado, tal y como parece ser más habitual en los autógrafos lopescos, son frecuentes las formas «Vase» y «Vanse» en el texto de *A*.

Sin intención de restar importancia a estos datos relativos a las acotaciones de *A*, que también respaldan –creemos– la hipótesis de que es preferible como texto base en el caso de la edición que nos ocupa, debemos recordar que no conservamos el autógrafo de *Los Tellos*. Incluso en el caso de que dicho autógrafo fuera el empleado como base para preparar el texto de *Los Tellos* incluido en la *Parte XXI* (cosa que tampoco tenemos forma de averiguar), las intervenciones de los impresores áureos sobre los textos que finalmente veían la luz son ya indetectables a partir del texto impreso. Si bien estas intervenciones parecen seguir algunas tendencias generales, analizadas rigurosamente por Pontón [2018], no hay un patrón estable en ellas y es del todo imposible extraer conclusiones en torno a las características de las acotaciones de ese autógrafo desconocido a partir de *A*. Como señala Pontón [2018:82]:

En lo que se refiere a las partes de comedias de Lope, los oficiales de las prensas (o el amanuense que prepara el original de imprenta), aun respetando las características principales de las acotaciones de sus modelos textuales, operaban con una libertad que no se permitían con los versos del texto dramático que tenían ante sus ojos. Es un hecho que las acotaciones se manipulaban de forma habitual, aunque no sistemática.

Cuanto podemos afirmar (al menos, hasta que aparezca el autógrafo) es que el análisis de las acotaciones del texto de la *Parte* muestra algunos rasgos típicos de los

autógrafos lopescos. Es decir, el autógrafo parece haber dejado una huella mayor en las acotaciones de *A* que en las de *S*, lo que nos lleva una vez más a la hipótesis de la mayor cercanía entre el autógrafo y *A*.

Con todo, lo más destacable en este apartado relativo a las variantes que revela el cotejo entre *A* y *S* son las omisiones y adiciones (incluyendo alguna reformulación aislada) que *S* presenta respecto al texto transmitido por *A*. Por su importancia de cara a la filiación de los testimonios, las importantes consecuencias que dichos versos tienen de cara a fijar el texto de *Los Tellos de Meneses* y lo particular del caso dentro de la dramaturgia de Lope¹⁴², examinaremos cada uno de estos lugares por separado y siguiendo su orden de aparición en la comedia. Comenzaremos por las 17 lagunas de *S-T* respecto al texto de la *Parte*¹⁴³, 17 lugares en los que los testimonios *S-T* omiten versos que sí podemos leer en *A* sin ofrecer generalmente un texto alternativo y, en la inmensa mayoría de los casos, sin que la ausencia de dichos versos sea denunciada por la métrica ni las formas estróficas se vean afectadas. Nos encontramos ante «cortes» limpios, en los que, de no conocer el texto de la *Parte*, difícilmente podríamos haber deducido la ausencia de los versos en cuestión. La extensión de estas omisiones es variable, pero lo más habitual es que falten tiradas de 8, 10 o 14 versos, que llegan a alcanzar los 36 versos consecutivos en la omisión más extensa (localizada entre los vv. 1076-1111). Las estrofas más afectadas por estas omisiones parecen las tiradas de romance, puesto que siete omisiones se producen en este tipo de estrofa, incluida la omisión más extensa.

252-259 beber....quebrada *A* : om *ST*
 494-507 Mas....celosa *A* : om *ST*
 660-673 Hurta....ausencia *A* : om *ST*
 1064-1067 las....conozcan *A* : om *ST*
 1076-1111 en llegando....corran *A* : om *ST*
 1136-1139 hablar....hojas *A* : om *ST*
 1144-1163 he sido....parroquia *A* : om *ST*
 1176-1183 que no....labradora *A* : om *ST*
 1344-1361 sus deseos....pompa *A* : om *ST*
 1380-1409 Vuelvo....dueño *A* : om *ST*

¹⁴² La transmisión de la comedia *El hombre de bien* (incluida en la *Parte VI*, y, por lo tanto, al margen del control de Lope) es el caso más similar al de *Los Tellos de Meneses* que hemos podido localizar dentro de la producción dramática del Fénix, si bien el testimonio equivalente a nuestro *S* en dicha comedia trae una veintena de lugares con variantes que afectan siempre a más de siete versos, hasta alcanzar los 62 en algún caso (es decir, son mucho más extensas que las de nuestra comedia), hasta el punto de que la editora las llama «variantes-pasaje» y las incluye en un apéndice aparte para no entorpecer su aparato crítico. Aunque volveremos más adelante al caso que plantea dicha comedia, conviene señalar que María José Borja Rodríguez [2005: 465], editora de la pieza en la última edición de la comedia a cargo del grupo de investigación Prolope, consideraba su transmisión textual «una *rara avis* en la historia textual de la dramaturgia del Fénix» y «un caso único hasta el momento en la historia textual de la dramaturgia de Lope».

¹⁴³ No consideraremos una laguna en este apartado la omisión de *ST* en el v. 1329, que parece más un error por omisión que un corte deliberado para abreviar la comedia de cara a una posible representación.

1488-1493 o mal...ingratitude A : om ST
 1716-1725 no por....querer A : om ST
 2030-2037 en muestra....estimación A : om ST
 2418-2427 Dónde....pura A : om ST
 2572-2579 con esto....sentencia A : om ST
 2650-2679 Parécete....imposible A : om ST

La primera de estas omisiones se produce en los vv. 252-259 de la primera jornada, en la larga admonición compuesta en romance que Tello Viejo le dirige a su hijo en torno a los peligros de mudar de estado (vv. 229-291). La omisión es una tirada de ocho versos que contiene un nuevo ejemplo, a modo de amplificación, de la idea expresada por el viejo Tello en los versos inmediatamente anteriores: debe haber diferencias entre el estilo de vida de los nobles y de los labradores. En los versos omitidos, en concreto, se desarrolla el ejemplo de las diferencias en lo tocante a los materiales de los que unos y otros fabrican sus copas y vajillas (de cristal y barro los labradores, que incluso prescinden de las copas al beber con la mano el agua de los arroyos; de plata los nobles) y se produce un juego de palabras algo oscuro en torno a la plata y la expresión «plata quebrada». Tras estos ocho versos, el personaje llega a una de las conclusiones principales de su intervención («la perdición / de las repúblicas causa / el querer hacer los hombres / de sus estados mudanza»). Queremos decir con esto que la eliminación de estos ocho versos no tiene ninguna consecuencia en el desarrollo de la obra ni de cara a la argumentación de Tello el Viejo en el pasaje en cuestión, por lo que parece probable que el corte se practicara para hacer más breve una intervención extensa e incluso para evitar un pasaje que, sin aportar información imprescindible, contiene un lugar que no resulta fácil de comprender.

Antes de que acabe la primera jornada, detectamos otras tres omisiones en *S* y *T*, que afectan a los tres sonetos de la comedia (todos ellos situados en el primer acto, en los vv. 494-507, 660-673 y 882-895). El primero, en boca de Mendo, es un soneto cómico en el que el gracioso se queja de las mujeres celosas; el segundo es el lamento de la infanta Elvira cuando su criado Nuño la abandona en el monte tras robarle las joyas; y el tercero es la reflexión de tipo moral del joven Tello tras matar por error a Nuño que da fin a la segunda jornada, donde las conclusiones del personaje –«fue la muerte de este merecida» y «que, quien como animal tuvo la muerte, / murió en el traje que vistió la vida»– lo exculpan del asesinato fortuito de Nuño, al que no se volverá a mencionar en la obra. Significativamente, solo este tercer soneto se ve sustituido en *S-T* por ocho versos compuestos en romance, la forma métrica inmediatamente anterior al soneto en *A*:

(34)

T. MOZO Arrójale, Mendo, y vuelve.

Meten el difunto

¿De qué sirve esconderse de tu flecha,
muerte crüel, pues donde quiera, airada,
llamas sin voz, y con tu planta helada
entras donde jamás entró sospecha?

Para esconderse, muerte, no aprovecha
la cortina de púrpura bordada,
porque la mira en la ballesta armada
desde que nace el hombre tienes hecha.

Pero este ejemplo, aunque crüel, advierte,
que fue la muerte de este merecida
y no por culpa de su triste suerte,

pues claramente da a entender la herida
que, quien como animal tuvo la muerte,
murió en el traje que vistió la vida.

Meten el difunto

T. MOZO Arrójale, Mendo, y vuelve.

que este presagio sin duda
algún peligro me advierte.

Enfrene la juventud

el apetito rebelde,

que el que en sus falsas delicias

ocupa sus horas breves,

de la suerte que ha vivido

le suele encontrar la muerte.

(vv. 882-895)

Creemos que esta sustitución del soneto responde a un deseo de acortar la comedia sin eliminar elementos importantes del argumento o de la caracterización de los personajes. En realidad, los nuevos versos introducen ideas nuevas –bastante acertadas– en este cierre de jornada: el hecho de que la muerte de Nuño sea interpretada como un presagio por Tello, casi como una advertencia contra la inconsciencia de la juventud y su gusto por los placeres terrenales, puede tener un significado particular para el personaje protagonista, que pensaba viajar lujosamente vestido a la corte al comienzo de la jornada, en contra del deseo de su padre y, al final de la misma jornada, se encuentra con un caballero cortesano, ricamente vestido pero muerto fortuitamente. El fragmento sustitutivo (el único de esta clase que presenta *S* y en el que quizá sí parece haber cierta

voluntad por rebajar la densidad lírica y filosófica del soneto cuyo lugar ocupa) alcanza una conclusión similar en los dos últimos versos, para justificar la muerte de Nuño y no comprometer la caracterización idealizada de Tello el Mozo como galán protagonista. Sin embargo, también debemos considerar que la sustitución de un soneto por unos versos de romance podría equivaler –en un plano estructuralmente distinto– a una trivialización deliberada, como demuestra el contraste entre la elevación del soneto y la llaneza de los octosílabos que lo sustituyen.

Otras cinco omisiones similares a la anteriormente mencionada de los vv. 252-259, con la que abríamos esta lista –y también realizadas sobre tiradas de romance– se concentran en la descripción que le hace Mendo en la segunda jornada a Elvira en torno a las posesiones de los Meneses, el parlamento más extenso de la comedia (v. 1018-1205). Los cortes practicados, de cuatro versos en dos casos, ocho versos en un caso, veinte en otro caso y treinta y seis en el último, no permiten que ningún verso quede suelto de cara a la rima y vuelven a afectar a ampliaciones sin consecuencias para la trama ni el desarrollo del discurso de Mendo. Los dos cortes más breves (vv. 1064-1067 y 1136-1139) desarrollan, en el primer caso, una idea ya mencionada (lo numerosas que son las ovejas de los Meneses, incluyendo una comparación que alude a unos «hielos de Bóreas», tal vez una referencia poco transparente), y en el segundo, un tópico habitual en el contexto de una descripción elogiosa como la que el criado está haciendo del joven Tello: la imposibilidad de ponderar las virtudes del objeto de la alabanza.

En los fragmentos más extensos, si bien se añaden algunas ideas nuevas, los pasajes parecen haber sido elegidos cuidadosamente, de manera que el corte sea «limpio» e imperceptible y el sentido nunca denuncie la ausencia de los versos eliminados. El pasaje más extenso (vv. 1076-1111) añade nuevos elementos a la relación de frutos y animales que pueden encontrarse en los terrenos de los Meneses: las uvas, castañas, peras, guindas, etc. que se recogen en sus tierras y los gansos, cerdos, venados, conejos y liebres que habitan en ellas. Después del fragmento eliminado, los siguientes versos prosiguen con esta relación de elementos (osos, jabalíes) hasta pasar a la descripción de Tello el Joven, aspecto que sí resulta relevante para la trama, y en el que *ST* presentan otro corte largo (vv. 1144-1163) donde Mendo comparaba a Tello el Viejo con Tello el Mozo. Sin embargo, la supresión termina antes de la conclusión de Mendo, respetada por los testimonios *S* y *T* por su importancia para el argumento: «el mozo no os hará mal» (v. 1164). Por último, el corte entre los vv. 1176-1183 evita un pasaje en el que se abundaba en una idea ya apuntada: la alabanza de la belleza de Laura, que pese a todo no resiste la

comparación con la de Elvira. En conclusión, la larga intervención de Mendo se ve aligerada de setenta y dos versos en *ST*, un 39% de los ciento ochenta y siete versos que lo componen en *A*.

Ya en la segunda jornada, encontramos dos nuevos cortes de una extensión considerable –cuarenta y siete versos en total– en el monólogo de Tello el Viejo (vv. 1338-1415) enteramente compuesto en sextetos lira, una de las formas habituales de Lope para el soliloquio lírico y dedicado en este caso a la alabanza del estilo de vida humilde de los labradores, alabanza combinada con la descripción de su rutina diaria y sus labores en el campo. El monólogo, tal y como nos ha llegado a través de la *Parte*, se ve reducido a menos de la mitad de sus versos en los testimonios tardíos. En este caso, los dos cortes amputan sextetos lira completos: en el primer caso (vv. 1344-1361), se eliminan tres sextetos dedicados a ofrecer un nuevo aspecto que refuerza la tesis del personaje: en contraposición al estilo de vida del campo, en la corte el exceso de leyes oscurece las normas fundamentales de comportamiento y la obsesión por la apariencia –que se concreta en el gasto excesivo en la vestimenta– campa a sus anchas. Los cinco siguientes sextetos lira cortados (vv. 1380-1409), si bien no son imprescindibles para que el monólogo de Tello el Viejo tenga sentido, constituyen una omisión menos hábil que el resto en términos generales, puesto que el copista, que había decidido preservar los versos en los que el personaje hace referencia a su rutina matinal (v. 1362 y ss.) elimina aquí la descripción de sus actividades del mediodía, la tarde y la noche, con lo que pasa directamente a la conclusión en la que el personaje agradece su buena fortuna a Dios. Aunque la omisión no llama la atención en una lectura rápida del texto, tal vez en lo tocante al sentido nos encontremos ante uno de los cortes menos invisibles de *S-T*, puesto que la descripción de las rutinas propias de las primeras horas del día parece «pedir» una continuación que se zanja abruptamente con los versos de agradecimiento finales. El siguiente corte se produce en otro pequeño monólogo de Tello el Viejo, en el que han sido eliminados seis versos de una décima (vv. 1488-1493) teniendo como resultado una redondilla en la que queda preservado el mensaje original de la composición completa. Significativamente, la décima desaparecida interrumpía en la *Parte* un segmento de redondillas, por lo que la intervención de *S-T* elimina también una interrupción estrófica, lo que podría ser interpretado como una nueva prueba de la habilidad y el cuidado del preparador de *S* a la hora de modificar el texto.

Antes de que termine esta segunda jornada, se produce el siguiente corte, el primero que afecta a un monólogo de Elvira, en torno a la impresión que Tello el Joven

ha causado en ella: del monólogo, conformado por tres décimas, desaparece una, la segunda, íntegra (vv. 1716-1725). Esta décima desarrollaba la idea de las otras dos estrofas y añadía un pensamiento filosófico de carácter más general en torno a la inadecuación de que alguien que no posee calidad, es decir, nobleza de nacimiento, posea otras virtudes. Se observa, por lo tanto, una tendencia –ya apuntada en los fragmentos previos– a eliminar aquello que el copista consideró ampliaciones filosóficas y excesos retóricos en casi todos los monólogos y parlamentos extensos, en los que la acción no avanza ni los versos eliminados añaden información nueva de relevancia a los versos conservados.

Ya en la tercera jornada, el primer corte afecta a ocho versos (vv. 2030-2037), dos redondillas en las que el joven Tello pondera el nombramiento de tesorero otorgado por el rey a su padre ofreciendo una información adicional: lo habitual es que los tesoreros sean hebreos. El detalle no solo contribuye a la ambientación medieval de la obra: podría tratarse de una ambigua alusión a la política del conde duque de Olivares, que recurrió a los banqueros judeoconversos portugueses y promovió sus negocios en España durante sus años de privanza para conseguir préstamos de bajo interés con el objetivo de sanear la economía de la monarquía y reducir la dependencia gubernamental de los banqueros genoveses, como ha analizado Cohen [2018]. En el marco del malestar social y los conflictos entre el gobierno y las autoridades religiosas creados por estas medidas, fue habitual entre los detractores de Olivares la recuperación de los tradicionales prejuicios antisemitas¹⁴⁴. Se trata, por lo tanto, de una referencia muy ligada a las circunstancias históricas del momento en el que la obra fue compuesta y que no afecta al avance de la acción. Dos situaciones pueden explicar que la alusión no pasara al texto de *S*: tal vez fue censurada con posterioridad a la impresión de la *Parte* (por lo que no pasó a las ediciones posteriores de la comedia, si bien resulta extraño en este caso que los versos no se enfrentaran a ningún problema al ser incluidos en el texto de la *princeps*) o bien

¹⁴⁴ A pesar de lo ambiguo de la alusión, probablemente Lope solo buscaba hacer un guiño humorístico a un debate sociopolítico de plena actualidad en la época en la que se estrenó la comedia. Parece improbable que estuviera expresando una crítica hacia la política tocante a los judeoconversos o atacando veladamente a Olivares, en tanto que durante los años en los que se fecha la composición de esta primera parte de *Los Tellos* la estrategia de Lope fue la de intentar congraciarse con el nuevo régimen. Como señala Usandizaga [2010] fue entre 1624 y 1625 cuando los libros que Lope dio a la prensa concentraron más dedicatorias dirigidas al privado y a su familia, pero los primeros intentos de Lope de acercarse al poderoso político habían comenzado en 1621 con la dedicatoria de *El premio de la hermosura* en la *Parte XVI*. Si bien después de 1626 parece que dejó de buscar tan activamente su favor, todavía en 1631 escribió por encargo de Olivares *La noche de San Juan* para que fuera representada ante Felipe IV. Pese a estos esfuerzos, no parece que el favorito hiciera gran cosa por Lope, prescindiendo de la pensión de 250 ducados garantizada por la corona que, según Montalván, obtuvo Lope merced a su influencia [Castro y Rennert 1968: 278].

simplemente fue eliminada en posteriores representaciones porque carecía ya de interés para los receptores, lo que explicaría que el preparador del texto de *S* no conociera estos versos.

La siguiente intervención se produce entre los vv. 2418-2427, en un parlamento del joven Tello en el que desaparece una décima completa dedicada a abundar en la acusación que este le dirige a Elvira de haberle robado el alma y donde muestra su desprecio hacia su antigua prometida, Laura (desprecio este que, si bien no había sido tan explícitamente señalado antes, ya era evidente para los espectadores). Por último, los dos últimos cortes se producen en versos compuestos en romance: el corte que se produce entre los vv. 2572-2579 elimina ocho versos dedicados a que el gracioso Mendo se burle de las costumbres relacionadas con el cortejo y el matrimonio, pensamiento ya comenzado en los versos inmediatamente anteriores al pasaje eliminado; y el último corte, a partir de 2649*Acot*, se alarga treinta versos, y afecta tanto a una tirada de romance como a una redondilla. En este caso, la afectada por el corte es una escena cómica íntegra entre el gracioso Mendo y la criada Inés, que le reprocha su futura boda con Elvira: si bien se trata de una escena que ahonda en la relación entre ambos personajes (en otras escenas de la comedia observamos el interés amoroso de Mendo por Inés y el desdén con que ella parece tratarlo) podríamos concluir que no es relevante a nivel estructural, en tanto que Mendo e Inés ni siquiera se casan al final de la comedia.

En el caso de las omisiones de *S* (heredadas por *T*), creemos que su naturaleza apunta en la dirección de que no son cortes aleatorios ni realizados por una persona sin conocimientos teatrales, sino cortes practicados por un autor de comedias, un dramaturgo (tal vez el propio Lope) o un copista versado en textos teatrales al que le encomendaron la tarea de preparar una versión más breve de *Los Tellos de Meneses* de cara a una representación. Consideramos que los lugares (monólogos e intervenciones largas) y el contenido de estos cortes (en la mayoría de los casos, ampliaciones, desarrollos e ideas derivadas de conceptos ya expresados, ejemplos, y elementos añadidos en relaciones) nos llevan a pensar que *S* es el resultado de una adaptación para la escena de *Los Tellos de Meneses*.

Pasemos ahora a examinar los nueve casos que plantean mayores dificultades de cara a la edición de la comedia: los pasajes añadidos de *S* y *T*, es decir, aquellos lugares en los que la suelta *S* presenta versos cuya ausencia no es denunciada por la métrica ni el sentido en el texto de *A*. En todos los casos nos encontramos ante versos en romance o redondilla –siempre las formas métricas más simples, por lo tanto– que van desde los dos

versos hasta los 16 versos del lugar más extenso. Otro rasgo que caracteriza a estos pasajes es su excelente adecuación al lugar donde se insertan en el estado del texto que presenta *S* y, en algunos de ellos, su interés en lo tocante a la caracterización de los personajes. Aunque mejoran en algunos casos, a nuestro juicio, el texto de *A*, es cierto que su ausencia no perjudica gravemente el sentido de la escena en la que faltan en la *Parte* ni afecta al avance de la acción (es decir, ninguno de ellos elimina detalles indispensables para la buena comprensión del argumento o de las motivaciones de los personajes). Otro rasgo caracterizador relevante es que, con la excepción de un lugar en la primera jornada y otro al final de la segunda, la gran mayoría de ellos se ubican a la tercera jornada y, dentro de esta, se concentran en el tramo final del acto: siete de estos lugares se encuentran a partir del v. 2723 en una comedia que, sin esos pasajes, no se extiende más allá de los 2865 versos. Encontramos fragmentos con funciones muy diferentes entre estos pasajes, cuya lista completa añadimos a continuación. Pasaremos revista brevemente a todos –deteniéndonos solo en los que resultan más significativos– porque, como en el caso de las omisiones de *S-T* señaladas anteriormente, cada uno de ellos es muy valioso de cara a la justificación de la edición crítica que presentamos:

747 que os ayude cuanto pueda *A Har Men Dia Sai* : que hallaréis buen gusto en ella, / aunque rústica aldeana, / porque con ser montañesa, / sabe más que Cencerrón, / Aristoles y Seneca. *ST* : que os ayude cuanto pueda, / aunque rústica aldeana, / porque con ser montañesa, / sabe más que Cencerrón, / Aristoles y Seneca. *Jul*

1865 Luego ¿con el rey te igualas? *eds Después de este verso, ST añaden los dos siguientes versos*: Pero si le has de ir a ver, / otro de tu gusto saca

2723 pues vos no me veis a mí *eds Después de este verso, ST añaden los siguientes dieciséis versos*: TELLO VIEJO ¿Yo, pariente? Sospechara, / si en vos donaires cupieran, / que de ver mi casa fueran, / si en mí y en ella repara / Vuestra Ilustre Señoría; / viendo contento a un villano / de lo que con larga mano / el Cielo a su campo envía. / Pero si en estos portales / algunos paveses mira, / con sus blasones se admira / la envidia de mis iguales: / picas antiguas y lanzas, / yo le prometo que todos / fueron de los reyes godos, / si ya del tiempo mudanzas

2739 son extremos diferentes *eds Después de este verso ST Jul añaden los siguientes cuatro versos*: REY Llamadme a vuestra sobrina / TELLO VIEJO Como es hora de cenar, / pienso que debe de andar / del estrado a la cocina

2796 quien este cuidado tuvo *eds Después de este verso, ST Har Men Dia Sai añaden los siguientes cuatro versos*: ¿Fuiste tú, Ramiro? RAMIRO En casa / que nadie conozco, fuera / prevención muy escusada. / No, señor, no he sido yo.

2803 Pues ¿de eso poco se espanta? *eds Después de este verso, ST Har Men Jul Dia Sai añaden los siguientes cuatro versos*: En una morcilla un día / hallé yo toda una sarta / de cuentas, que parecían / dentro piñones y pasas.

2820 esta sortija es de Elvira *eds Después de este verso, ST Jul añaden los siguientes dos versos*: que con esta sierpe engasta / este diamante y rubí

2838 ¡Ay, padre! ¡Si lo es, soy muerto! *eds Después de este verso, ST añaden los siguientes dos versos: ELVIRA Yo soy, señor, y a tus plantas / aunque con vergüenza llego ST*

2865 godos de la antigua España *eds Después de este verso ST Jul añaden los siguientes dos versos: hasta la segunda parte, / que refiera sus hazañas*

El primer lugar, situado en la primera jornada, es un fragmento de cinco versos compuesto en romance con rima en *e-a* y contiene una intervención humorística del Villano que socorre a la infanta Elvira cuando esta es abandonada en el monte por Nuño. El chiste, inserto en la anteúltima intervención del personaje antes de desaparecer de escena, pondera el carácter noble de los montañeses en la persona de Teresa, la acompañante del villano y que –como montañesa– supera en conocimiento a «Cencerrón, Aristoles y Seneca». El pasaje introduce una nota de comicidad a través de la caracterización como rústico gracioso del habla de este villano (caracterización que observamos también en otros personajes rústicos que tienen un papel más relevante en la comedia, como Mendo o Sancho) y aporta cierto alivio cómico en un contexto en el que la desgraciada situación de la infanta auguraba un cierre de escena más serio. La base de datos TESO solo encuentra esta misma deformación humorística (Cicerón>Cencerrón) precisamente en otra comedia de Lope, *La firmeza en la desdicha*, publicada en la *Parte XII* (1619) de sus comedias, donde otro personaje de villano exclama, ponderando los requiebros que su compañero Cardenio acaba de emplear con una mujer, los siguientes versos: «¡Pardiez Cardenio, no hubiera / Vergillos, ni Salmerón, / ni el romano Cencerrón, / que tal resqueibro dijera! / ¡Hideputa, y qué bien puesto, / ¿quedó enternecida?» (vv. 2621-2626, ed. M. D. González)¹⁴⁵. Sin embargo, debemos recordar que *cencerrón* es sustantivo común y que, teniendo en cuenta la caracterización del Villano –que en su canto y actitud ante Elvira no se comporta como un rústico torpe, sino con dignidad y sentido del honor– estos versos quizá no aporten otra cosa que una nota bufá a la escena.

El siguiente lugar problemático, compuesto únicamente por dos versos de romance en *a-a*, se encuentra en la segunda jornada, en una escena humorística en la que Tello el Viejo, mostrando una vez más su recelo a la hora de gastar dinero en galas, se interesa por la cuestión de si su hijo conserva el traje que se puso en una escena anterior (v. 115 en adelante) para recomendarle recuperarlo ahora que se dispone a enviarlo a ver al rey, y así ahorrarse encargar nuevas galas. Ante las protestas de su hijo por lo que

¹⁴⁵ Agradecemos esta pista a Ramón Valdés, que fue quien nos recordó amablemente que este chiste había sido recogido en *La firmeza en la desdicha*.

considera tacañería, Tello el Viejo contesta con un chiste y, en estos dos versos, cambia de opinión y le concede el ansiado nuevo traje: «Pero si le has de ir a ver, / otro de tu gusto saca». El pasaje, aunque no cambia sustancialmente la escena, es muy coherente con la caracterización de Tello el Viejo (desconfianza y tacañería inicial que da paso siempre a una gran generosidad) e incluso establece ciertas concomitancias con otros esquemas de actuación del personaje, como la escena que se produce a partir del v. 1494, en la que Tello el Viejo se escandaliza ante la pérdida de cien reales de su hijo en una apuesta para, inmediatamente después, regalarle mil reales¹⁴⁶.

Frente a los dos versos de este lugar, el siguiente pasaje problemático se compone de 16 versos, redondillas en las que se extiende el recibimiento que Tello el Viejo le dispensa al rey en su casa. El villano destaca la antigüedad y nobleza de su linaje, que se concreta en los paveses, blasones, picas y lanzas antiguas que conserva en sus portales, ya envejecidos pero todos ellos procedentes de la época de los reyes godos. Cabe señalar que los pasajes de este tipo son habituales en Lope, que incluye en muchas de sus comedias de ambientación histórica y/o rural menciones a dichos elementos en boca de labradores o hidalgos de aldea que buscan defender ante personajes más nobles que ellos su estatus social¹⁴⁷. Parece muy pertinente, por lo tanto, que los Meneses, en cuya caracterización juega un importante papel el orgullo en torno a sus orígenes godos (como se desprende del parlamento de Tello el Joven, v. 129 en adelante, y como también nos recuerda el villano que socorre a Elvira a partir del v. 709), hagan valer dichos orígenes en el momento en el que el rey los visita en su casa. Este carácter tópico del pasaje, por otro lado, también podría convertirlo en objeto de ejercicio de imitación.

Los dos siguientes pasajes (una redondilla después del v. 2739 y cuatro versos en romance después del v. 2796) guardan relación con la aparición de personajes específicos

¹⁴⁶ Una razón para justificar la eliminación de estos dos versos podría ser que la compañía de actores se evitara el gasto de un nuevo traje para el actor que interpretaba el papel de Tello: si estos versos se conservan, al comienzo de la jornada tercera es esperable que Tello el Joven, recién llegado de la corte, se presente con este nuevo traje, uno diferente al que vestía el personaje en la escena del v. 115 en adelante.

¹⁴⁷ En *El mejor alcalde, el rey*, Sancho pondera la familia de su prometida Elvira señalando que su padre, Nuño de Aybar, es «hombre que sus campos labra, / pero que aun tiene paveses / en las ya borradas armas / de su portal, y con ellas, / de aquel tiempo, algunas lanzas» (vv. 418-422, ed. F. P. Casa y B. Primorac). Encontramos lugares muy similares a este en *Los hidalgos de aldea*, *El mármol de Felisardo* y muchas otras comedias lopescas. La imagen de los blasones envejecidos como símbolo de hidalguía de familias rurales o que perdieron hace mucho la importancia que tuvieron en el pasado parece resultarles especialmente grata a Lope, que insiste en esta misma idea en la dedicatoria de *Las famosas asturianas* a don Juan de Castro y Castilla: «su antigua calidad y grandeza, jamás ofendida del tiempo, que deshace las grandes casas, pero no los blasones de sus dueños» (p. 203, ed. Case). Una serie de consultas en la base de datos *TESO* revelan también que Lope fue el dramaturgo de su tiempo más aficionado a emplear la palabra *paveses*, en general poco frecuente en el teatro áureo: frente a tres casos de uso en Calderón y algunos usos aislados en otros dramaturgos, Lope la emplea en varias ocasiones hasta en 19 comedias.

en escena: el primer pasaje tiene la función de adelantar la salida a escena de Laura (que ocurrirá después del v. 2745) y apuntar que se encuentra en la cocina preparando la cena, detalle que será importante un poco más adelante cuando, interrogada por la procedencia de la tortilla, sea Laura la que responda que los huevos los guisó la supuesta «Juana» (v. 2806). Todavía más relevante es el segundo lugar, donde se introduce a un personaje – Ramiro, el consejero del rey– que no sale a escena en el texto de A. Estos cuatro versos en romance, además de mostrar acompañado al rey Ordoño (recordemos que también se había presentado acompañado por Ramiro en su única aparición anterior, en la primera jornada), tienen la importante función de adelantar la anagnórisis de Elvira. Ordoño, sorprendido al ver que los Meneses le sirven para cenar su plato favorito, le pregunta a su consejero si la tortilla ha sido preparada a petición suya, ante lo que Ramiro responde que no.

La funcionalidad de este breve intercambio es evidente: anuncia la inminente anagnórisis y acrecienta el interés del espectador. Así, ya antes de descubrir y reconocer el objeto a través del que se producirá la anagnórisis –la sortija escondida en la tortilla– el rey «reconoce» con sorpresa la tortilla, su plato preferido y un elemento familiar que, como sabrá después, solo podía haber preparado su hija. Resulta poco verosímil que S, o el antecedente de dicho testimonio, recuperara al personaje de Ramiro –que únicamente aparece en esa otra escena de la primera jornada de la comedia, también junto al rey– de cara a una representación de la comedia para concederle tres versos y medio de texto en los que difícilmente el actor podría lucirse (puesto que no vuelve a hablar en lo que queda de comedia). Sin embargo, la recuperación del personaje también puede ser el rasgo propio de una puesta en escena donde siempre se quisiera presentar al rey acompañado de su asistente¹⁴⁸.

Los siguientes cuatro versos se insertan en una intervención cómica de Mendo, el gracioso, que, ante el descubrimiento por parte del rey de la sortija en la tortilla, apunta «Pues ¿de eso poco se espanta?» (v. 2803) y, en los cuatro versos siguientes, únicamente transmitidos por S, alarga el chiste, añadiendo que él se encontró en una ocasión una serie

¹⁴⁸ Por otro lado, este pasaje remite a un elemento de la leyenda de los Meneses que está presente precisamente en la que suponemos una de las fuentes de Lope: en el canto IV de la *Hespaña libertada* Ferreira de la Cerda apunta que la infanta no deposita por casualidad su anillo en una tortilla, ni prepara dicho plato por azar, sino que «Unas tortas de huevos después desto / haze con perfección, de que sabía / que su padre gustava» (canto IV, octava 83, ed. Y. Beteta). Véase el capítulo dedicado a las fuentes del díptico, donde se discute la influencia de los nobiliarios y otros textos de la época en la composición del texto de Lope. Sin embargo, el detalle del gusto del rey por las tortillas también pudo ser desarrollado a partir de la referencia al mismo por los versos 2794-2796 transmitidos por A.

de cuentas dentro de una morcilla. Los siguientes dos pasajes, por su parte, cada uno compuesto por dos versos de romance, otorgan un mayor desarrollo a la escena de anagnórisis entre el rey Ordoño y su hija: en el primer caso (a partir del v. 2838) el rey describe el objeto de anagnórisis, la sortija que Elvira ha depositado en la tortilla y que vuelve a incidir en la descripción del anillo realizada previamente, en la escena en la que Elvira lo reclama cuando el criado Nuño le roba las demás joyas (vv. 597-599). En el segundo caso (a partir del v. 2838) Elvira confirma su identidad y le pide perdón a su padre, arrodillada con vergüenza a sus pies, mientras que en *A* todo se fía a la muda gestualidad de Elvira, cuyo padre le pide que le abrace (y con ello concede su perdón antes de que su hija llegue a solicitárselo). Nos encontramos ante dos pequeños detalles que, como en otros de los casos anteriores, dotan de mayor profundidad a la escena¹⁴⁹ y que –de cara a determinar si salieron o no de la pluma de Lope– conectan también con las fuentes de la comedia.

Varias de las versiones de la leyenda de los Meneses inciden en que las características particulares del anillo de la infanta favorecen el reconocimiento por parte de su padre: si bien los nobiliarios más antiguos no se detienen en la descripción del anillo ni en las piedras preciosas que este posee¹⁵⁰, en el poema de Ferreira de la Cerda se subraya antes de la anagnórisis que se trataba de «cierto anillo de precio, en que se vía / un hermoso rubí que él le había dado / en su próspero tiempo ya pasado» y, un poco más adelante, cuando el rey encuentra el anillo, se insiste en que «y después que miró el rubí precioso / pregunta más por las señales della» (Parte I, Canto IV, octavas 83 y 85), lo que parece un antecedente evidente del anillo con un diamante y un rubí de la infanta Elvira en la comedia de Lope. Respecto al detalle contenido por el otro pasaje problemático (los dos versos de romance en los que Elvira confiesa su identidad arrodillada y avergonzada ante su padre) también tiene antecedentes claros en varias de las versiones previas de la leyenda de los Meneses: en el nobiliario de Diego Hernández, la infanta «echada a los pies del poderoso y temido rey, demanda con muchas lágrimas perdón de su yerro», y en

¹⁴⁹ En particular, la intervención del personaje de Elvira parece ser la respuesta a las preguntas directas e indirectas sobre su identidad que tanto el rey Ordoño como Tello el Joven se están haciendo en los versos inmediatamente anteriores. También la caracterización de su personaje se ve especialmente favorecida por la inclusión de esos dos versos, en tanto que en la versión de *A* la infanta no se dirige a su padre en ningún momento durante la anagnórisis ni ofrece ninguna pista sobre su estado de ánimo o sus motivaciones para comportarse del modo en que lo está haciendo.

¹⁵⁰ El nobiliario de Diego Hernández, ca. 1464, citado por Montesinos [1967:84-85] como la versión más antigua que ha podido localizar de la leyenda de los Meneses dice al respecto que «una sortija de oro que tenía echóla, la cual muy conocida del rey era, y era certificado que sola su hija la tenía, do el padre comiendo, hallando la sortija la conoció».

el poema épico de Ferreira de la Cerda se insiste además en la vergüenza de la infanta, en tanto que el rey «se informa muchas veces, hasta vella / ante sus pies turbada, y vergonçosa, / como a fuerça del Sol purpúrea rosa» (octava 85).

En los dos casos, el argumento de las fuentes que Lope manejó podría emplearse para validar estos fragmentos relativos a la escena de anagnórisis que únicamente *S* nos transmite. Parece poco verosímil que un autor de comedias deseoso de alargar esos pasajes con la intención de dotar de mayor dramatismo a la agnición final acertara precisamente en los detalles del rubí del anillo y la vergüenza de la infanta arrodillada a los pies de su padre, aunque es difícil saber hasta qué punto los lectores cultos de la época conocían los detalles concretos de la leyenda.

Por último, el texto de *S* añade al final de la comedia dos versos octosílabos en los que Tello el Viejo promete una segunda comedia dirigida a referir las hazañas de los Meneses. No tenemos datos concretos sobre el tiempo que transcurrió entre la escritura de la primera comedia de *Los Tellos* y su continuación, si bien parece poco probable que el dramaturgo compusiera las dos piezas a la vez¹⁵¹. Parece posible, por lo tanto, que una compañía concedora de la existencia de la segunda parte añadiera esos dos versos en *S* prometiendo la representación de la segunda.

En conclusión, los nueve fragmentos analizados en los últimos párrafos parecen sospechosos de ser adiciones de *S*. En realidad, probablemente tanto *A* como *S* son el resultado de adaptar una comedia –bien el autógrafo de Lope o bien ese arquetipo que no conservamos– a la escena por parte de dos compañías de teatro. Podríamos pensar, por consiguiente, que tanto las omisiones de *A* como las de *S* adaptan y abrevian el texto de la comedia sin perjudicar gravemente el avance de la acción. No obstante, el análisis previo de las lecciones particulares de *A* y *S* nos lleva a pensar que *A* es un texto más cercano a la escritura de la comedia (que contiene, además, menos omisiones) y que debe ser seleccionado como texto base. Eso no resta todo valor al testimonio *S* de cara a la fijación del texto: en muchos casos es necesario apoyarse en sus lecturas para sanar

¹⁵¹ Como ya señalábamos en el Prólogo, según Morley y Bruerton [1968:397-398 y 564-565], la primera parte de *Los Tellos* fue compuesta entre 1620-1628 mientras que la segunda debió de ser escrita entre 1625 y 1630, aunque el dato clave en este caso es saber si Lope concibió desde el primer momento las dos comedias como un díptico y si cuando compuso la primera tenía en mente la escritura de la segunda. El hecho de que la primera comedia sobre los Tellos fuera incluida en la *Parte XXI* y la segunda no, así como algunas pequeñas incongruencias de una comedia a otra, ya señaladas –posible prueba de que pasó una cantidad considerable de tiempo entre la composición de ambas– podrían ser indicios de que no fueron concebidas desde el principio como una comedia en dos partes. Nos parece difícil que Lope lo incluyera desde el primer momento y que una compañía lo eliminara de cara a una representación, pensando en representar únicamente la primera parte.

pasajes de A, y es claro que quien fue responsable de él no era negligente: en algunos lugares trata de hacer más inteligible el texto, en otros de subrayar un elemento cómico o tradicional, en otros pasajes enmienda errores...

Una vez justificada nuestra elección de la *Parte* como texto base, procedemos a analizar dos tipos de situaciones que plantean problemas de cara a la fijación del texto de *Los Tellos*: los lugares en los que las lecturas igualmente erróneas que presentan A y ST parecen el resultado de los intentos de los testimonios A y S o sus antecesores por enfrentarse a lugares deturpados (lagunas, palabras estropeadas...) del texto al que ambos se remontan y, por otro lado, las variantes equipolentes. En el ejemplo que hemos incluido bajo el número 35, por ejemplo, tanto A como S-T ofrecen dos alternativas fallidas para enmendar un hipotético error en la tradición, alternativas que tienen como consecuencia dos versos dificultosos a nivel métrico (la alternativa ofrecida por la *Parte*, además, no termina de encajar en el pasaje en cuestión, en el que Mendo intenta defenderse de la acusación de alcahuetería, y que también resulta extraña a nivel sintáctico):

(35)	LAURA	la ciudad, Mendo, alcahuete.	390
	MENDO	¿Yo, alcahuete?	
	INÉS	Pues, ¿quién es	
		el que le lleva?	
	MENDO	¿Yo, Inés?	

392 yo, Inés *Har Men Jul Dia Sai* : yo que Inés A : yo ST

Las didascalias del ejemplo siguiente, el número 36, también nos parecen sospechosas de proceder de alguna deturpación en el antecedente de A y S, porque el 1214*Per* es el lugar donde el testimonio A (que hasta ese punto de la comedia se había referido al personaje de Elvira en las didascalias siempre como «Infanta») empieza a denominarla «Elvira», lugar en el que S atribuye el parlamento a «Inés»: tal vez en dicho verso la didascalia del arquetipo fuera ilegible o incluyera un error, que ha tenido como consecuencia un cambio en la designación habitual del personaje en A y una atribución errónea del parlamento en S:

(36)	LAURA	¿Que siempre este ha de traer lo que celosa me tiene?	
	INFANTA	Dadme, señora, esa mano.	1210
	LAURA	¿Qué es esto, Mendo?	
	MENDO	Señora, una hermosa labradora	

1210*Per* INFANTA *Har Men Jul Dia Sai* : ELVIRA A : INÉS ST

lectura completamente aceptable de A) enlaza con el fragmento inmediatamente posterior que solo traen las ediciones tardías después del v. 2723, en el que se incluye también una referencia a dicho término en boca de Tello el Viejo («¿Yo, pariente?»). Una situación similar se produce en el v. 2817, en el que S incluye una referencia a Ramiro («Ay, Ramiro»), personaje presente en dicha escena únicamente en la versión del texto que nos presenta el testimonio S; frente a una exclamación de carácter general («Cielo») en A: en ambos casos los versos son perfectamente correctos desde el punto de vista de la métrica y el sentido.

Sin embargo, un examen más minucioso de la lista completa de las variantes equipolentes revela que muchas lecciones aparentemente adiáforas no lo son totalmente en última instancia o que es posible llegar a la conclusión, a través de diversos argumentos, de que la adiáfora de A es ligeramente más apropiada. Entre estos argumentos se cuenta el criterio de la *lectio difficilior*, como adelantábamos antes. En particular, una sintaxis más propia del siglo XVII parece más frecuente en A, en ejemplos como los casos 41 y 42 que presentamos a continuación:

- | | | | |
|------|---------|---|------|
| (41) | INFANTA | y fue de alabanza digna
huyendo a un padre, Eufrosina,
a quien pretendo imitar; | 80 |
| | | 79 huyendo a un padre A <i>Har Men Jul Dia Sai</i> : de su padre huyó ST | |
| (42) | INFANTA | espejos del corazón.
Yo, señor, como villana,
no entiendo filosofías,
que hasta en las palabras más
voy por la senda más llana. | 1625 |
| | | 1628 en A <i>Har Men Jul Dia Sai</i> : om ST
1629 voy A <i>Har Men Jul Dia Sai</i> : van ST | |

También interpretamos desde la perspectiva de la *lectio difficilior* el hecho de que algunas pequeñas adiciones irrelevantes que presentan ciertas variantes equipolentes de S parezcan el resultado de errores de copia, como en los casos de los vv. 368 o 393 (particularmente en el segundo caso, donde la cercanía de otro verso en el que aparece «pues» parece explicar la adición innecesaria de dicha conjunción en los dos versos en cuestión) o que, examinándola en su contexto, la variante equipolente de S no resulte tan coherente como la de A. En el v. 445, por ejemplo, las variantes equipolentes («diga» de A frente a «digas» de S) únicamente se diferencian en un pequeño matiz: Laura está acusando a Mendo –presente en la escena– hablando de él en tercera persona en A o lo

está acusando dirigiéndose directamente a él en segunda persona en *S*. Ambas opciones parecen igualmente válidas hasta que reparamos en que un poco más adelante Laura formula una nueva acusación dirigida a Mendo («infierno llama a la aldea», v. 448) en tercera persona, lugar en el que *S* no ofrece la variante «llamas», detalle que nos hace inclinarnos a favor de la lectura de *A* en el v. 445.

A grandes rasgos, alcanzamos la conclusión de que la variante equipolente de *A* es más apropiada en algo más de 120 de los aproximadamente 250 casos equipolentes iniciales, una cifra cercana al 50% de los casos, con la mitad restante dividida entre lugares en los que la lectura de *S* es ligeramente superior y casos que juzgamos como completamente equipolentes, como los dos últimos grupos de ejemplos presentados más arriba. Conviene señalar, por otro lado, que las variantes equipolentes que presenta *S* a menudo se agrupan en lugares determinados de la comedia, en los que nos encontramos varios versos con una o más variantes encadenadas (casi como si el pasaje hubiera sido objeto de una reescritura), aunque en muchos de estos casos, como el que listamos bajo el número 45, el sentido indica que las lecturas que trae *A* son mejores y más cercanas al original. Bajo el número 46 ofrecemos otro ejemplo interesante de un lugar que presenta variantes encadenadas en los vv. 2110-2112, donde también hemos decidido editar las lecturas de *A*.

- | | | | |
|------|------------|---|------|
| (43) | NUÑO | Donde me lleva el temor
voy, arrepentido y triste;
confieso que me pusiste
una esperanza, que fue | 615 |
| | | 614 lleva <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : trujo <i>ST</i>
temor <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : amor <i>ST</i>
615 voy <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : quedé <i>ST</i>
616 pusiste <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : debiste <i>ST</i> | |
| (44) | TELLO MOZO | Agora sí que amanece,
porque sin el sol no hay día...
¡qué largos son en León!
Era un siglo una mañana,
si es reloj del tiempo, Juana,
la propia imaginación. | 2110 |
| | | 2110 qué largos son en León <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : eternidad en León sin ti <i>S</i> :
eternidad en León <i>T</i>
2111 era un siglo una mañana <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : era cada mañana <i>S</i> : sin ti era
cada mañana <i>T</i>
2112 si <i>A Har Men Jul Dia Sai</i> : que <i>ST</i> | |

Para terminar con este grupo de las lecturas adíforas de *S* que, en última instancia, son algo peores que las de *A*, incluimos tres ejemplos (45, 46 y 47) representativos del

errores evidentes de la tradición: restituye, por ejemplo, a «Silvio, villano» y a otros personajes secundarios («Villanos», «Criados») en el *dramatis personae*, enmienda los vv. 1165 y 2005, en los que la ausencia de una preposición y de una letra, respectivamente, impedían la correcta comprensión del pasaje, y añade numerosas acotaciones. Sin embargo, como señalábamos, en la mayoría de los casos estas lecciones particulares de *T* son errores evidentes y trivializaciones en los que incluso el cómputo silábico queda alterado. A continuación ofrecemos una lista representativa de estas lecciones singulares de *T* frente a lecciones de *A-S*:

- 58 favorezca *AS Har Men Jul Dia Sai* : favorecerá *T*
 236 vista *AS Har Men Jul Dia Sai* : viste *T*
 263 mudança *AS Har Men Jul Dia Sai* : mudanzas *T*
 297 la jornada *AS Har Men Jul Dia Sai* : en la jornada *T*
 731 a la *AS Jul*: la *T Har Men Dia Sai*
 910 de *AS Har Men Jul Dia Sai* : om *T*
 1024 ya que *AS Har Men Jul Dia Sai* : que ya *T*
 1117 el *AS Har Men Jul Dia Sai* : al *T*
 1186 hablaldas *AS Har Men Jul Dia Sai* : habladla *T*
 1648 haya *AS Har Men Jul Dia Sai* : hay *T*
 1791 eso *AS Har Men Jul Dia Sai* : esto *T*
 1999 hincándose *AS Har Men Jul Dia Sai* : hincábanse *T*

Por otro lado, si *S-T* muestran una gran tendencia a separarse conjuntamente de *A* en lo tocante a las acotaciones –como decíamos antes– y en muchas ocasiones las cambian de posición, alteran sus verbos o las reformulan (por ejemplo, en 881*Acot*, 1205*Acot* o 1483*Acot*), también es destacable que las innovaciones de *T* relativas a las acotaciones tienden a añadir más información, ampliando los datos contenidos en la acotación de *S* o incluso formulando nuevas acotaciones derivadas del texto para facilitar la comprensión de la situación escénica. Esta práctica delata la mayor lejanía de *T* del texto salido de la mano de Lope y coincide con las observaciones realizadas por Morrás y Pontón [1995:44-49] que señalan, por un lado, que los impresos contienen, por regla general, más acotaciones y más detalladas que los manuscritos y por otro que, en algunos de los casos analizados por ellos, las ediciones amplifican la expresión, determinando con mayor detalle el personaje que habla o entra y sale, bien dando su nombre o añadiendo la función que le identifica. Por otro lado, un mayor número de acotaciones –como también señalan los autores– a menudo parece indicar que nos encontramos con mayor probabilidad ante una copia utilizada para una representación. Veamos a modo de ejemplo de estas prácticas en nuestra comedia algunas de estas acotaciones de *T*, que muchas veces amplifican a su vez con detalles nimios acotaciones añadidas por *S* y ausentes en la *Parte* (como la preocupación por detallar en la 2319*Acot* que la infanta sale con su ropa «bajo el brazo»):

1253 *Acot* Vanse y salen Aibar, labrador, y Bato *A Jul* : Vanse y sale Aibar, labrador, y Bato *S* : Vanse. Salen Ramiro Aibar, labrador, y Bato, villano *T* : Vanse. Aibar y Bato *Men Dia Sai*

1770 *Acot* Vase la infanta *S Men Jul Dia Sai* : Vase la infanta Elvira *T : om A*

1883 *Acot* alforjuelas *A Men Jul Dia Sai* : alforjas *S* : alforjas al hombro y dentro de ellas una cajita *T*

1950 *T* añade después de tengo la acotación Saca la caja y *Men Jul Dia Sai* añaden en el mismo lugar la acotación Muestra la de las joyas de la infanta

1961 *T Men* añaden la acotación Aparte

1980 *T* añade la acotación Dale la caja

2313 *Acot* Sale doña Elvira *A Jul* : y sale la infanta *S* : Sale la infanta Doña Elvira *T* : Vase. la infanta *Men Dia* : La infanta, sola *Sai*

con su ropa *AS Jul* : con su ropa bajo el brazo *T : om Men Dia Sai*

El análisis de las variantes lingüísticas de *T* también demuestra que se trata de un testimonio cronológicamente más alejado de la *Parte* que *S*, cuyas variantes delataban ya una gran preferencia por formas más modernizadas, como señalábamos antes. Este proceso está más avanzado en *T*, en lugares como el v. 2642 (donde *T* prefiere «efecto» frente al «efeto» de *A-S*) o el v. 1467 (*T* prefiere «doscientos» frente al «docientos» de *A* y el «ducientos» de *S*), si bien es cierto que en algunos lugares como el v. 1998 («vían» de *T* frente al «veían» compartido por *A* y *S*) corrige, dando con la forma más antigua. En algunos casos, como el v. 383, la relación entre *S-T* también se percibe en estas variantes lingüísticas, donde resulta más fácil que *T* llegara a la forma «muesamo» a partir del «mueso amo» que presentaba *S*, derivada probablemente a su vez del «nueso amo» que leemos en *A*. A nivel ortográfico también se percibe una evolución: *T* elige preferentemente la forma «ahora» con hache frente al «aora» sin hache de *S* (que ya había modernizado previamente el «agora» de *A*), el «así» (frente al «assí» de *S* y el «ansí» de *A*), «zarza» frente al «zarça» de *S* (que modernizaba ya el «çarça» de *A*)...

Sin embargo, *A* y *T* apenas comparten lecciones más allá de algunas coincidencias en la anotación de las acotaciones (751*Acot*, 783*Acot*, 1985*Acot*...) y las didascalias, además de los errores particulares de *S* en los que dicho testimonio se aleja de la lección correcta. Este último grupo, formado por una quincena de elementos, contiene varias omisiones de *S*, que siempre afectan a palabras breves y fueron probablemente ocasionadas por errores de copia (vv. 1747, 1811 y 2103, por ejemplo); algún error evidente subsanable alterando una única letra (v. 121) y una serie de variantes que, aunque no afectan a la métrica, perjudican en todos los casos el sentido del verso. Consideramos que en todos estos casos la suelta *T* está enmendando *ope ingenii* el texto de *S*, en tanto

de *A* y se alejara voluntariamente de él para adaptar el texto de la comedia a unas circunstancias particulares (probablemente, una representación).

Descripción de las ediciones modernas

Tras la publicación del testimonio *T* en 1769, la primera edición moderna de *Los Tellos de Meneses* la lleva a cabo Juan Eugenio de Hartzenbusch (*Har*), que incluye la edición de la comedia en el tomo primero de las *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Rivadeneyra, 1853). En dicho tomo, esta primera comedia dedicada a los Meneses ocupa las páginas 511-529. Hartzenbusch divide, según el gusto neoclásico, los actos en escenas marcando la salida y entrada de personajes. Sitúa las indicaciones de aparte («ap.») justo después del nombre de cada personaje e inmediatamente antes del texto al que afectan, y añade numerosas indicaciones escénicas de su invención para aclarar diversos detalles espaciales e incluso algunos relativos a la representación («Sala en el alcázar de León», «Vista exterior de la casa de los Tellos», «Echan a andar y vanse lentamente por una senda que da varias vueltas por el teatro»), sobre todo cuando se produce un cambio de escenario o cuando un personaje aparece por primera vez en escena. Sus acotaciones no han sido incluidas en nuestro aparato crítico con la intención de no sobrecargarlo innecesariamente, según las normas de edición de Prolope, si bien han dejado su rastro en casi todas las ediciones posteriores¹⁵².

El propio editor señala, en el prólogo que antepone a las comedias, que *Los Tellos* se cuenta entre aquellas comedias del Fénix de las que «hay varias ediciones modernas, pero faltas de trozos y aun de escenas considerables, que se han restablecido en esta reimpresión, siguiendo el texto autorizado por Lope, es decir, el de la colección suya, que inspeccionó en la mayor parte». Según se desprende de las notas al pie de la comedia, Hartzenbusch llama «ediciones modernas» a nuestros testimonios *S* y *T* y «texto autorizado por Lope» o «edición antigua» a la *Parte XXI*, cuyo texto sigue en la mayoría de los casos, si bien enmienda en muchas ocasiones a través de *S-T*.

Respecto a su actuación en torno a las diferencias de texto entre la *Parte* y las ediciones del XVIII, *Har* acepta pasajes de *S* en algunos de los casos en los que la métrica denunciaba la falta de versos (vv. 429-430 y v. 2629) pero no así en otros lugares (vv. 531-532, 2816). También acepta dos de los pasajes no requeridos por la métrica (los añadidos por *S* después de los vv. 2796 y 2803) advirtiendo en una nota al pie que dichos versos faltan en la *Parte*, pero sin ofrecer razones para aceptar dichos fragmentos y no

¹⁵² Entre estas indicaciones escénicas, es destacable un corte que hace *Har* en el segundo acto, en pleno monólogo de Mendo (v. 1153), marcando el paso de la escena II a III, donde se señala también un cambio de escenario vagamente sugerido por el texto (los actores «Desaparecen» y *Har* indica a continuación, junto con la nueva escena, una «Vista exterior de la casa de los Tellos»). Este corte, que implica también la repetición de la didascalia de Mendo, ha sido transmitido a *Men*, *Dia* y *Sai*.

otros transmitidos por *S* (con la excepción de los dos versos que *S* incluye al final de la comedia, anotados en nota al pie y cuya exclusión el editor justifica sobradamente), por lo que únicamente podemos atribuir dichas decisiones al gusto personal del editor y a su intuición respecto a la calidad de cada pasaje. De manera significativa, sus decisiones en lo tocante a estos pasajes coinciden con las que se han tomado en las ediciones de *Men*, *Dia* y *Sai*, sus herederas directas.

En conclusión, *Har* es una edición cuidada, obra de un editor que apenas añade erratas propias (en algunos casos son en realidad erratas de *A* que le pasan desapercibidas, como las de los vv. 1507 o 2448) y que realiza muchas enmiendas acertadas (vv. 392, 667, 1720, 1721, 1787*Per*, 2036...). Introduce también enmiendas innecesarias que luego han pasado a casi todas las ediciones modernas (vv. 8, 9, 19, 24, 88, 195, 291, 300, 441, 551...) y que en muchas ocasiones parecen obedecer a criterios estilísticos o puramente justificados en el gusto personal, ya que algunas de ellas son sustituciones que afectan a determinantes, pronombres y demostrativos (vv. 291, 457), adiciones de conjunciones o pronombres innecesarios (vv. 574, 1488), cambios de tiempos verbales no requeridos por el contexto (vv. 1490, 2451, 2515) o sustituciones de palabras por términos más o menos sinónimos en ese contexto, como es el caso de la sustitución de «culpa» por «queja» (v. 306).

La influencia de *Har* en las ediciones posteriores de *Los Tellos de Meneses* es muy marcada: todas las ediciones modernas, con la excepción de *Jul*, proceden en última instancia del texto editado por Hartzenbusch, como se comprueba en muchos detalles. Destacaremos un error particularmente llamativo de *Har*: en 2625*Per*, la didascalia atribuye el parlamento a «Juana», un personaje inexistente en la comedia, puesto que se trata de la identidad falsa de la infanta Elvira, y este error pasa de *Har* a las ediciones de Menéndez Pelayo y el *Diario de León*. El otro elemento que denuncia esta continuidad entre *Har* y las ediciones posteriores es el modo en que estas heredan las acotaciones añadidas por *Har*, como decíamos antes, y que obedecen al modo en que dicho editor se imagina la representación del texto: la acotación tras el v. 1019, «Echan a andar y vanse lentamente por una senda que da varias vueltas por el teatro» es un buen ejemplo de ello, pues la encontramos también, sin cambio alguno, en *Men*, *Dia* y *Sai*.

La edición de Menéndez Pelayo (*Men*) fue publicada en el tomo VII de las *Obras de Lope de Vega* a cargo de la Real Academia Española (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897) correspondiente a «Crónicas y leyendas dramáticas de España». La edición va precedida de un prólogo extenso en el que el editor examina las fuentes de la

comedia y hace una valoración muy positiva de la pieza, a la que destaca entre los dramas de teatro histórico y legendario de Lope. *Men* sigue con extrema fidelidad el texto de *Har*, hasta el punto de que parece que el editor no volvió a cotejar los testimonios, pues incurre incluso en errores evidentes de *Har*. En realidad, en muy pocas ocasiones parece estar enmendando el texto de *Har* (v. 2104) sino alejándose por despiste de sus lecturas, ya que las pocas innovaciones que introduce son erratas o pequeñas variantes que tienden a ser menos correctas que las de *Har*: tiempos y formas verbales (vv. 690, 695, 751, 867, 1721, 2707...) o sustantivos que pasan de plural a singular (v. 2449). Pese a todo, *Men* no es una edición descuidada y apenas añade erratas propias (v. 953 es apenas la única que hemos podido localizar) a las que hereda de *Har*. Destaca también la marcada tendencia de *Men* a incluir acotaciones (prácticamente todas tomadas de *Har*, como apuntábamos) que emplea para marcar acciones derivadas del texto, si bien en la redacción de sus acotaciones omite los verbos de entrada y salida, dejando únicamente los nombres de los personajes. En muchas ocasiones estas acotaciones indican apartes o que el personaje pronuncia el parlamento desde «dentro», es decir, que no está en escena y es invisible en ese momento para los espectadores (785, 786, 864, 1233, 1243, 1335, 1454...). Estas indicaciones aparecen añadidas a la derecha, inmediatamente después del primer verso al que afectan.

La edición del *Diario de León (Dia)* fue publicada en 1935, en conmemoración del centenario de la muerte de Lope. La edición incluye un pequeño prólogo, firmado por «A. G. de L.» en el que se hace una valoración ambivalente de la comedia, señalando que todo en ella se subordina a ensalzar el origen de una familia aristocrática y que «por eso no interesa el conflicto humano de amor y celos que a lo largo de la obra se plantea; es sólo un episodio en el que no se ahonda y que queda sin resolver». Destaca la caracterización de algunos personajes pero también señala que estos se apagan y diluyen «en el ambiente blando y gris de toda la obra», y que su ambientación montañesa no termina de ser convincente, frente a la autenticidad lograda en la ambientación histórica. Por último, destaca la claridad del desarrollo de la pieza, su acción animada, sus reminiscencias del romancero y la soltura de Lope para la versificación y la composición de diálogos. *Dia* es una edición descuidada, que copia el texto de *Har* y no introduce ninguna enmienda propia, pero sí una treintena de erratas mecánicas y otros tantos errores particulares, muchos de ellos malas lecturas y lugares donde demuestra no entender bien el texto: vv. 150, 151, 181, 273, 314, 339, 341, 371, 494, 516, 577, 914, 961, 1242... Llega incluso a saltarse un verso completo (v. 2235). *Dia* presenta las acotaciones siguiendo el

modelo de *Har*, añadiendo las indicaciones de aparte junto al nombre del personaje, y no parece conocer la edición de *Men*, en tanto que no acepta ninguna de sus escasas innovaciones.

Después de la de *Har*, la segunda edición más relevante en la historia de la transmisión de la comedia hasta nuestros días es la realizada por Eduardo Juliá Martínez e incluida en el tomo III de las *Obras dramáticas escogidas* de Lope de Vega (Editorial Hernando, Madrid, 1935). La edición de Juliá Martínez (*Jul*) es la primera que podemos considerar prácticamente una edición crítica del texto, la más rigurosa de las realizadas hasta el momento y la única que se separa de la tradición marcada por *Har* en la fijación del texto de la comedia. Declara seguir la *Parte XXI* y tomar variantes de las ediciones *S* y *T* (él llama *O* a esta segunda edición) en sus «Observaciones preliminares», aunque las considera «textos derivados de una copia de cómicos en la que se suprimieron una porción de versos y en la que, por el contrario, parece que se interpolaron algunos». Juliá da cuenta –en la mayoría de los casos– de las variantes en las notas al pie que acompañan el texto de cada página, a modo de aparato crítico, si bien no incluye notas filológicas que justifiquen sus decisiones como editor. *Jul* se mantiene fiel a la *Parte* en muchos casos dudosos, en los que se podría haber argumentado que *S* o incluso *Har* traen una lección mejor (vv. 40, 437*Per*, 441, 2309, 2448, 2507, 2712...) pero acepta sin reservas variantes de *S* que afectan tanto al texto como a las didascalias y acotaciones (vv. 40, 56*Per*, 303, 382*Acot*, 425, 2230, 2535, 2699*Acot*...), incluso en algunos casos en los que no estamos de acuerdo con su criterio (vv. 76 o 1113). También acepta algunas enmiendas, no todas ellas imprescindibles, de *Har* o de alguno de los testimonios derivados de este (vv. 88, 291, 374, 457, 551, 2407...). Respecto a los pasajes omitidos en *A* y *S*, aunque emplea a *A* como texto base, *Jul* es la edición que más versos acepta de *S*: edita los versos de esta edición en los cuatro lugares en los que *A* presenta lagunas denunciadas por la métrica y, respecto a los nueve casos restantes, acepta cinco de los pasajes de *S*, señalando (en casi todos los casos) en nota al pie cuáles son los versos de *S* que ha decidido no editar, si bien no justifica individualmente cada caso. *Jul* presenta un texto limpio de erratas y muy cuidado, en el que se ha esforzado también por unificar los nombres de los personajes que en las ediciones antiguas –e incluso en *Har* y las otras ediciones modernas– variaban su designación de una didascalia a otra, como es el caso del «Villano» que hace su primera intervención en el v. 674. Con todo, el mayor acierto de *Jul* es la habilidad con la que elige la mejor lección en muchos de los casos de variantes equipolentes que presentan *A* y *S*. Añade también muchas acotaciones que son útiles de cara a la lectura del texto, que

tiende a situar en renglón aparte y centradas, antes del parlamento al que afectan, y en las que coincide con *Men* (vv. 1243, 1247*Acot*, 1950) y enmienda innecesariamente en algunos casos (vv. 195, 1885, 2032, 2665...).

Conviene recordar de cara a la difusión de las comedias dedicadas a los Tellos que la edición de Hartzzenbusch fue reeditada en la década de 1940 –sin cambios en el texto– por la editorial Atlas en el tomo primero de la Biblioteca de Autores Españoles (Atlas, Madrid, 1946), lo que explica probablemente su enorme influencia sobre la edición de Sainz de Robles, publicada ese mismo año en el primer volumen de las *Obras escogidas* (Aguilar, Madrid, 1946), donde ocupa las páginas 383-417. Incluye una breve nota preliminar en la que toma algunas ideas de la edición de Menéndez Pelayo –al que cita expresamente– en torno a las fuentes de Lope y realiza una valoración muy positiva de la obra, a la que se refiere como «una de las producciones de Lope más alabada por la crítica nacional y extranjera», para después apuntar que «muy pocas veces han llegado los más grandes trágicos de todos los tiempos a cumbre tan impresionante». El editor también destaca la descripción de las costumbres domésticas y patriarcales de la obra, las pinturas de lo rústico y lo montañés, su espontaneidad y frescura, y la riqueza de su poesía lírica y descriptiva. En lo tocante al texto de la comedia, *Sai* sigue a *Har* y no parece haber cotejado los testimonios originales durante la redacción de su edición. Tampoco acepta ninguna de las escasas innovaciones de *Men* ni los numerosos errores y variantes menos adecuadas que ofrece *Dia*, por lo que deducimos que procede directamente de *Har*, texto sobre el que realiza una decena de pequeñas enmiendas que obedecen a su gusto personal (vv. 612, 724, 961, 1511, 1728...) en algunos casos para evitar, por ejemplo, laísmos que probablemente se remontan al autógrafo, aunque también introduce alguna errata (vv. 1051, 2045, 1986). *Sai*, como *Har*, sitúa las acotaciones y las indicaciones de aparte junto al nombre del personaje que tiene la palabra en ese momento.

Conviene señalar que la edición *Sai* del año 1946 ha tenido en los últimos años una gran repercusión en la transmisión de la comedia, al menos en el medio digital. En primer lugar, fue digitalizada en el año 2000 por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes¹⁵³, manteniendo incluso la división en escenas según las entradas y salidas de personajes del escenario. Dicha digitalización no corrige muchas de las erratas de *Sai* (hereda los errores de los vv. 1055, 1333, 2051, 2072, 2205) pero sí enmienda alguna errata evidente (vv. 1390, 2798). La edición también ha sido utilizada recientemente para

¹⁵³ La obra puede consultarse *online* en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-tellos-de-meneses--1/>

elaborar la edición digital de la comedia que tiene colgada en su página web el grupo de investigación Artelope de la Universidad de Valencia, en la que la marcación digital fue realizada por Violeta Ros Ferrer¹⁵⁴. Dicha edición digital prescinde de la división en escenas marcadas por la entrada y salida de personajes de la escena de *Sai*, si bien respeta la puntuación y las demás convenciones de dicha edición (acotaciones, apartes, didascalías...). La edición digital añade además algunas erratas propias, muchas de ellas omisiones de palabras en el verso (vv. 72, 864, 984, 1674, 1680, 1696, 1798...). No actúa sobre las erratas fácilmente corregibles de la edición de la que parte (vv. 1333, 2051, 2205) con un par de excepciones particularmente evidentes (vv. 1390, 2798) y una ocasión en la que corrige indebidamente a *Sai* (v. 965).

Por otro lado, la edición de Sainz Robles fue reeditada en 1987 (Aguilar, Madrid, donde la comedia ocupa las pp. 407-440), con el mismo prólogo que la edición de 1946, y presenta un texto que reproduce el de dicha edición con criterios de puntuación diferentes, alguna nueva indicación escénica y, sobre todo, muchas erratas nuevas.

¹⁵⁴ La edición digital puede consultarse en la web de Artelope en la siguiente dirección: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0893_LosTellosDeMeneses.php

2.2 PROBLEMAS TEXTUALES DE *VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES*

Testimonios

La segunda pieza del díptico dramático dedicado por Lope a los Meneses no fue recogida en ninguna de las *Partes* de comedias de Lope y únicamente nos ha llegado a través de cuatro ediciones sueltas de las que no tenemos muchos datos, publicadas entre finales del siglo XVII y la segunda mitad del siglo XVIII. Estas cuatro ediciones sueltas se dividen en tres grupos desde el mismo título de la comedia: la suelta más antigua, sin lugar ni año de publicación, se titula *Valor, fortuna y lealtad*; la siguiente suelta, salida de la imprenta de Juan Sanz entre 1715-1726, recibe simplemente el título de *Los Tellos de Meneses. Segunda parte*, mientras que las dos sueltas más modernas, impresas en Valencia ya en 1769, optan por el título combinado *Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses*. Describimos estas ediciones a continuación:

SUeltas

S (S1 y S2)

VALOR, FORTVNA, Y LEALTAD. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LOPE DE VEGA CARPIO.

s.l, s. i., s. a., 4º: A-D⁴, [32 pp.]; texto dispuesto a dos columnas.

Existen dos impresiones de esta edición, que presentan algunas diferencias entre sí. Llamaremos *S1* a la impresión que parece más antigua y que presenta un texto de mejor calidad y *S2* a la que suponemos derivada de *S1*, como explicaremos después. La edición no presenta ningún número de serie en su portada y no muestra paginación ni foliación; tampoco ningún colofón que permita atribuírsela a un impresor o siquiera localizarla en una ciudad concreta¹⁵⁵. Por otro lado, apoyándonos en los criterios de descripción

¹⁵⁵ En el índice de comedias compilado por Juan Isidro Fajardo en Madrid en 1717 y examinado por Moll [1982] figura el título de la comedia de Lope *Valor, fortuna y lealtad* en la lista relativa a las «Comedias sueltas impresas en Valencia» y también dos ejemplares de esta misma comedia que, según Fajardo,

bibliográfica de sueltas tomados del trabajo clásico de Wilson [1973] y en diversos trabajos de Cruickshank [1985, 1991, 2004]¹⁵⁶, suponemos esta edición de finales del siglo XVII. En primer lugar, la portada es pródiga con el espacio, dejando mucho espacio libre en su parte superior —a pesar de que la portada carece de elementos ornamentales—, rasgo que es habitual en las sueltas tempranas. La ausencia de número de serie también es un elemento significativo que apunta en esta misma dirección¹⁵⁷. La etiqueta genérica de «Comedia famosa», demasiado común para proporcionar ninguna información, ha sido compuesta utilizando tipos en negrita y con remates marcados en algunas letras, como en la *E* de «Comedia», y podría encajar con las mayúsculas que identifica Cruickshank [1991] como preparadas por la Imprenta Vaticana en torno a 1610, tipos que se extendieron por España a partir de 1619, y se utilizaron sobre todo en Sevilla y Madrid (en esta segunda ciudad, al menos hasta 1768).

A nivel tipográfico, también llama la atención en la portada el uso de *V* por *U* en la palabra *Fortvna*, así como el de *I* por *J* en «Iornada», dado que *J* y *U* empezaron a ser utilizadas únicamente a finales del siglo XVII y su uso se extendió después lentamente¹⁵⁸. A lo largo de la comedia, sin embargo, tanto *S1* como *S2* alternan entre las grafías *u* y *v* para representar el sonido consonántico y vocálico, aspecto al que volveremos más

formaban parte del «Surtimiento de comedias que se hallan en casa de los herederos de Gabriel de León», la librería madrileña de los Herederos de Gabriel de León, situada en la Puerta del Sol. La aparición del título de esta comedia en esas dos listas parece apuntar en la dirección de que esta suelta era una de las muchas comedias impresas en Valencia que formaban parte de la librería de los herederos de Gabriel de León, entre otras de diversa procedencia [Moll 1983:228]. Dicha librería está asociada también a la publicación de ediciones contrahechas y facticias en el caso de las partes de Calderón y Moreto [Moll 1982]. Podría ser tentador identificar nuestra *S* con dicha edición suelta valenciana de la comedia, distribuida después en Madrid, pero la ausencia de indicaciones tipográficas, número de serie o colofón en los ejemplares que conocemos de *S* (circunstancia frecuente en las obras que forman parte de las listas de Fajardo, por otra parte) nos obliga a ser cautelosos al respecto. Por otro lado, recientemente la Alejandra Ulla Lorenzo ha identificado el patrón tipográfico del ejemplar *S1* con el del taller sevillano del impresor Francisco de Lyra, activo según Delgado Casado [1996:404-405] entre 1611 y 1650. A la espera de que la investigadora publique el trabajo que tiene en preparación sobre las comedias de Lope a cargo de este impresor, recordamos que Vega [2009:27 y 38] ya había documentado algunos de los métodos fraudulentos de Lyra, conocido por sus ediciones piratas, a la hora de dar salida a comedias lopescas una vez muerto el Fénix, muchas veces eliminando o sustituyendo su nombre de la portada.

¹⁵⁶ Muchas de estas indicaciones han sido recopiladas y resumidas recientemente por Ulla Lorenzo [2020], que las aplica después con éxito para identificar algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán.

¹⁵⁷ Como señala Cruickshank [1991], «printers began to introduce numbered series of plays at the very end of the seventeenth century. The lack of a serial number does not prove that a *suelta* is early, but it does offer supporting evidence».

¹⁵⁸ Como apunta Cruickshank [1991], «faces designed in the sixteenth century had no J or U, only I and V: thus JUAN was set IVAN. By the 1670s printers in Seville were beginning to use J and U, especially J; by the 1690s this was also the case in Madrid. The change took a long time to extend itself to all sizes and designs of type, but any *suelta* that uses only the modern convention is almost certain to be later than 1700, perhaps even later than 1750».

adelante¹⁵⁹. Por otro lado, la etiqueta empleada para la indicación sobre los personajes («Hablan en ella las personas siguientes») está en cursiva y podría identificarse con el tipo que Cruickshank [2004:1001] identifica como «*médiane cursive droite*», empleada desde finales del siglo XVI y utilizada a finales del siglo XVII por editores como Juan Cabezas en Sevilla o Francisco Sanz en Madrid.

A nivel ortográfico, tanto en el texto de *S1* como en el de *S2* se observan usos ocasionales de *y* por *i* (en el nombre «Ynes», por ejemplo, pero también en sustantivos y verbos como «ayrada», «oydos», «reyno» o «yr»), un uso indistinto de *eses* cortas, dobles *eses* y *eses* largas y un uso generalizado de la *ç* en lugar de *z* y de *x* en lugar de *j*. Tanto *S1* como *S2* muestran un uso de las mayúsculas en sustantivos comunes propio del siglo XVII¹⁶⁰ y una puntuación y acentuación muy básicas, que también sugieren una fecha temprana, en torno a finales del siglo XVII o cercana a 1700, presentando un texto en el que escasean los signos exclamativos e interrogativos finales. Respecto a las tildes, *S1* presenta una cantidad mucho menor que *S2*: son graves y circunflejas indistintamente y generalmente en palabras que hoy en día la llevan, como los pretéritos perfectos simples, con una presencia menor de tildes agudas. En cambio, *S2* presenta una gran cantidad de acentos gráficos: muchos de ellos son innecesarios y en ocasiones graves, sobre todo en preposiciones como «a». Las tildes fueron haciéndose más habituales en las ediciones sueltas a medida que avanzaba el siglo y desaparecieron progresivamente las circunflejas y graves, por lo que las tendencias generales observadas en nuestros testimonios son compatibles con la idea de que nos encontramos ante sueltas tempranas, de finales del siglo XVII, y con la hipótesis de que *S2* es más tardía y procede de *S1*, razón por lo que presenta una mayor presencia de tildes¹⁶¹.

Para el texto de *S1* hemos empleado el ejemplar que se halla en la Biblioteca Nacional de España (signatura T-55355-20) y que el catálogo telemático data en el siglo

¹⁵⁹ Debemos señalar que *S1* y *S2* no coinciden en estos usos tipográficos y que ninguna de las impresiones muestra un criterio definido o consistente a lo largo del texto de la comedia. Por ejemplo, en el v. 349, la palabra «viva» aparece en *S1* como «viva» y en *S2* como «viua» (un poco más adelante, en el v. 354, «sirva» también aparece en *S1* como «sirva» y en *S2* como «sirua») y, sin embargo, en el v. 588, para el verbo «bebiendo», *S1* apuesta por la forma «veuiendo» y *S2* por la forma modernizada «bebiendo». Unos pocos versos más adelante, en el v. 596, en cambio, para el verbo «privan», *S1* trae «priban» y *S2* «priuan».

¹⁶⁰ Ambos testimonios escriben con mayúscula inicial, por ejemplo, los nombres de animales, como «cisnes», «cuervos», «ciervos», cargos y oficios como «embajador», «sacristán», «alcaide» o «jueces», gentilicios como «moros», «áfrico» o «godos» y palabras en las que existe cierto componente de respeto («palacio», «corona», «corte»...), incluso en nombres que hacen referencia a lugares, como «montañas» o «alcázar» o a fenómenos naturales, como «ocaso».

¹⁶¹ Como apunta Cruickshank [1991], «As for accents, much of the type in use in Spain in the seventeenth century was of French design, so that grave and circumflex accents were common, and were used indiscriminately. I believe that circumflex accents used in quantity indicate an early *suelta*».

XVII («fecha aproximada de impresión deducida de la tipografía»). Hay otra copia en la Biblioteca Nacional de Austria, con signatura *38.V.4. (vol. 4,9), en la Sección de Manuscritos e Impresos Antiguos, catalogada sin fecha aproximada de impresión¹⁶². *S1* es una suelta conservadora, con preferencia por las grafías antiguas: tiende a representar con *z* la fricativa dental sorda, incluso ante las vocales *i* y *e*: «homizida» (v. 1033) o «deshazerme» (v. 1823). Abundan también en su texto las contracciones de *de* + *demonstrativo* y *de* + *pronombre* y es un texto proclive a las abreviaturas, sobre todo en preposiciones, conjunciones, posesivos y los sonidos nasales en las formas verbales de gerundio o adverbios: a menudo escribe «co» por «con» (v. 678) o «q» por «que» (v. 698), «vtra» por «vuestra» (vv. 1040, 1202), «tā» en vez de «tan» (v. 801) «teplo» por «templo» (v. 802) o «adornādo» por «adornando» (v. 805). Uno de los rasgos más peculiares de esta suelta es su preferencia por las formas de pretérito perfecto simple con la desinencia final *-istis*, como «llegastis» (v. 1018), «estuvistis» (v. 1149), «heredastis» y «venistis» (ambos en el v. 1151) o «alabastis» (v. 1539), aunque no hay que descartar que sean variantes puramente gráficas. En lo tocante a las acotaciones, estas son escasas y algunas de ellas están formuladas completa o parcialmente en imperativo¹⁶³. Se trata, por lo demás, de una suelta que presenta un texto bastante cuidado, con una veintena de erratas.

En lo tocante a la impresión *S2*, si bien presenta un texto muy cercano al de *S1*, con el que comparte incluso algunas erratas, un análisis detenido revela que este último es ligeramente diferente y de mejor calidad. Ya desde la portada se observan pequeñas diferencias respecto a *S1*: el filete que separa la lista de personajes del inicio de la comedia, que era una línea continua y muy sencilla en *S1*, es una línea más gruesa e intermitente en *S2*, con un par de adornos en forma de «S», y la tipografía empleada en la etiqueta con el nombre del autor tampoco es la misma que en los ejemplares de *S1*. Para *S2* hemos empleado el ejemplar 11725.ee7(3) de la Biblioteca Británica, si bien también hemos cotejado otras dos copias, una albergada en el Instituto del Teatro de Barcelona (sign. SL 57363)¹⁶⁴ y otra procedente de la Biblioteca Pública de Boston (G

¹⁶² El ejemplar austríaco está disponible íntegro *online* en la página *web* de la Biblioteca Nacional de Austria, en http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ105583005 [consultado el 4/VII/2021], desde donde también se puede acceder fácilmente a la ficha del ejemplar.

¹⁶³ Como ya señalábamos a propósito de la primera comedia, aunque en sus primeras piezas Lope optaba exclusivamente por el modo subjuntivo para la redacción de acotaciones, fue progresivamente introduciendo formas en indicativo en ellas [Boadas 2018:109].

¹⁶⁴ Este ejemplar ya había sido recogido y descrito brevemente por Vázquez Estévez [1987:189] en su trabajo sobre las sueltas sin pie de imprenta de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.

3353.7 no. 21). A pesar de ocupar el mismo número de páginas y compartir reclamos¹⁶⁵, la disposición versal del texto de *S2* no es exactamente la misma que la que presenta *S1* (hace un uso mucho mayor, por ejemplo, de la estrategia de utilizar un guion para dividir palabras al final del renglón según la división silábica e introducir el final de la palabra un poco más abajo¹⁶⁶), y presenta un criterio ligeramente diferente en cuanto a los aspectos ortográficos. Algunas de sus tendencias más marcadas –aunque no es coherente siempre con ellas– son la elección de la grafía antigua *u* para los usos consonánticos de *v*, sobre todo cuando no es en posición inicial¹⁶⁷, y la costumbre de representar con *ç* la fricativa dental sorda («deshaçerme», v. 1823)¹⁶⁸.

El testimonio *S2* introduce algunas variantes propias (en casi todos los casos peores que las de *S1*) y moderniza algunas de las variantes lingüísticas de *S1*. Destaca particularmente su tendencia a prescindir de los pretéritos de perfecto simple terminados en *-istis*. Aunque conserva ocasionalmente alguna de estas formas («estuvistis», v. 1149), opta en general por evitarlas: «llegastis» se transforma en «llegasteis» (v. 1018), «alabastis» en «alabasteis» (v. 1539), «entendistis» en «entendisteis» (v. 1566)...

Tiende también a desarrollar las abreviaturas de *S1* (en los vv. 678, 698, 801, 802, 805, 1040 o 1202, entre otros), si bien también introduce otras. Mantiene las acotaciones de *S1* introduciendo cambios menores en ellas y, aunque en un par de lugares transforma en indicativo las acotaciones en imperativo de *S1* (v. 864*Acot*, 1116*Acot*), mantiene también algunas de estas (2394*acot* o 2464*acot*). Los ejemplares de *S2* evitan muchas de las erratas de *S1* (si bien siguen reproduciendo un puñado de ellas: vv. 551, 553, 997, 1201, 1633 y 2184, lo que constituye una nueva prueba de la relación entre ambos testimonios) e introduce numerosas erratas propias. Transmite la impresión general de un

¹⁶⁵ Comparten incluso el error en el reclamo tras el v. 1090, que debería ser «y per» (las palabras que dan comienzo al siguiente verso son «y perdonad»). Tanto *S1* como *S2* traen «y por».

¹⁶⁶ Es el caso, por ejemplo, de la palabra «señor» (v. 212), en la que el testimonio *S2* se ve obligado a introducir el *-ñor* en la línea de abajo, entre otros muchos ejemplos.

¹⁶⁷ Por ser este uno de los rasgos más distintivos de *S2*, señalamos a continuación una serie de lugares en los que hemos detectado este uso de «u» con valor consonántico en lugares en los que *S1* traía «v»: *vivía* (v. 182, «viuia» en *S2*), *gobierno* (v. 299, «gouierno» en *S2*), *haber* (v. 301, «auer» en *S2*), *atrevido* (v. 307, «atreuido» en *S2*), *prevenido* (v. 702, «preuenido» en *S2*), *tuvo* (v. 803, «tuuuo» en *S2*), *caballero* (v. 820, «cauallero» en *S2*), *caballería* (v. 699, «cauallería» en *S2*).

¹⁶⁸ Quizá podríamos considerar *S2* otra *emisión* respecto a *S1* entendiendo este término según la definición de Moll [2009], es decir, como «conjunto de ejemplares, parte de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada. Las emisiones, derivando de una composición tipográfica esencialmente única, se originan por variaciones producidas antes de su puesta en venta o con posterioridad a la misma». En este caso, probablemente *S2* se trataría de una emisión planeada con posterioridad a la venta de *S1*, pero no es fácil determinar si *S1-S2* presentan una composición tipográfica única o si, en realidad, *S2* presenta una composición ligeramente diferente, realizada a imitación de *S1*.

testimonio que ha intentado mejorar ligeramente el texto que conoce por *S1* pero que apenas ha conseguido distanciarse de él.

T

COMEDIA FAMOSA. / LOS TELLOS DE MENESES. / SEGUNDA PARTE. / DE LOPE DE VEGA CARPIO.

[Madrid], Juan Sanz, s.a., 4º: A -D⁴, 32 pp. Texto dispuesto en dos columnas. Colofón: «Se hallará esta comedia y la segunda parte en la imprenta de Juan Sanz, en la calle de la Paz». Antecede al título, en la parte derecha superior del folio de la portada, la indicación «Núm. 67».

Hemos empleado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, cuya signatura es T/12741(2) y que se encuentra disponible a través de la Biblioteca Digital Hispánica, aunque tenemos noticia de otro ejemplar en la misma biblioteca, bajo la signatura T/55353/2(2). El catálogo telemático de la Biblioteca Digital lo data a comienzos del siglo XVIII, «entre 1715 y 1726», aclarando que es «fecha aproximada de impresión deducida de los datos de actividad del impresor», dato que toman de Gutiérrez del Caño¹⁶⁹. Juan Sanz, al que se cree hijo del impresor Antonio Sanz (nieto a su vez del impresor Francisco Sanz), imprimía en Madrid muy a principios del siglo XVIII en la plazuela de la calle de la Paz y tenemos constancia de que ya había muerto en 1728¹⁷⁰.

La suelta *T* comparte muchas erratas y lecturas erróneas con la suelta *S2*, lo que induce a pensar que deriva de un ejemplar de dicha impresión (y no de un ejemplar tipo *S1*), pero también introduce una serie de modificaciones importantes (incluidas varias interpolaciones y una escena íntegramente reescrita) que nos hacen pensar que o bien contamina a partir de dos testimonios que tiene a su disposición (*S2* y un testimonio que

¹⁶⁹ El ejemplar puede consultarse íntegro *online* en el siguiente enlace de la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=segunda+parte+tellos+de+menseses&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>. [consultado el 4/VII/2021]. Véase Gutiérrez del Caño [1900:83], donde Juan Sanz es referido como «Portero de Cámara de S. M. e impresor de su Real Consejo. Calle de la Paz». Delgado Casado [1996:338-339] únicamente incluye en su diccionario de impresores españoles de los siglos XV-XVII bajo este nombre de «Juan Sanz» al impresor aragonés «Juan de Ibar» o «Juan Sanz de Ibar», activo en Zaragoza entre los años 1634 y 1676, y que no parece corresponder con el que aquí nos interesa.

¹⁷⁰ Al parecer, fue sucedido por su sobrino Antonio Sanz, que ya estaba imprimiendo en 1729. Bainton [1978] recaba algunos datos más sobre esta familia de impresores.

no ha llegado a nuestros días) o, más probablemente, que *T* es el resultado de una adaptación a la escena realizada a partir del texto de un ejemplar tipo *S2*. Por lo demás, la suelta *T* es conservadora a nivel lingüístico y ortográfico en términos generales. Por ejemplo, muestra todavía una clara preferencia por las contracciones de *de* + *demonstrativo* y *de* + *pronombre*: «deste» (v. 214), «desta» (v. 831) o «del» (v. 973), «dellas» (v. 1182), «desto» (vv. 1450, 1567, 1780...). También opta en numerosas ocasiones por la grafía antigua *x* para representar la fricativa velar sorda («roxo» en el v. 240, «embaxador» en el v. 268 o «lexos» en el v. 356), así como por la cedilla para representar la fricativa dental sorda («naturaleça», v. 242). Tiende también a la duplicación de vocales y consonantes (siempre lee «fee», por ejemplo) y todavía mantiene la escritura de muchas palabras –siempre sustantivos– con mayúscula inicial («estrellas», «montañés», «toro», «embaxador»...).

La suelta *T* sigue a *S2* en los cambios de formas verbales y la eliminación de las terminaciones en *-istis* (vv. 696, 1018, 1151, 1153 1539, 1566...), que también lleva a cabo en alguna ocasión por su cuenta (v. 1149). Recupera los grupos consonánticos cultos, frente a la tendencia simplificadora de *S1-S2* («efecto», v. 269; «concepto», v. 1178 o «victorioso», v. 1818) y elimina en algunos lugares de la comedia el voseo, sustituyéndolo por formas de tú (vv. 985, 1089, 1011 o 1189), si bien no siempre es coherente con esta práctica. En lo relativo a las acotaciones, *T* tiende a mantener, al menos parcialmente, las de *S2*, respetando incluso el uso del verbo en singular para sujetos en plural y –en algunos casos– las acotaciones con verbos en imperativo que todavía se mantenían en *S2*. Por último, presenta una veintena de erratas a lo largo del texto (algunas de ellas heredadas de *S2*: vv. 600, 654, 681...).

U

COMEDIA FAMOSA. / VALOR, LEALTAD, / Y VENTURA / DE LOS TELLOS / DE MENESES. / SEGUNDA PARTE. / DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO.

Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769, 30 pp, 4º: A-C⁴, D⁴⁻¹. Texto dispuesto a dos columnas. Colofón: «Con licencia, en Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, donde se hallará esta y otras de diferentes títulos. Año 1769». Antecede al título, en la parte izquierda superior del folio de la portada, la indicación «N. 145» y en la parte derecha superior del mismo folio, la indicación «Pag. I».

Forma parte de la serie numerada de comedias salida de la imprenta de los Orga. Tanto la familia de impresores como su serie de comedias sueltas, iniciada en 1761 (cuando la familia estaba ya asentada en Valencia), son bien conocidos por la crítica¹⁷¹. Según Moll [1968-1972], la sucesiva titulación de la imprenta de los Orga se refleja en su pie de imprenta y, de 1761 a 1770 (cuando publicaron las comedias numeradas del 1 al 167), el pie de imprenta que utilizaban señalaba: «Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio del Señor Patriarca», mientras que de 1771 a 1782 (cuando publicaron las comedias numeradas del 168 al 280), el pie de imprenta indicaba «Imprenta de Joseph, y Thomàs de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi del Señor Patriarca».

Puesto que el pie de imprenta que lleva nuestra comedia no coincide con el pie empleado ese año ni con el que debería corresponderle a una comedia listada bajo el número 145, sino que presenta una mezcla de los elementos de ambos pies de imprenta, quizá nos encontremos ante una reedición contrahecha a partir de la primera realizada por los Orga: estas reediciones contrahechas mantenían en ocasiones parte de las indicaciones tipográficas y de año de la edición original o incluso parte del esqueleto empleado para la edición de otra pieza, aunque fuera total o parcialmente inadecuado para la nueva obra editada [Moll, 2009]. No descartamos, sin embargo, que la edición saliera efectivamente de la imprenta de los Orga porque presenta algunos de los rasgos característicos de los productos de dicha imprenta, como el primer número de página en la portada y su posición en la hoja, la lista de personajes del *dramatis personae* dividida en tres columnas separadas por asteriscos dispuestos formando pequeños círculos, el filete decorado tras la lista de personajes o la primera palabra del texto de la comedia en mayúscula y negrita.

Hemos empleado el ejemplar que se encuentra en el Instituto del Teatro de Barcelona (SL 39975), aunque también hemos manejado otro, albergado en la Biblioteca Nacional de Austria (número de referencia 443342-B.1)¹⁷².

U tiende a modernizar a nivel lingüístico y ortográfico el texto que parece conocer por *T* y presenta algunos rasgos propios de las sueltas tardías, como una marcada preferencia por la acentuación aguda (aunque también conserva mucha acentuación

¹⁷¹ Gutiérrez del Caño [1900: 675] acota los años de actividad de la imprenta de la viuda de Orga en Valencia entre 1759-1776 y sitúa su imprenta en la «calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio del Corpus Christi».

¹⁷² El testimonio señalado está disponible íntegro *online* en la página de la Biblioteca Nacional de Austria, desde donde también se puede acceder fácilmente a la ficha del ejemplar, en http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ180903009 [consultado el 4/VII/2021].

grave), mayor tendencia a usar signos de puntuación y, sobre todo, el uso de «::» a final de oración para indicar puntos suspensivos, rasgo característico de las ediciones impresas de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁷³. Es también la primera de las sueltas que prescinde de las contracciones con *de* + *demonstrativo* y *de* + *pronombre*. Sin embargo, también conserva algunos rasgos arcaizantes como el uso de *x* (para indicar /j/) y *z* ante vocales débiles, la mayúscula inicial en algunos sustantivos y, particularmente, una gran cantidad de eses largas (si bien su sonido /s/ es representado por largas, cortas y dobles indistintamente).

Por otro lado, es un texto que se toma muchas libertades en lo relativo a las acotaciones de *T*: modifica en muchas ocasiones los verbos (495*Acot*, 914*Acot* o 1328*Acot*), alarga y desarrolla las indicaciones (179*Acot*, 864*Acot* y 1375*Acot*...) y añade acotaciones escénicas deducidas del texto en numerosos lugares, como los apartes, que siempre señala en letra cursiva y que, cuando son breves, sitúa a la derecha del texto. Es un testimonio muy cuidado, que apenas añade erratas por su cuenta.

V

COMEDIA FAMOSA. / VALOR, LEALTAD / Y VENTURA / DE LOS TELLOS / DE MENESES. / SEGUNDA PARTE. / DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO.

Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769, 30 pp., 4º: A-C⁴, D⁴⁻¹. Texto dispuesto a dos columnas. Colofón: «Con licencia, en Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio del Señor Patriarca, en donde se hallará esta y otras de diferentes títulos. Año 1769». Antecede al título, en la parte izquierda superior del folio de la portada, la indicación «N. 145» y en la parte derecha superior del mismo folio, la indicación «Pag. I».

Hemos usado el ejemplar 330MP de la Biblioteca Menéndez Pelayo¹⁷⁴, aunque hemos consultado otros dos ejemplares: uno del Instituto del Teatro de Barcelona (sign. 45609) y otro de la Biblioteca Nacional de España (sign. 14808-3, con numerosas

¹⁷³ Como señala Cruickshank [1991], «the use of :: or ::: or ::- (or even ::: and :::-) for modern three points (...) was apparently introduced by Sanz of Madrid in the 1740s, perhaps earlier. This usage became general in the second half of the eighteenth century, and was still in use in the 1810s».

¹⁷⁴ Tanto la ficha como el texto completo se pueden consultar *online* en la *web* de Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_menendez_pelayo/obra/comedia-famosa-valor-lealtad-y-ventura-de-los-tellos-de-meneses-segunda-parte-0/ [consultado el 4/VII/2021].

anotaciones manuscritas sobre el texto impreso, que parece que fue utilizado en una representación de la obra¹⁷⁵).

La suelta *V* parece proceder directamente de *U* (testimonio con el que comparte alguna errata: v. 1974) pero –a pesar de compartir un colofón muy similar– no presenta el mismo texto que *V*, que corrige en algunas ocasiones y en el que no teme introducir algunas variantes. Mantiene todas las acotaciones de *U* sin introducir ninguna modificación y tiende a modernizar todavía más las lecciones a nivel lingüístico y ortográfico, aunque su rasgo más característico es que opta por usar siempre la grafía corta para la letra *s*. Este rasgo podría ser de ayuda de cara a relacionar esta suelta con la anterior, puesto que Heaton [1929: 554-555, en nota al pie] ya señalaba que:

I do not know whether attention has ever been called to the fact that the firm [Orga] reprinted, in some cases more than once, many if not most of its *suelta* editions of comedias retaining with few exceptions the original date, form of firm name and number of pages, but using slightly different ornamental elements on the title page and also a different disposition of the colophon. I have found 28 Orga *seltas* duplicated in this way. In 22 of these 28 cases, the two editions are further distinguished by the use of long `s´ (except final) in the one, and of short `s´ only in the other. Now, in 1782 the firm was still using the long `s´ [...] while from 1792 on [...] it used the short `s´ only [...]. It was therefore either during the year 1782 or at some date between 1782 and 1792 [...] that the firm gave up the long `s´ [...] How late did the Orga's continue to put out such re-editions? [...] By 1813, therefore, and perhaps much earlier, the firm seems to have abandoned its practice of reproducing its early editions *without* changing the dates, etc.

Este mismo rasgo diferencial, observado también en el caso de otras comedias con ejemplares de la imprenta de Orga (que presentaban muchas variantes diferentes aunque compartían un mismo o muy similar colofón y el mismo supuesto año de edición, según dicho colofón), podría apuntar en la dirección de que esta edición *V*, contrahecha, salió de la imprenta de los Orga en realidad entre 1782 y 1813¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Curiosamente, estas anotaciones manuscritas recuperan en muchos lugares las lecciones correctas de *S* («llevaba» frente a «llevara», v. 857; «fugitiva» frente a «fugitivo», v. 1132; «deudo» frente a «devoto», v. 1217; «a» frente a «y», en v. 1278...) y en otros casos incluso evitan errores persistentes de la transmisión (v. 2028, «escarceos» frente a «escorceos»). Creemos que sus correcciones fueron realizadas *ope ingenii*, sin embargo, porque generalmente nos encontramos ante enmiendas fáciles y en algunos casos también introduce variantes propias que no encontramos en ningún otro testimonio antiguo y que parecen obedecer a un gusto personal: «habed paciencia» (v. 695), «en un reino» (v. 1063), «y» en vez de «o» (v. 1832), sustituciones de pronombre «le» por «lo» en los vv. 851, 853 y 1177... Ninguna de las ediciones modernas parece conocer este ejemplar con correcciones manuscritas ni haberse valido de él.

¹⁷⁶ Este rasgo le permitía a Plata [1992: 98-99], en su edición de la comedia de Bances Candamo *La inclinación española*, de la que se conservan dos ejemplares salidos de la imprenta de Orga con muchas diferencias entre sí (aunque ambos fechados en 1765), fechar la impresión que abogaba por la *s* corta entre estos años. Plata señala también que, además de Heaton, ningún otro investigador –ni siquiera Moll y McCready, quienes más atención han prestado a esta serie de comedias– ha reparado en esta peculiaridad de las ediciones contrahechas realizadas por los Orga. Quizá este desinterés se deba a que son testimonios poco útiles de cara a la edición de las comedias áureas. En palabras del propio Moll [1968-1972], «ningún

Por otro lado, los usos ortográficos que presenta *V* son más similares a los actuales que los de ninguna otra suelta, y esto se traduce fundamentalmente en una mayor presencia de tildes, siempre agudas (aunque en muchos casos innecesarias, como las que sitúa sobre preposiciones y conjunciones) y en una puntuación mucho más abundante (aunque no hay todavía signos exclamativos o interrogativos de apertura). El testimonio también aboga por el uso de «:->» a final de oración para indicar puntos suspensivos.

Colecciones y ediciones singulares modernas

No tenemos noticia de ninguna reedición de *Valor, fortuna y lealtad* hasta mediados del siglo XIX, cuando Hartzenbusch incluye la edición de la obra en el tomo primero de las *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Rivadeneyra, 1853). Siguiendo muy de cerca los pasos de Hartzenbusch, a finales de siglo Menéndez Pelayo también edita la comedia, incluida en el tomo VII de las *Obras de Lope de Vega* (1897, Real Academia Española). Ya en el siglo XX, la comedia fue editada por Juliá Martínez, que la incluyó en el tomo III de las *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega* (Madrid, Hernando, 1935) y, unos pocos años más tarde, por Sáinz de Robles, quien la introduce en el primer tomo de las *Obras escogidas* de Lope (Madrid, Aguilar, 1946). Esta edición fue reeditada en 1987 (Aguilar, Madrid), reimpresión en la que se añadieron principalmente erratas al texto. Por último, en fechas muy recientes, la comedia ha sido objeto de una edición digital para la página Artelope, que es, en realidad, una marcación digital de la edición de Sainz de Robles de 1946.

interés ofrecen la mayoría de las comedias de los Orga –principalmente las del Siglo de Oro– para las ediciones críticas. Su alejamiento del original –manuscrito o impreso– controlado por el autor las desvaloriza».

PORTADAS DE LAS EDICIONES ANTIGUAS

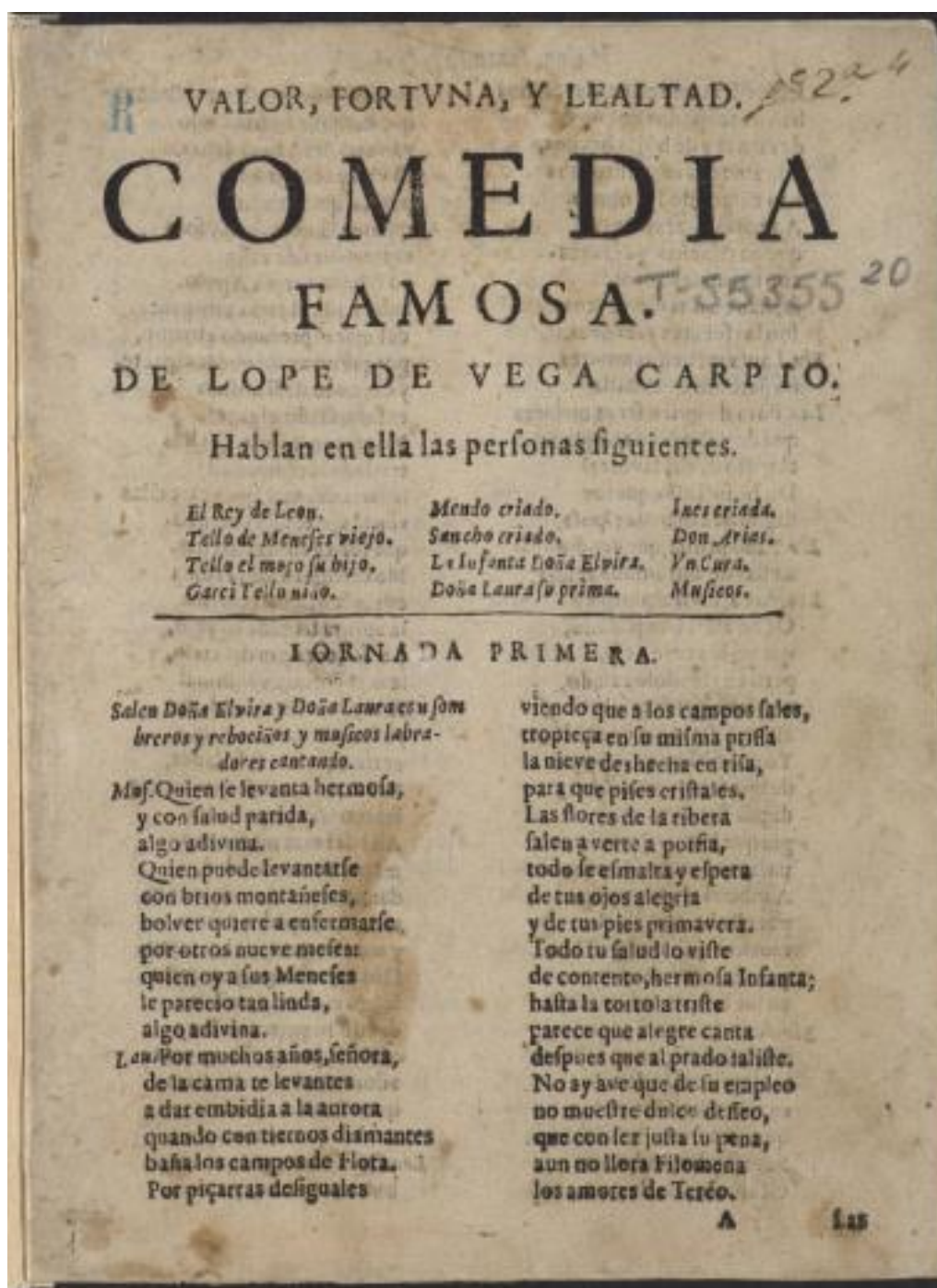


Ilustración 4. Portada del ejemplar SI (Biblioteca Nacional de España, signatura T-55355-20).

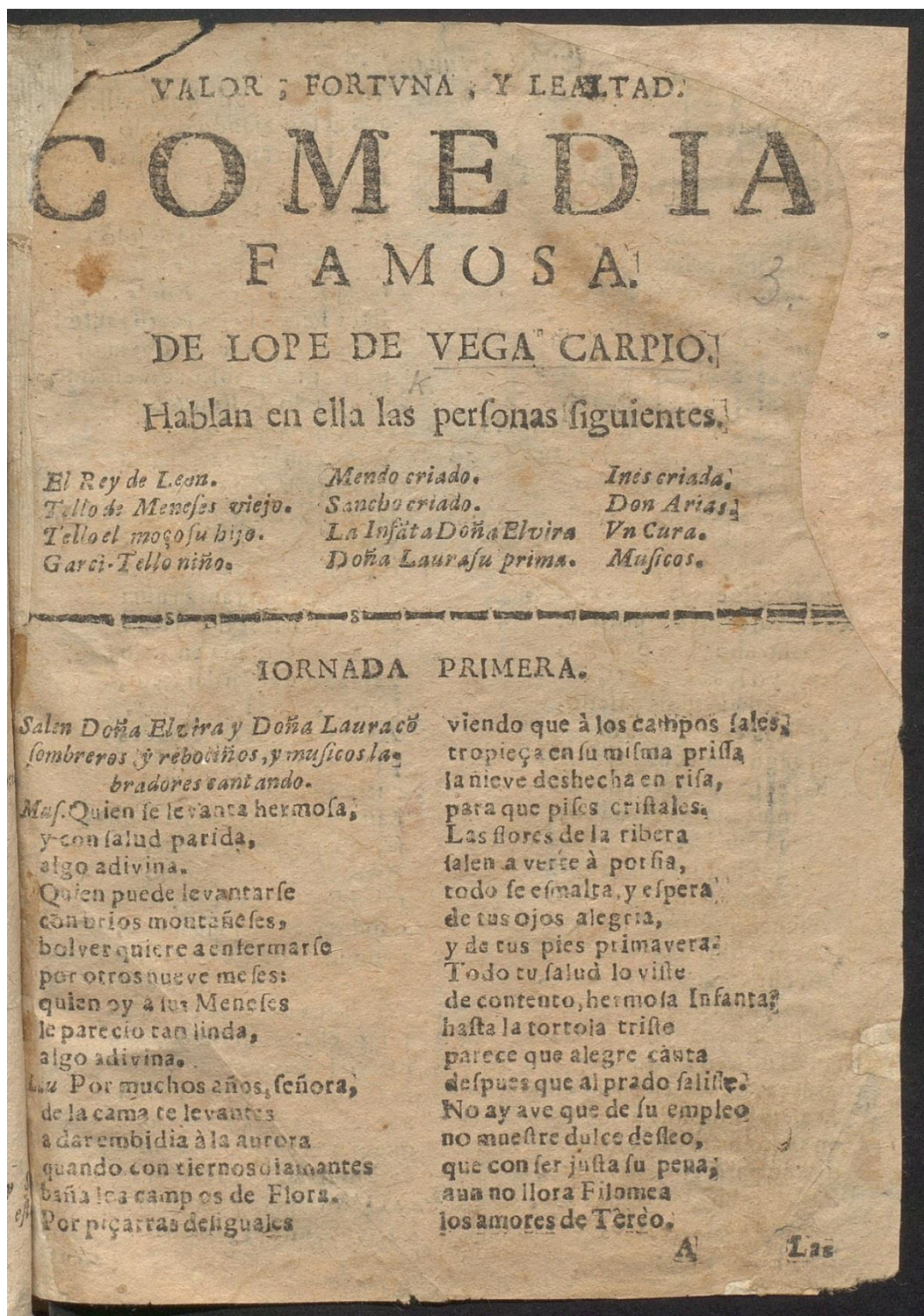


Ilustración 5. Portada del ejemplar S2 (Biblioteca Británica, signatura 11725.ee7(3)).



Ilustración 6. Portada del ejemplar T (Biblioteca Nacional de España, signatura T/12741(2)).

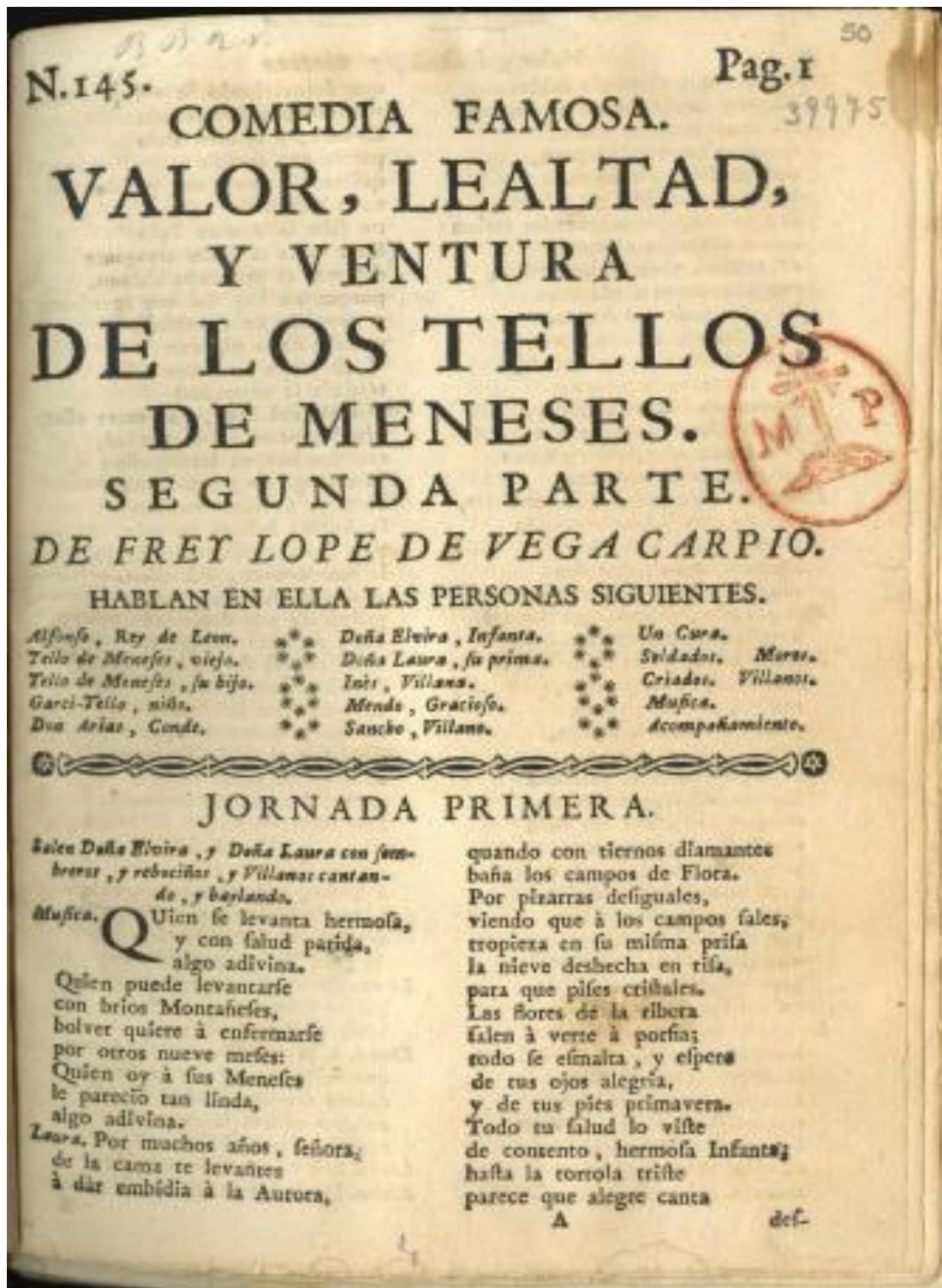


Ilustración 7. Portada del ejemplar U (Instituto del Teatro de Barcelona, signatura SL 39975).

N. 145.

356.

Pag. 1

330

COMEDIA FAMOSA.
**VALOR, LEALTAD
 Y VENTURA**
**DE LOS TELLOS
 DE MENESES.**
 SEGUNDA PARTE.



DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

<i>Alfonso, Rey de Leon.</i>	**	<i>Doña Elvira, Infanta.</i>	**	<i>Un Carr.</i>
<i>Tello de Meneses, viejo.</i>	**	<i>Doña Laura, su prima.</i>	**	<i>Soldados. Menes.</i>
<i>Tello de Meneses, su hijo.</i>	**	<i>Isa, Villana.</i>	**	<i>Criados. Villanos.</i>
<i>Garcí Tello, niño.</i>	**	<i>Alonso, Gracioso.</i>	**	<i>Músicas.</i>
<i>Don Arias, Conde.</i>	**	<i>Sancho, Villano.</i>	**	<i>Acompañamiento.</i>



JORNADA PRIMERA.

*Salen Doña Elvira y Doña Laura con sus
 lacayos y criados, y Villanos cantan-
 do y hablando.*

Música. **Q**uien se levanta hermosa
 y con salud parida,
 algo adivina.

Quien puede levantarse
 con bellos Montañeses,
 volver quiero á enfermarse
 por otros nueve meses.

Quien oy á sus Meneses
 le pareció tan linda,
 algo adivina.

Laura. Por muchos años, señora,
 de la cama te levantes
 á dar envidia á la Aurora,

quando con tiernos diamantes
 baña los campos de Flora.
 Por pizarras desiguales,
 viendo que á los campos sales,
 tropieza en su misma prisa
 la nieve deshecha en risa,
 para que pises cristales.
 Las flores de la ribera
 salen á verte á poñia;
 todo se esmalta y espera
 de tus ojos alegría,
 y de tus pies primavera.
 Todo tu salud lo viste
 de contento, hermosa Infanta,
 hasta la tortola triste
 parece que alegre canta

A

des-

Ilustración 8. Portada del ejemplar V (Biblioteca Menéndez Pelayo, signatura 330MP).

Cotejo

El cotejo de los testimonios revela una serie de errores comunes que evidencian que todos forman parte de la misma tradición, cuyo origen parece ser en última instancia un ejemplar de *SI*. Empezaremos por señalar tres errores evidenciados por la quiebra de la rima consonante, dos en la misma tirada de redondillas, en los versos 1561 y 1596 (que no hemos enmendado en nuestra edición, optando por recoger en el aparato crítico y en las notas filológicas algunas posibles enmiendas conjeturales), y un tercero en el v. 1082, en una silva (que sí enmendamos en nuestra edición). También el cómputo silábico denuncia otros dos errores comunes: un verso hipométrico –aunque la rima no se ve afectada– en una tirada de romance, relativamente sencillo de subsanar (v. 1998, que enmendamos según las ediciones modernas) y otro hipermétrico (v. 2434), en el que basta optar por la enmienda «un hora» frente al «una hora» de los testimonios antiguos para restablecer las ocho sílabas de la redondilla en la que se inserta¹⁷⁷.

Otros dos errores comunes afectan a las didascalias. Tanto en el caso de la escena de la lectura de la carta que Tello el Viejo había escrito para el rey en la primera jornada (a partir del v. 275), como en el caso del soneto que comienza en el v. 2411 en la tercera jornada, los testimonios de los siglos XVII-XVIII omiten la didascalia que debería atribuir estas intervenciones a don Arias. En el primero de estos casos, una pequeña intervención en el v. 274 en boca de don Arias («Dice ansí») ya anunciaba que sería este personaje el encargado de la lectura. Más grave es la situación que se produce en el segundo caso, en el soneto que comienza en el v. 2411 (una reflexión en torno al amor como unión de dos voluntades). Los cuatro testimonios antiguos se lo atribuyen a Elvira, que también se halla en escena, pero el soneto debe ser recitado por don Arias, tal y como señalan las ediciones modernas, puesto que contiene versos únicamente aplicables a sus circunstancias personales («ya no quiero querer lo que solía», «hoy toma puerto la esperanza mía»), e incluso el tema principal del soneto –la correspondencia de los amantes como elemento definitorio del sentimiento amoroso– solo tiene sentido como motivación para el cambio de motivación de este personaje.

¹⁷⁷ Se trata de una enmienda poco arriesgada porque, según McGrady en su edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* [1997: 15, nota al v. 173], esta forma masculina es la usual en el *usus scribendi* de Lope. Poesse [1973: 54, nota al pie] confirma también esta idea: según los usos ortológicos del Fénix, «*hora* is generally modified by the masculine form of the indefinite article or an apocopated adjective in the singular».

Este importante error en la atribución del soneto tuvo también, probablemente, otra consecuencia en el propio texto del soneto, como se comprueba en el siguiente ejemplo, que corresponde a los primeros cinco versos:

- | | | | |
|-----|-------|--|------|
| (1) | ARIAS | No sé quién ama donde no es querido,
siendo todo el amor un instrumento
que, destemplando su divino acento,
disuena [a] la razón como al oído.
¿Qué consonancia harán amor y olvido, | 2415 |
|-----|-------|--|------|

2411 es querido *Har Men Jul Sai* : ha querido *S1 S2 TUV*

Si el soneto es pronunciado por la infanta Elvira, como suponen los testimonios antiguos, no resulta extraño que se haya producido el cambio del v. 2411. Sin embargo, como señalábamos antes, otros versos del soneto para los que los testimonios antiguos no aportan ninguna variante (y que no son tan fácilmente adaptables a Elvira) apuntan claramente en la dirección de que el poema debe recitarlo don Arias. El conocimiento que tenemos del soneto por otra fuente también apunta en este sentido, ya que nos encontramos ante un ejemplo de reutilización de material poético¹⁷⁸: Lope lo había empleado antes en su comedia palatina *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*, en una situación similar a la que atraviesa don Arias¹⁷⁹, y la versión del soneto que aparece recogida en dicha pieza trae la lectura «es querido» en este primer verso.

Dejando a un lado este soneto, la mayoría de estos errores comunes a los testimonios antiguos son delatados por la incoherencia de la sintaxis y el sentido, y los encontramos en el diálogo de la comedia. Generalmente no afectan a la rima ni al cómputo métrico, y solo una lectura atenta al significado completo del pasaje indica que el verso está deturpado. Es el caso de los siguientes ejemplos, que ilustran diferentes tipos de errores:

¹⁷⁸ En torno a la reutilización de material propio por parte de Lope, véase Pedraza Jiménez [2008: 266-267], que explica dicha práctica en el contexto de la enorme demanda del mercado teatral español, así como los ejemplos prácticos aportados por Sánchez Jiménez [2012: 370], para quien a menudo Lope experimentaba con composiciones poéticas, que iba modificando y reescribiendo a lo largo de los años, y que después insertaba en lugares apropiados de su producción teatral.

¹⁷⁹ Según Usandizaga [2005: 296], el último editor de la pieza, la escritura de la comedia se sitúa «entre marzo de 1605 y principios de mayo de 1606». En ella, el rey Filiberto de Bohemia recita el soneto (III, vv. 2388-2401) tras desistir de su idea inicial de contraer matrimonio con María, la reina de Hungría, que lo ha rechazado porque desea casarse con Carlos. El soneto aparece en esta comedia sin apenas cambios respecto a *Valor, fortuna y lealtad*: «destemplando» es sustituido por «destemplado» (v. 2390), la conjunción copulativa «y» de nuestro v. 2420 se ha visto sustituida por un segundo «ni» (v. 2397) y «obedece» cambia por «ha vencido» (v. 2399). El primero en detectar la reutilización del soneto fue Montesinos [1926], para quien la interpolación podría no deberse a Lope.

- (2) MÚSICOS *volver quiere a enfermarse
por otros nueve meses.
Quien hoy a su Meneses
le pareció tan linda,
algo adivina.* 10

8 su *Har Men Sai* : sus *S1 S2 TUV Jul*

El sentido del pasaje, una alabanza a Elvira, es que la infanta le ha parecido hermosa a su marido, Tello el Joven, incluso al levantarse recién parida. Si bien la forma en plural («los Meneses») suele hacer referencia a menudo –desde el título de la comedia– a los dos Tellos, padre e hijo, en este caso parece poco apropiado que también se esté haciendo referencia a Tello el Viejo. Por otro lado, ninguno de los testimonios antiguos presenta variantes en el pronombre «le» del siguiente verso.

Examinemos ahora el siguiente caso:

- (3) INFANTA Presto verás que a ninguna
tanta desdicha importuna,
pues, ni villana ni infanta,
me dejó con fuerza tanta
de perseguir la fortuna. 135

131 que *Har Men Jul Sai*: om *S1 S2 TUV*

En este caso, la omisión del v. 131 parece haber sido fruto de interpretar el «importuna» del v. 132 como adjetivo, pero al acabar la quintilla se hace evidente que se trata de un verbo, que solo puede funcionar como tal si restablecemos en su lugar la conjunción omitida por error en los testimonios antiguos.

Examinemos ahora un error común que se encuentra en la primera jornada, en el texto en prosa correspondiente a la carta escrita por Tello el Viejo a la que habíamos hecho referencia antes:

- (4) [ARIAS] «Hijo, por muchos años os coronéis rey de León; pareceos a vuestro padre y seréis buen rey, imitando sus virtudes, para que sea más alegre vuestro reinado. Hoy os ha nacido otro sobrino, hermano de Garci-Tello, que hoy también cumple ocho años; de suerte que ya tenéis dos sobrinos, y yo dos nietos. La Infanta –vuestra hermana y mi hija– irá a veros luego que tenga salud. Dios os haga buen rey y Santiago os ayude. Tello de los Godos y Meneses».

Carta irá Har Men Jul Sai : irán *S1 S2 TUV*

Se trata de un ejemplo evidente de error que solo es detectable si se conoce el argumento de la pieza: Tello el Viejo, el emisor de la misiva dirigida al rey que lee don Arias, no tiene hijas y está considerando aquí a su nuera, la infanta Elvira –hermana del rey Alfonso– una «hija», en virtud del matrimonio de esta con su único hijo, Tello el

Joven¹⁸⁰. El verbo en plural es un error originado por el aparente plural que se desprende de la fórmula «vuestra hermana y mi hija», lectura que hemos intentado dificultar a través de la puntuación.

Otros errores son el resultado evidente de pequeños despistes y olvidos del preparador de *SI*. En los dos ejemplos que listamos a continuación, la omisión de un pequeño elemento perjudica gravemente el sentido del pasaje:

- | | | | |
|-----|------------|--|-----|
| (5) | TELLO MOZO | Y si es la Infanta su hermana
—mi esposa, aunque mi señora—,
¿será bien que viva ahora
como cuando fue villana? | 350 |
|-----|------------|--|-----|

347 es *Har Men Jul Sai* : om *SI S2 TUV*

- | | | | |
|-----|-------------|---|------|
| (6) | TELLO VIEJO | A mí solo por Elvira
me pesa. En lo demás, no hallo
dificultad en volver
a caballero y soldado | 1725 |
|-----|-------------|---|------|

1723 no *Har Men Jul Sai* : om *SI S2 TUV*

Si en el primer ejemplo la sintaxis de la redondilla se veía claramente afectada por la omisión del verbo «es» en el v. 347, que tiene como consecuencia que la prótasis previa a la pregunta retórica de los vv. 349-350 resulte incomprensible, en el segundo caso la omisión de la conjunción negativa altera completamente el sentido de la intervención de Tello el Viejo, que en esta escena está dando su aprobación para que su hijo vaya a la guerra. Por otro lado, la coherencia discursiva exige que, después de decir que la orden del rey de que Tello el Joven vaya a la guerra «solo le pesa por Elvira», Tello el Viejo «no halle dificultad» en que su hijo se convierta en soldado.

Incluimos, por último, un lugar en el que la omisión involuntaria de una preposición en *SI* ha tenido consecuencias graves en la transmisión del v. 1964:

- | | | | |
|-----|------------------|---|------|
| (7) | INFANTA
MENDO | ¿Viene tu señor?
Vendrá
muy presto, que yo, temiendo
que se adelantase a Mendo
—deseoso de veros ya—,
águila caudal volví
el caballo. | 1965 |
|-----|------------------|---|------|

1964 a Mendo *Har Men Jul Sai* : Mendo *SI* : Tello *S2 TUV*

¹⁸⁰ Tello el Viejo nunca se dirige a su sobrina Laura (que vive en casa de los Meneses desde el comienzo de la primera comedia) en términos de «hija», por lo que descartamos que estuviera haciendo referencia a las dos mujeres (Elvira, hermana de Alfonso, y Laura, «hija» de Tello el Viejo) en la carta.

Como se comprueba en el aparato crítico, la pérdida de la preposición «a» en el v. 1964 del testimonio *SI* transformaba el pasaje en un lugar incomprensible, ya que Mendo es el personaje que está hablando en ese momento. El testimonio *S2* intentó enmendar el sentido del pasaje sustituyendo a «Mendo» por «Tello», enmienda que no alteraba el cómputo silábico pero sacrificaba la rima de la redondilla en la que se insertaba el verso problemático. La enmienda fue heredada por *T* y se transmitió de ese verso a las sueltas *U* y *V*, hasta que *Har* y las ediciones modernas restituyeron la preposición a su lugar. El lugar no es únicamente interesante como ejemplo de error común que evidencia un lugar problemático en la transmisión del texto, por lo tanto, sino también como prueba de la mayor cercanía de *SI* respecto al apógrafo. Por último, también apunta a que las sueltas posteriores *T*, *U* y *V* proceden de *S2* y no de *SI*, que nosotros hemos tomado como testimonio base, aspecto al que volveremos más adelante.

Como sucede con las omisiones que acabamos de analizar, los demás errores comunes que ligan a los testimonios antiguos parecen fruto de despistes y malas lecturas del texto base de diferente tipo (sustituciones de palabras por otras de fonética similar, alteraciones en palabras breves que tienen importantes consecuencias en la sintaxis, malas separaciones de palabras, trivializaciones...) realizadas por el preparador de *SI* que después se han ido transmitiendo inadvertidamente hasta llegar a *V*. Pasamos a continuación a analizar de uno en uno estos lugares:

(8)	INÉS	Que me vuelvo al delantal, a la saya y al sayuelo de mala gana, pues ya de chapines altos vengo a chinelas con listones.	1455
		1450 saya : sarta <i>eds</i>	

En este primer caso, la sustitución de la lección correcta se debe a la alteración de una única letra de la palabra original, y la lectura errónea pudo verse favorecida por el hecho de que la lectura «sarta» (aludiendo a una sarta de corales) es un elemento habitual en la descripción del traje de las mujeres campesinas, muy mencionado también en las descripciones de Lope de ambiente rústico¹⁸¹. Sin embargo, el contexto indica claramente que la lectura correcta es «saya», que a menudo aparece en conjunción con «sayuelo» en las descripciones de las labradoras, y que tiene mucho más sentido entre términos

¹⁸¹ Entre los regalos que Tello el Joven le traía a la infanta Elvira de la corte en la primera comedia del díptico, destacaba precisamente «una sarta de corales / aunque, a tus rosas iguales, / no serán corales más» (vv. 2151-2153).

referidos a la vestimenta humilde como «delantal» y «sayuelo». Además, el pasaje tiene por protagonista a la criada Inés, que se lamenta de la orden impuesta por el rey a los Meneses de tener que volver a vestir como villanos, puesto que esto la obliga a volver a su traje de campesina. La referencia en este lugar a una sarta de corales –una joya, pese a su popularidad entre las clases sociales humildes y campesinas–, en definitiva, parece fuera de lugar.

Examinamos a continuación un caso similar, también provocado por la sustitución de una única letra en la lectura correcta:

- | | | | |
|-----|------------|--|-----|
| (9) | TELLO MOZO | Señor, cuando labradores,
aunque godos, justo fuera
que a ese modo se viviera,
no cuando somos señores. | 405 |
|-----|------------|--|-----|

404 justo *Har Men Sai* : gusto *SI S2 TUV Jul*

En este segundo caso, observamos que la equivocación entre «justo» y «gusto» (una pareja de palabras habitual en el teatro áureo) se produce probablemente por una mala lectura y contraviene el uso habitual del adjetivo «justo» a lo largo de las dos comedias en el sentido de ‘apropiado’¹⁸², especialmente en las conversaciones que mantienen los Meneses, padre e hijo, en torno al estilo de vida y el traje adecuados para su ambiguo estatus social como labradores ricos. Similar a este error es también el que se produce en el v. 1162*b* entre «suelo» y «cielo», lugar en el que tal vez la equivocación haya sido producida por atracción de la misma palabra –cielo– en posición de rima un poco más arriba, en el v. 1158. El siguiente caso, sin embargo, se produce en una palabra mucho menos habitual, que quizá los preparadores de las sueltas *S* y los sucesivos testimonios antiguos no conocían y que, por lo tanto, no pudieron corregir:

- | | | | |
|------|-------|--|------|
| (10) | MENDO | Caracoles y escarceos
apenas mirar dejaban
hacia qué parte tenían
las caras o las espaldas. | 2030 |
|------|-------|--|------|

2028 escarceos *Har Men Jul Sai* : escorceos *SI S2 TUV*

¹⁸² En *Valor, fortuna y lealtad*, Tello el Joven justifica su cambio de vestimenta (su regreso al hábito de labrador) diciendo que «porque estando mi Elvira / en el traje que veis, no fuera justo», v. 2195). En la primera comedia también encontramos muchos ejemplos del uso de «justo» en este mismo sentido; como en la escena en la que Tello el Viejo le reprocha a su hijo «¿Y es justo que en esas galas / gastes con tanta locura / el dinero que no ganas?» (vv. 229-231). Encontramos otros ejemplos en los vv. 1576 y 1930.

Si bien la alteración únicamente afecta a una letra (quizá por atracción de la palabra *escorzo*, tal vez más frecuente que el término de equitación *escorceo*), nos parece que el lugar tiene valor como error conjuntivo.

En el siguiente caso, la deturpación también procede de la alteración de una única letra. El lugar se encuentra en una larga intervención de Tello el Viejo en la línea del menoprecio de corte y alabanza de aldea y, aunque tiene consecuencias importantes de cara al sentido, no produce alteraciones en la métrica o el cómputo silábico, lo que probablemente contribuyó a que no fuera detectado y enmendado hasta las ediciones modernas:

- | | | | |
|------|-------------|---|------------------------------------|
| (11) | TELLO VIEJO | Un capón, cuando le mates,
y una manida perdiz,
come el señor, con telliz
de azúcar y disparates;
mas, cuando a comer te sientes,
aunque te falte limón,
¿qué ha menester un capón,
sino buena gana y dientes? | 445

450 |
|------|-------------|---|------------------------------------|

445 come *Har Men Jul Sai* : como *SI S2 TUV*

En este último ejemplo, el «como» que traen los testimonios antiguos, entendido como adverbio de modo, parece introducir una comparación con el comportamiento de las clases sociales superiores –«como [lo hace] el señor»–, pero en la lectura del fragmento íntegro se comprueba que el adverbio debe ser sustituido por un verbo para que las dos redondillas hagan sentido.

Detengámonos ahora en un error no derivado de la omisión o alteración de una palabra, sino de la mala separación de palabras dentro de un verso, en el que la lectura errónea se debe probablemente al desconocimiento del nombre femenino Geloíra por el preparador de *SI*:

- | | | | |
|------|-------|--|-----|
| (12) | MENDO | porque verse el rey sin ellos
y imposible a Geloíra,
su esposa, hará que aborrezca
Alfonso su sangre misma. | 610 |
|------|-------|--|-----|

610 a Geloíra *Har Men Jul Sai* : Ageloira *SI S2 TUV*

Similar a este error ocasionado por una mala separación de palabras es el siguiente, en el que todos los testimonios antiguos confunden la lección correcta –el verbo «descarta»– con el sintagma «de carta» a raíz de la pérdida de una única letra:

- | | | | |
|------|-------|------------------------------|-----|
| (13) | REY | Leed, don Arias, la carta. | |
| | ARIAS | Tello el Viejo firma aquí. | |
| | REY | Pues leelda. | |
| | ARIAS | Dice ansí. | |
| | MENDO | (Carta y presente descarta.) | 275 |

275 descarta *Har Men Sai* : de carta *SI S2 TUV Jul*

Mientras que la lectura errónea de los testimonios antiguos no tenía sentido, la corrección introducida por *Har* y el resto de ediciones modernas nos permite entender la intervención de Mendo como un aparte, en el que el criado critica el desdén con el que el rey Alfonso ha tratado los regalos y la misiva de Tello el Viejo.

Para terminar, presentamos los últimos ejemplos de errores comunes en los que vamos a detenernos, evidenciados por la sintaxis. En ellos se ve afectada la concordancia entre los elementos de la oración, si bien en todos los casos basta con modificar algún pequeño elemento de la lectura de los testimonios antiguos para enmendar el pasaje:

- | | | | |
|------|-------|--|------|
| (14) | MENDO | ¡Mal año para mis celos,
si no me alegro de ver
que humilles los pensamientos,
que estábades insufrible!
Dejad los ámbares necios, | 1460 |
|------|-------|--|------|

1459 insufrible *Sai* : insufribles *eds*

- | | | | |
|------|-------------|---|------|
| (15) | GARCI-TELLO | Ya la prevención es tarde,
y hame pesado, señor,
que manchen vuestro valor
los consejos de un cobarde. | 1525 |
|------|-------------|---|------|

1527 manchen *Har Men Jul Sai* : manche *SI S2 TUV*

En el ejemplo catorce, la lectura errónea «insufribles» parece resultado de la atracción ejercida por el «estábades» anterior y hace concordar forzosamente el adjetivo con el «pensamientos» del verso anterior. En el quince, el error en la concordancia es similar: el sujeto en plural («consejos») exige que el verbo del verso anterior –que se ha hecho concordar erróneamente con el complemento directo «vuestro valor»– esté en plural¹⁸³. En los dos casos, enmendamos siguiendo a las ediciones modernas.

¹⁸³ La concordancia entre sujeto y predicado era generalmente respetada en la lengua áurea, si bien hay excepciones: «examples of agreement between predicate and verb are very common, especially when there is a plural predicate or when the subject follows both verb and predicate» [Keniston: 483, 36.35]. A pesar de ello, ninguno de los ejemplos que presenta Keniston de uso de verbo en singular con sujeto plural (sujetos colectivos y concordancias *ad sensum*, pronombres que desempeñan la función de sujeto, uno o más sustantivos como sujeto, etc.) encaja con el caso que nos presenta el lugar de nuestra comedia, por lo que hemos determinado considerarlo un error común. Ver nota al v. 1527.

Dejando a un lado los errores que afectan a la concordancia, en el siguiente ejemplo son dos los errores comunes –no relacionados entre sí– que presentan los testimonios antiguos:

(16)	MENDO	No suele llevar pastor las vísperas de las Pascuas los corderillos al cuello al que sus cuellos aguarda como a los pobres leoneses les pareció que llevaba Tello a los moros sus vidas vendidas a inútil fama.	2000
------	-------	---	------

1998 corderillos *Har Men Jul Sai* : corderos *S1 S2 TUV*
1999 al *Har Men Sai* : del *S1 S2 TUV Jul*

Por un lado, es evidente que en el v. 1998 es necesaria una sílaba más para evitar la hipometría (parece convincente la enmienda de *Har*, aceptada por el resto de ediciones modernas, consistente en añadir el diminutivo a la palabra «cordero» que traen las ediciones sueltas), y resulta igualmente llamativa la contracción «del» del verso siguiente, que tenemos que sustituir por un «al» para que el lugar tenga sentido.

Una vez establecida la relación entre todos los testimonios antiguos, conviene detenerse a analizar cómo se relacionan dichos testimonios entre sí. Examinaremos, por lo tanto, las relaciones entre *S1* y *S2* y los motivos de nuestra elección de *S1* como testimonio base frente a *S2* antes de pasar a analizar el comportamiento conjunto de *S1-S2* frente a los testimonios *T*, *U* y *V*.

Errores conjuntivos de *S1-S2*

Pese a la calidad superior de estos testimonios frente al resto de las sueltas antiguas, hay una serie de errores conjuntivos que relacionan a *S1* y *S2* y los separan de las demás sueltas. Son, en términos generales, fáciles de corregir y sus enmiendas fueron probablemente realizadas *ope ingenii* por los preparadores de las ediciones *T*, *U* y *V*. En casi todos los casos se requería únicamente una pequeña intervención para restablecer el sentido original del texto y hemos sanado el lugar deturpado transmitido por los testimonios *S* recurriendo a las sueltas tardías. Señalamos a continuación los ejemplos de este grupo detectados en el cotejo, pero empezaremos por señalar aquellos en los que la enmienda consiste en la eliminación o alteración de una única letra:

(17)	INFANTA	Al mísero navegante
------	---------	---------------------

truecan, Laura, en un instante
la alegre color de celos
en tanto luto los cielos,
que no parece un diamante. 75

72 truecan *UV Har Men Jul Sai* : trueca *S1 S2 T*

La corrección a realizar es sencilla, en tanto que ni métrica ni rima se ven perjudicadas por la lectura incorrecta y únicamente la concordancia de sujeto y verbo exige que el verbo esté en plural, puesto que el sujeto es «los cielos» (y no «la alegre color de celos»)¹⁸⁴. Es también la concordancia la que apunta en la dirección de que es necesario enmendar la lectura de *S1-S2* en el siguiente caso:

(18) TELLO VIEJO Cuando os vi la espada, nieto,
os dije, pronosticando
para más tarde el suceso
—no para tan tiernas manos—,
que la habríais menester. 1790

1790 habríais *UV Har Men Sai* : habrían *S1 S2 T Jul*

La lectura «la habrían menester» remite a una tercera persona del plural no especificada y difícil de identificar (quizá «tiernas manos» indujo el error) y es correcta desde el punto de vista gramatical pero no desde el punto de vista del sentido¹⁸⁵.

En otros casos, como en los dos ejemplos que presentamos a continuación, la comprensión de la situación dramática es lo único que puede delatar la deturpación. En el primero, la criada Inés (que protagoniza a lo largo del díptico varias escenas de coqueteo con Mendo) acaba de entrar en escena para traer una noticia a sus amos:

(19) INÉS Ya se confirmó por cierta
la nueva: Mendo ha venido. 1955
INFANTA ¿Tú lo has visto o lo has oído?
INÉS Y le he abrazado a la puerta.

1957 he *UV Har Men Jul Sai* : ha *S1 S2 T*

La lectura de los testimonios *S*, aunque aceptable a nivel puramente gramatical, parece fruto de la atracción ejercida por los «has» del verso inmediatamente anterior y el «ha» del v. 1955. En el siguiente lugar, situado en una conversación entre el rey y Tello

¹⁸⁴ Respecto a la concordancia entre sujeto y predicado, ver la nota al pie inmediatamente anterior sobre concordancia, que nos ha llevado también a considerar este lugar una mala lectura, en este caso de los testimonios *S1-S2-T*. Ver también la nota correspondiente a los vv. 72-75 de esta comedia.

¹⁸⁵ Tello el Viejo, efectivamente, había pronosticado en la primera jornada, al ver a su nieto vestido de caballero y armado por primera vez, que Garcí-Tello necesitaría más adelante valerse de la espada: «y abrazaros con espada / no ha sido sin ocasión, / que me habéis dado placer / en el pesar de algún daño; / porque, si yo no me engaño, / presto la habréis menester» (vv. 739-744).

el Viejo al final de la obra, son nuevamente el contexto y la situación dramática los que indican que el v. 2341 debe atribuírsele a Tello el Viejo y no a su hijo:

(20)	REY	Vine a cazar, Tello, aquí y quise ver a la Infanta, y a vos también.	2335
	TELLO VIEJO	Merced tanta por ella fue, no por mí.	
	REY	Y por honrar, que es razón, a Meneses, mi cuñado.	2340
	TELLO VIEJO	Solo ese nombre le ha honrado.	

2341*Per* TELLO VIEJO : TELLO *TUV* : TELLO EL VIEJO *Har Men Jul Sai* : TELLO MOZO
S1 S2

En este caso, aunque los dos Tellos están en escena, nos parece que la enmienda de la didascalia es inevitable, teniendo en cuenta que no tenemos variantes para el texto del v. 2341 (el verso debería ser «me ha honrado» si lo pusiéramos en boca de Tello el Joven, puesto que él es el cuñado del rey Alfonso) y que las confusiones entre los nombres de padre e hijo son habituales en casi todos los testimonios.

Finalmente, traemos a colación un ejemplo en el que nos encontramos ante una mala lectura, una sustitución de la lectura correcta «es» por «en» que provoca que las relaciones sintácticas de los componentes de la oración queden muy oscurecidas, y que analizamos en más detalle en la nota filológica correspondiente:

(21)	ARIAS	¿Qué consonancia harán amor y olvido, la fuerza y el desdén, si el fundamento de amor es un igual consentimiento de las dos voluntades admitido?	2415
------	-------	---	------

2417 es *UV Har Men Jul Sai* : en *S1 S2 T*

Una vez establecida la relación entre *S1-S2* frente al resto de testimonios posteriores, pasamos a analizar las diferencias existentes entre estas dos impresiones.

S1* frente a *S2

Como apuntábamos más arriba, existen algunas diferencias significativas entre *S1* y *S2* que indican que *S2* es una impresión de peor calidad y derivada de *S1*. En primer lugar, en lo tocante a las acotaciones, aunque *S2* mantiene las formas en imperativo de *S1* en un par de ocasiones (las ya mencionadas 2394*acot* o 2464*acot*), transforma otras, adaptándolas total o parcialmente al indicativo (864*Acot* y 1116*Acot*). Por otro lado, consigue evitar muchas de las erratas de *S1* –aunque añade muchas nuevas– y la mayoría

- (25) TELLO VIEJO Era yo de vuestra edad,
como ahora os vengo a ver...
Fue muy linda mi mujer,
y mujer de calidad... 725

728 calidad *SI V Har Men Jul Sai* : caridad *S2 TU*

- (26) MENDO Corrieron el campo algunos,
cuyas tocas y bengalas
de oro y sedas de colores,
daban flores a las plantas. 2025

2025 tocas *SI Har Men Jul Sai* : rocas *S2 TUV*

En el primero de los ejemplos, si bien «mujer de caridad» es un sintagma aceptable en un contexto de alabanza a la mujer de Tello el Viejo, ya fallecida, no lo es tanto como «mujer de calidad». En el segundo caso, la lectura «rocas» podría hacer sentido en un pasaje en el que se describe un campo de batalla, pero, teniendo en cuenta que en el verso siguiente se habla de «sedas de colores», es mucho más acertado entender el v. 2025 de manera que en él se haga referencia al atuendo de los moros.

Encontramos otros ejemplos de lecturas aceptables en *S2* en los versos 410, 857 o 1832, en los que se ven afectadas formas verbales o conjunciones por la modificación o desaparición de una única letra respecto a la lectura de *SI*, lo que las hace sospechosas de ser más bien despistes gráficos, fruto de malas lecturas, que auténticas variantes introducidas deliberadamente por el preparador del texto *S2*. Presentamos a modo de ejemplo el caso del verso 857:

- (27) MENDO A su madrina Laura le entregaron,
y la comadre y ella le envolvieron,
encargando al padrino y la madrina,
después del Evangelio, su dotrina. 855

Llevaba el mazapán muy sin recato
el sacristán, entre él y un monacillo,
pero como tocaron a rebato,
ganaron los muchachos el castillo. 860

857 llevaba *SI Har Men Sai* : llevara *S2 TUV Jul*

A nuestro juicio, en el relato que está haciendo Mendo del bautizo del hijo de Elvira y Tello, en el que se emplea sobre todo el pretérito perfecto simple de indicativo, resulta mucho más adecuado el pretérito imperfecto («llevaba») para hacer referencia a una acción anterior (interrumpida por el «tocaron» del v. 859) que el pretérito imperfecto de subjuntivo «llevara», que quizá sea el resultado de que una letra poco clara se transformara en una *r*.

sustituyó las dos letras ilegibles correspondientes a la conjunción por un «él», relativamente aceptable desde el punto de vista del sentido pero que rompe con el esquema de las dos siguientes redondillas. Si bien el testimonio *T* también hereda esta lectura, las siguientes ediciones sueltas omitieron el pronombre personal, que no es necesario para comprender la estrofa.

En definitiva, *S2* es un testimonio fiel a *S1* en términos generales pero que no puede evitar introducir pequeñas variantes particulares que, con alguna excepción aislada, oscurecen el sentido del texto y dificultan su comprensión. Una vez establecida nuestra preferencia por *S1* frente a *S2*, examinaremos cómo se comportan estos dos testimonios frente al resto de la tradición. El análisis del aparato crítico muestra que las sueltas se distribuyen en dos grupos: *S1-S2* por un lado y *T*, *U* y *V* por otro. Dentro de este segundo grupo, *U* y *V* son ediciones sueltas muy posteriores y estrechamente relacionadas, por lo que conviene analizar primero las relaciones entre *S1-S2* y *T*.

S1-S2* y la suelta *T

El cotejo de los tres testimonios ofrece pocas dudas al respecto: fue *S2* y no *S1* el eslabón entre los testimonios *S* y la tradición posterior. Por un lado, si bien *T* evita muchas de las erratas evidentes de *S2*, no consigue evitarlas todas (vv. 600, 654, 681, 686). Por otro lado, adopta todas las lecturas de *S2* en los casos de lecturas equipolentes (como sucede en los vv. 1053, 1081, 1617 o 1832) y se muestra también más cercano a *S2* en lo tocante a variantes lingüísticas (vv. 696, 1018, 1151*a*, 1151*b*, 1153...). También en las acotaciones de *T* se observa la dependencia respecto a *S2*: solo mantiene las formas de imperativo en las acotaciones cuando *S1* lo hace (2394*acot*, 2464*acot*). Esta dependencia de *T* respecto a *S2* se comprueba también en el caso que presentamos a continuación, ya aducido previamente como ejemplo de la peor calidad del testimonio *S2* frente a *S1*, en el que la modernización se antepone al cómputo métrico en *S2* y *T*:

- | | | | |
|------|-------------|--|------|
| (32) | GARCI-TELLO | ¿Cómo le ha dado mi abuelo
por mujer a Laura y vos
se la pedistis, sabiendo
que entre las obligaciones
que tengo de caballero,
es la que toca a mi honor? | 2525 |
|------|-------------|--|------|

2524 pedistis *S1* : pedís *S2* *TUV* *Har Jul Sai* : pedisteis *Men*

La suelta *T*, también contraria a los sufijos verbales en *-istis*¹⁸⁸, copia la lección de *S2* a pesar de que dé lugar a un octosílabo defectuoso, lo que hace sospechar que no conocía *S1*. Lo mismo sucede con otros lugares ya analizados en las páginas anteriores como lecturas peores de *S2* frente a *S1*, lugares en los que *T* sigue fielmente a *S2* aunque la enmienda fuera fácil de realizar *ope ingenii* («caridad» frente a «calidad» en el v. 728, «llevara» frente a «llevaba» en el v. 857, «parece» frente a «parécete» en el v. 1814, «rocas» frente a «tocas» en el v. 2025...). La suelta *T* copia incluso la enmienda fallida de *S2* para el v. 1964, ya analizada, pese a que altera la rima y no es satisfactoria desde el punto de vista del sentido.

Son escasísimas las lecciones correctas de *S1-T* frente a lecturas erróneas de *S2* y las enmiendas era muy fáciles (vv. 1663, 2420), por lo que pudieron ser realizadas sin que *T* tuviera acceso a un testimonio tipo *S1*. Por otro lado, tampoco tenemos apenas casos en los que *T* sea capaz de corregir por su cuenta el texto de *S1-S2*: evita, por ejemplo, erratas como la del v. 2184 o la atribución errónea de un parlamento en 2341 *Per*, pero estos pocos casos detectados son nuevamente enmiendas fáciles de hacer y que no requieren que *T* tuviera a su disposición un testimonio más autorizado que *S2*.

Una vez establecido que *T* procede de un ejemplar de *S2*, analicemos las diferencias más relevantes entre los testimonios tipo *S* y la suelta *T*, que se sitúan en la tercera jornada de la comedia. Estas diferencias son una serie de versos añadidos por *T* y una extensa escena reescrita o variante-pasaje¹⁸⁹, que analizaremos individualmente.

Comencemos por los fragmentos de texto añadidos en *T* en cuatro lugares de la comedia en los que ni la métrica ni el sentido denuncian una ausencia en el texto de *S1-S2*. Nos encontramos ante interpolaciones que no coinciden con ninguna laguna de los testimonios *S* y que constituyen un posible indicio de que *T* sigue otro modelo distinto al de *S1-S2*. Se insertan en todos los casos en la tercera jornada, como decíamos, y son muy diversas en lo tocante a su forma métrica y extensión (desde los cuatro versos de los dos fragmentos más breves hasta los dieciséis del pasaje más largo). El primero de estos fragmentos, un sexteto lira, se inserta en un pasaje compuesto en dicha forma métrica

¹⁸⁸ Buena prueba de ello es que moderniza por su cuenta incluso el v. 1149, verbo en el que *S2* había mantenido (seguramente por un descuido) la forma *estuvistis*.

¹⁸⁹ Aunque empleamos a lo largo de estas páginas de manera general la palabra *reescritura* para referirnos a este pasaje, quizá sea más adecuado el término «variante-pasaje», que también empleamos en la edición de la primera comedia y que tomamos de la edición de *El hombre de bien* a cargo de María José Borja Rodríguez, en la que la editora lo emplea para las variantes que ocupan varios versos en su comedia (hasta sesenta y dos versos, en su caso). La extensión de nuestra única *variante-pasaje* en esta comedia, sin embargo, es de ciento cincuenta y ocho versos.

(todavía queda un último sexteto más después de este fragmento añadido, antes de que se produzca el cambio a las redondillas). Por otro lado, no presenta errores en cuanto al cómputo silábico ni la rima y tampoco parece forzado en lo tocante al sentido:

2199 Por si...pueden *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* Después de este verso, *TUV Har Men Jul Sai* añaden los siguientes seis versos: que como la experiencia / le ha mostrado, saldré más animoso / fiado en mi inocencia / que en las armas y ejército copioso, / que Dios da las victorias, / cuyas son las batallas y las glorias

A nivel argumental, nos encontramos en el punto de la trama en el que Tello el Joven, a pesar de haber vuelto victorioso de la guerra contra los moros (a la que el rey Alfonso le había enviado con la intención de que muriese en la batalla), decide renunciar a su traje de soldado y retomar su hábito de campesino para no despertar otra vez la cólera del monarca. Curiosamente, los versos enlazan con otro lugar, puesto que incluyen una paráfrasis de unos versos anteriores, recitados por Mendo, pero en los que el gracioso citaba unas palabras dichas por su amo: «pero basta la esperanza / acompañando la fe, / que caballos, hombres y armas / no dan vitorias, que es Dios / el que vence las batallas» (vv. 2099-2103). El objetivo del pasaje parece ser insistir en una idea importante en esta jornada: que Dios protege a los Meneses, circunstancia que obligará al rey Alfonso a cambiar de actitud hacia ellos en el último tramo de la pieza.

El resto de interpolaciones de *T* se producen en la larga sucesión de redondillas que encontramos en la tercera jornada (del v. 2206 en adelante) y son, por tanto, en verso octosílabo. El primero de estos textos añadidos se encuentra unos cien versos después de la última interpolación, donde los testimonios *T* traen una redondilla más que los testimonios *S*:

2221 despojos....traído *S1 S2 TUV* Después de este verso, *TUV Har Men Jul Sai* añaden los siguientes cuatro: y que, cuando mayor fuera, / vuestras victorias felices / la escusaran de tapices / con tanta alarbe bandera

En el pasaje inmediatamente anterior, Garci-Tello refiere que se han llevado los despojos obtenidos por Tello el Joven en la guerra contra los moros a una iglesia nueva que Tello el Viejo contribuyó a construir en la primera comedia (aludida en diferentes ocasiones en esta segunda pieza). Dicha iglesia será adornada al final de la comedia con las banderas arrebatadas a los moros en vez de con tapicería (vv. 2365-2367). El pasaje, por lo tanto, adelanta esa acción y también sirve para concretar que los «despojos» de los que hablaba Garci-Tello (vv. 2219-2221) eran banderas. El siguiente fragmento interpolado se encuentra en la misma sucesión de rodillas y se trata de una especie de

intervención cómica en la que Tello el Viejo desarrolla su intervención del verso 2241 («Déjale mate esos dos»), es decir, la petición que le había formulado a su hijo de que le permita a Garci-Tello ajusticiar a dos de los prisioneros moros:

2241 Déjale....dos *SI S2 TUV Jul Después de este verso, TUV Har Men Jul Sai añaden los siguientes cuatro: que así se enseña el halcón / desde pequeño a matar. / Acot Sale Garci-Tello / GARCI-TELLO ¡Que no los puede alcanzar! / MENDO ¿Qué quieres, si galgos son?*

En este caso, el añadido podría tener una función facilitadora de cara a una puesta en escena de la comedia, puesto que el niño Garci-Tello había salido de escena, corriendo tras los moros, muy pocos versos atrás (2237*acot*) y su regreso a las tablas en el 2241*acot* parece quizá demasiado apresurado. Estos cuatro versos, además de incorporar una suerte de directriz pedagógica en boca de Tello el Viejo y de alargar el tiempo que su nieto pasa fuera de escena, brindan a Garci-Tello la posibilidad de explicar por qué no ha sido capaz de herir a los moros y añaden una gota de comicidad.

Finalmente, el último de los pasajes interpolados es el más extenso de todos ellos: son dieciséis versos octosílabos en los que se desarrolla el motivo cómico de la vestimenta cortesana de Tello el Viejo, al tiempo que se produce una reconciliación explícita entre este personaje y el rey Alfonso:

2334 el postrero....ser *SI S2 TUV Después de este verso, TUV Har Men Jul Sai añaden los siguientes 16 versos: Mas perdonadme, señor / que el traje mudar quería, / y por eso no salía, / que no por falta de amor. / MENDO En trazar ciertos follados, / gran señor, se ha detenido / y pienso que seréis ido / antes que estén acabados. / REY Haréisme mucho placer, / que os quiero ver muy galán. / TELLO VIEJO ¿Qué galas, señor, serán, / como veniros a ver / tan humano en esta casa? / REY Siempre, Tello, lo seré. / Lo pasado enojo fue, / nunca ofende lo que pasa.*

El pasaje no es estrictamente necesario de cara al restablecimiento de las relaciones entre Tello el Viejo y el monarca, puesto que la situación de falta de entendimiento entre ambos queda suficientemente zanjada en los versos inmediatamente anteriores y posteriores a la interpolación (quizá, podría argumentarse, no de manera tan rotunda). Más interesante resulta, sin embargo, la referencia al atuendo cortesano de Tello el Viejo en el pasaje. Si bien el personaje ya se había referido de forma cómica a los follados y otras ropas cortesananas en la segunda jornada (vv. 1402-1412), esta alusión relaciona estrechamente esta interpolación con la reescritura que hace *T* de la escena comprendida entre los vv. 2278*Per* y 2330, que copiamos íntegra a continuación, de manera que sea más sencillo comparar los elementos repetidos y parafraseados y comprobar cómo *T* alarga considerablemente la escena:

(33)

SI S2

TUV Har Men Jul Sai

INFANTA	Vámonos a vestir todos.	TELLO VIEJO ELVIRA	¿Qué es esto, Elvira? No sé, pero presumo que ha hecho esta victoria en el rey algún agradecimiento. ¡Laura, a vestir!
	<i>Vanse y queda Tello el Viejo y Mendo</i>		¡Qué mudanzas!
TELLO VIEJO MENDO	¿Qué es esto, Mendo? ¿Qué es esto? Yo no lo entiendo, señor, pero presumo que ha hecho esta vitoria en el rey algún agradecimiento.	LAURA	
			<i>Vanse las dos</i>
TELLO VIEJO	¿Acuérdate que te dije los días pasados, Mendo, que era comedia la vida y que tenía por cierto que mudaríamos traje antes del acto postrero? ¡Pues mira cómo es verdad! ¡Gracias a Dios que no tengo vestido que me mudar!	TELLO VIEJO TELLO JOVEN	Lleva, hijo, a Garci-Tello. Di que le ponga su madre muy galán. Apenas creo que se mude la Fortuna.
MENDO TELLO VIEJO	Haz que te le corten luego de raja.		<i>Vase</i>
MENDO TELLO VIEJO	¿De seda no? ¿De seda? ¡Qué desacuerdo! Las repúblicas se pierden solamente por excesos de vestidos, donde gastan los hombres todo el dinero que tienen, sin atender al accidente, al suceso, a la ocasión, al fracaso, y a las mudanzas del tiempo, do vale más un real, y el vestido vale menos. Con obras y con	TELLO VIEJO MENDO TELLO VIEJO MENDO TELLO VIEJO MENDO	Dije, si te acuerdas, Mendo, que era comedia la vida, y que tenía por cierto que mudaríamos traje antes del acto postrero. ¡Pues mira cómo es verdad! Gracias a Dios que no tengo vestido que me mudar. Tú, ¿qué aguardas? No me acuerdo dónde puse los follados que truje de... ¡ah, caballero! ¿Tú no los guardaste? ¿Yo? ¿No te los di? No, por cierto, pero si bien se me acuerda, una tarde... Dilo, presto. Unos como no sé qué diablos, que para usar de ellos era menester que el cura los conjurase primero, para que no hiciesen mal a quien los trujese... ¡Esos!
MENDO palabras	tienes tanta hacienda, Tello, pues sustentaste mil hombres, sin las armas y pertrechos de guerra, que fueron	TELLO VIEJO MENDO	
muchos. talegos	Pero dime, ¿los		
TELLO VIEJO	han quedado boqueando? Mendo, ¿quién te mete en eso? En servir a Dios y al rey, nadie ha de ser avariento. Esto me parece a mí y, si escaso te parezco, yo te mando cien ovejas con otros tantos carneros, para que pases tu vida, que yo bien sé que con ellos no has menester más hacienda.	TELLO VIEJO MENDO TELLO VIEJO MENDO TELLO VIEJO MENDO	¿Aquellos eran follados? ¿No los viste, majadero? ¡A los moños de las piernas ese nombre les ha puesto! Pues, señor, perdona. ¿Cómo?
MENDO TELLO VIEJO MENDO	Veas de tu nieto, nietos, todos reyes de León. Para servicio del cielo. Señor, el rey está en casa, y viene con Garci-Tello, Elvira, Laura y tu hijo con grande acompañamiento.		Un espantajo con ellos hizo Silvio aquel verano a las higueras del huerto. ¿No te acuerdas que alabaste los higos que te subieron un día, que dije yo —pienso que lo dije quedo—, «buenos follados le cuestan»?
TELLO VIEJO	Voy a salirle al camino.	TELLO VIEJO	Que, si no fuera por ellos, bien sabes tú que los tordos y los gorriones viejos, que llaman zorras con alas, se los comen sin remedio. Pues ¿no había una ballesta para echarlos? ¿Es bien hecho con las bragas de un fidalgo poner a las aves miedo? Si fuera a los moros, vaya, que bien podía ser esto,
	<i>Sale el rey vestido de caza, don Arias, doña Elvira, Laura y damas, Tello el Mozo, Garci-Tello y acompañamiento</i>		

S2. Es el caso de los versos que introducen un interesante momento metateatral y que volvemos a incluir aquí por su interés:

(34)

TELLO VIEJO	¿Acuérdate que te dije los días pasados, Mendo, que era comedia la vida y que tenía por cierto que mudaríamos traje antes del acto postrero? ¡Pues mira cómo es verdad! Gracias a Dios que no tengo vestido que me mudar.	TELLO VIEJO	Dije, si te acuerdas, Mendo, que era comedia la vida, y que tenía por cierto que mudaríamos traje antes del acto postrero. ¡Pues mira cómo es verdad! Gracias a Dios que no tengo vestido que me mudar.
MENDO		MENDO	

SI S2

TUV Har Men Jul Sai

Una de las diferencias más significativas entre las dos versiones es la sustitución del verbo «acuérdate» del v. 2284 en los testimonios *SI-S2* por la forma «te acuerdas» en *T*. Como es sabido, la lengua áurea tiende a situar el pronombre en posición enclítica, sobre todo al comienzo de oración¹⁹¹, lo que podría constituir una pista de que la reescritura de *T* presenta rasgos más alejados del castellano del siglo XVII, si bien el pasaje de *T* no siempre muestra esta tendencia a modernizar¹⁹². Las dos versiones del texto empiezan a presentar grandes divergencias a partir de este fragmento, sin embargo. Tras el comentario de Mendo de que no tiene vestido para mudarse, los testimonios *SI-S2* optan por un pequeño monólogo de Tello el Viejo en contra de los excesos en el vestir, en la línea de una intervención parecida de este personaje en la primera comedia¹⁹³. Este monólogo va seguido de una pequeña protesta de Mendo, que le afea a su amo su tacañería, y que tiene como consecuencia que Tello el Viejo vuelva a insistir en que nunca es avaro en lo relativo a Dios y al rey. Finalmente, Tello el Viejo hace gala su generosidad regalándole numerosas cabezas de ganado al criado, que se muestra sumamente agradecido.

En la versión de la suelta *T*, aunque finalmente Tello el Viejo también le regalará ovejas a Mendo y recibirá la bendición del gracioso a cambio, el viejo Meneses intenta

¹⁹¹ Si el verbo comenzaba la frase, el pronombre se situaba en posición enclítica [Keniston, 1937: 90, 9.03].

¹⁹² Un poco más adelante, en el verso «hanme de mirar las damas» de *T* (verso que no procede de *SI-S2* ni se inspira en ninguno de los versos de dichos testimonios), el pronombre está en posición enclítica. Además, el texto de *T* presenta en dos ocasiones formas verbales que comienzan por *truj-*, arcaísmo frecuente en la escritura de Lope para el pretérito imperfecto de subjuntivo del verbo «traer», que es imposible que haya tomado del texto de *SI-S2*, aunque sí aparece en otros lugares de la comedia, tanto en el texto de *SI-S2* como en el de *T*.

¹⁹³ En la primera comedia, en la conversación que mantiene con su hijo Tello el Joven en el primer acto (v. 205 y ss.), Tello el Viejo defiende una postura muy similar a esta, contraria a las galas, idea a la que vuelve en diferentes momentos del díptico.

antes recordar dónde puso unos follados, prenda ya mencionada (v. 1405), dando lugar a un pasaje marcado por un nivel de comicidad en la figura de Tello el Viejo que sobrepasa el de sus anteriores intervenciones de tono humorístico. La búsqueda de los follados desemboca en una escena casi entremesil, bastante alejada de las interacciones que hemos presenciado entre Tello el Viejo y Mendo hasta ahora: el gracioso confiesa que los criados utilizaron los follados de su amo para hacer un espantapájaros con el que poner a salvo los higos del huerto¹⁹⁴ y Tello se indigna ante lo inadecuado que le parece «con las bragas de un fidalgo / poner a las aves miedo». Tras apuntar que en servicio del rey todo gasto de dinero le parece bien empleado (idea que recuerda ligeramente a la convicción del personaje en *S1-S2* de que en servicio de Dios y del rey sí es adecuado gastar la hacienda, vv. 2314-2315), pide a Mendo que le traiga al criado Sancho para que le confeccione unos nuevos follados. Mientras espera, Tello el Viejo recita un soneto serio, para luego dar paso a otra escena muy cómica, en la que los criados intentan sacar beneficio con el exagerado tamaño de la tela. Finalmente, las dos versiones terminan con las cien ovejas (también cien carneros, en *S1-S2*) que Tello el Viejo le concede a Mendo para demostrarle que no es avaro¹⁹⁵. Respecto a la respuesta de agradecimiento de Mendo, es también interesante que solo en *S1-S2* se haga referencia a la posibilidad de que los nietos de Tello el Viejo lleguen a ser reyes de León, mientras que en la suelta *T* el criado se limita a desearle abundancia de descendientes y bienes, amén de acabar su intervención con una nota cómica relativa al episodio entremesil que acaban de protagonizar con los follados.

La versión que presenta *T* nos parece demasiado cómica teniendo en cuenta el tono general de la comedia, bastante serio durante la segunda mitad de la pieza. Mendo y Tello el Viejo, por otra parte, no habían protagonizado antes una escena cómica tan larga como la que presenta aquí *T*, puesto que las escenas cómicas que comparten durante el díptico son más bien pequeños momentos humorísticos de un tono más mesurado en escenas con más personajes (vv. 2052-2095 de la primera comedia, vv. 1402-1418 de la segunda). La brevedad del fragmento añadido en *T* ha impedido que un análisis estilométrico pueda confirmar estas impresiones personales¹⁹⁶. Tampoco la ortología nos

¹⁹⁴ El responsable de la transformación de los follados fue Silvio, criado de los Meneses que no aparece en esta segunda comedia (es mencionado brevemente en el v. 2448) pero que sí tenía una pequeña aparición en la primera, en la que recibía golpes de Tello el Viejo por haberse comido el pie de un lechón (v. 1258 y ss.). Aunque Silvio es un nombre pastoril habitual en la literatura áurea, su reutilización podría constituir un indicio de que la variante-pasaje está teniendo en cuenta la primera parte del díptico.

¹⁹⁵ El personaje de Tello el Viejo había tenido arranques similares de generosidad antes en el díptico, como en los vv. 1322-1323 y 1531-1534 de la primera comedia.

¹⁹⁶ Agradecemos a Álvaro Cuéllar el tiempo dedicado al análisis del fragmento, que, según parece, no puede atribuírsele a Lope de Vega por medio de las herramientas propias de la estilometría. Sin embargo, tampoco

permite descubrir en la variante-pasaje de *T* usos contrarios a los que conocemos de Lope por otras obras¹⁹⁷. El único rasgo no loopesco que hemos podido identificar en el texto es la ausencia de distinción entre *ahora/ahora*, típica de Lope, justificable por el hecho de que *T* transforma casi todos los «ahora» de *S1-S2* en «ahora»¹⁹⁸. Por lo tanto, teniendo en cuenta la imposibilidad de obtener resultados concluyentes por parte de la estilometría o la ortología en torno a este fragmento, sus discordancias en el decoro del personaje de Tello el Viejo y, sobre todo, considerando que únicamente ha sido transmitido por un testimonio tardío y menos fiable de la comedia –estando ausente en los testimonios más antiguos y autorizados–, hemos optado por no incluirlo en nuestro texto.

La decisión en torno a esta variante-pasaje y los otros fragmentos de texto interpolados en *T* cuya ausencia en *S1-S2* no es señalada por la métrica es importante porque se relaciona estrechamente con la decisión editorial más problemática en torno a esta segunda comedia del díptico; esto es, la de establecer la relación entre el testimonio *T* y las sueltas *S1-S2*. Lo señalado hasta aquí nos lleva a pensar que lo añadido y lo reescrito en *T* debió de ser obra de un autor de comedias con habilidades de poeta, buen conocedor del estilo de Lope y del díptico de los Meneses, que buscaba adaptar a un montaje particular el texto que conocía a partir de un ejemplar *S2*¹⁹⁹. Es decir, que *T*

es posible descartar completamente que sea de Lope. Otros fragmentos de igual extensión de esta segunda comedia que son indudablemente de Lope tampoco pueden ser atribuidos con garantías al Fénix a través de la estilometría, dato que apunta –siempre según Cuéllar– en la dirección de que resulta imposible extraer conclusiones sobre autoría a partir de fragmentos de una extensión tan pequeña. El propio Cuéllar afirma en un trabajo de próxima publicación que la estilometría puede empezar a ser eficaz en sus dictámenes a partir de textos compuestos por 3000 palabras [Cuéllar, en prensa].

¹⁹⁷ Algunos de los rasgos ortológicos del fragmento, todos ellos compatibles con el *usus scribendi* de Lope, son la tendencia a unir la preposición «a» con vocales contiguas, señalado por Poesse [1973: 74], la azeuxis en *creo-veas*, *mohatra* y *hacia* [Poesse, 1973: 23, 30 y 35 respectivamente], la sinalefa en la exclamación *ah* [Poesse, 1973: 62-63], *diablos* como palabra bísilaba [Poesse, 1973: 41, nota al pie], el diptongo en *pienso* [Poesse, 1973: 38] y la diéresis en *juicios* [Poesse, 1973: 46]. Destaca particularmente entre estas la palabra *gorriones*, que aunque no es recogida por Poesse [1973] ni por Morley [1927] es una palabra tetrasílaba en el pasaje y siempre en Lope. Así lo atestigua su presencia en obras como *La Gatomaquia*, *Pobreza no es vileza*, *El desprecio agradecido*, *El sol parado* o *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, a las que hemos llegado a través del *TESO*. En esta última comedia, en particular, la alusión a los gorriones se produce como parte de una relación de animales y en términos muy similares a los de nuestra pieza («gorriones prevenidos, / que llaman zorras con alas»). Respecto a la diéresis de *gorriones*, las búsquedas realizadas en *TESO* señalan que no todos los autores áureos utilizaban la palabra como tetrasílaba: Rojas Zorrilla sí que la usa así en *Lo que son mujeres* («en el figón un par de gorriones, / empanados en forma de pichones») pero Tirso de Molina usa la palabra como trisílaba en su entremés *El gabacho* («corto de manos y bolsa, / largo de cuerpo, no más / caña de alcanzar gorriones»).

¹⁹⁸ Como es sabido, Lope usaba *ahora/ahora* según las exigencias métricas. Según Poesse [1974: 27, nota al pie], empleaba *ahora* como trisílaba y *ahora* como bisílaba. Los testimonios *S1-S2* conservan en un puñado de casos formas de *ahora* como trisílabas, pero no son coherentes con esta distinción.

¹⁹⁹ No nos encontraríamos ante una *refundición* de la pieza, por lo tanto, sino ante una *adaptación*, según la distinción de Ruano de la Haza [1998: 35] que se refiere con este término a la práctica de la reescritura dirigida a «adecuar un texto teatral, eliminando personajes o escenas que se consideran superfluos, o

procede de *S2* y todas las diferencias entre *S2-T* son intervenciones *ope ingenii* del preparador de *T*. No obstante, tampoco se puede descartar completamente, con los datos que tenemos, que tanto *S* como *T* procedan de diferentes versiones del texto de la comedia, aunque en última instancia se remonten a un arquetipo común (lo que explica sus errores comunes). En este caso, los dos testimonios serían fruto de puestas en escena diferentes: *SI* o un antecedente de *SI* eliminó versos de la tercera jornada, realizando cortes limpios y que no afectaban a métrica y rima, y optó por una versión breve de la escena que encontramos entre los vv. 2278 y 2330 *acot*, mientras que *T* o su antecedente editó una «versión larga» del texto, con más versos en la tercera jornada y una versión más desarrollada y cómica de la escena que comienza en el v. 2278.

Dejando a un lado la autoría de estos pasajes añadidos por *T*, lo cierto es que este testimonio presenta un texto de menor calidad y más alejado que los testimonios *S* de las coordenadas lingüístico-culturales en las que se escribió la pieza. A grandes rasgos, *T* se caracteriza por la presencia de pequeñas omisiones de texto, que casi siempre afectan a una única palabra y parecen ser el fruto de despistes (por ejemplo, en los vv. 1327, 1486, 1705 o 1767) y por una treintena de lugares en los que trae trivializaciones y malas lecturas frente a lecturas correctas de *SI-S2*. Ofrecemos a continuación una selección de lugares en los que *T* presenta lecturas peores de diverso tipo, comenzando por varios ejemplos en los que la métrica también se ve afectada. En los tres primeros ejemplos que ofrecemos, el resultado de la mala lectura de *T* es un verso hipométrico:

- | | | | |
|------|--------|---|-----|
| (35) | MENDO | Prospera el cielo tu real persona,
y ponga un mundo al pie de tu corona. | 285 |
| | SANCHO | (No queda muy contento. | |
| | MENDO | Siempre del alma el rostro fue argumento. | |
| | SANCHO | Como no tiene hijos, le fatiga
esto de los sobrinos.) | |

284 real *SI S2 Har Men Jul Sai : om TUV*

- | | | | |
|------|-------------|--|-----|
| (36) | TELLO VIEJO | dos varas de terciopelo
de lo mismo que sacó
la reina el suyo, y costó
—así goce ya del cielo—
a dos reales, y aun hoy vive,
¿no quieres tú que me espante? | 395 |
|------|-------------|--|-----|

395 hoy *SI S2 Jul : om TUV Har Men Sai*

- | | | | |
|------|-------------|---|------|
| (37) | TELLO VIEJO | no le manchéis, que no es de reyes sabios
entrar en la corona haciendo agravios. | 1195 |
|------|-------------|---|------|

introduciendo nuevos pasajes y personajes, para producir una versión representable en un lugar escénico específico o por una compañía determinada».

REY Basta, Tello, no más, ya os tengo oído.
 Si a vuestro hijo le quité a mi hermana
 fue porque, el matrimonio dirimido,

1197 Tello *S1 S2 Har Men Jul Sai* : om *TUV*

En los tres ejemplos señalados el sentido no se ve perjudicado, pero es evidente que la ausencia de una palabra en el verso tiene como consecuencia un verso defectuoso a nivel métrico: en el primer caso el endecasílabo de la silva se queda con nueve sílabas; en el segundo caso, el octosílabo de la redondilla se transforma en heptasílabo²⁰⁰; y en el último caso la octava real presenta un verso de nueve sílabas. Los dos siguientes casos que presentamos, sin embargo, difieren de los anteriores en que tienen como consecuencia un verso hipermétrico:

(38)	REY	Tello, vaya alguna gente que sepa este monte bien, para que nuevas me den —antes que salir intente— de algún oso o jabalí.	2355
	TELLO VIEJO	Sancho le sabe en estremo.	2360

2359 de *S1 S2 Har Men Jul Sai* : de él *TUV*

En el caso que listamos bajo el número 38, la lectura errónea de *T* y el consiguiente verso hipermétrico parecen el resultado de un intento de enmienda derivado de una mala comprensión de las relaciones sintácticas de los elementos de la oración. El verbo «salir intente» del v. 2358 no se refiere al «oso o jabalí» del verso siguiente, sino al propio rey Alfonso, que tiene la palabra en este momento, y que está pidiendo que le den nuevas «de algún oso o jabalí». Hemos señalado como un inciso el v. 2358 para reforzar esta lectura y evitar la interpretación de *T*, que necesariamente conduce a la versión hipermétrica del verso 2359. El siguiente ejemplo, sin embargo, parece haber sido el resultado de un pequeño descuido al copiar el texto de *T*, ya que no altera el significado del pasaje pero tiene como consecuencia un verso de doce sílabas:

(39)	MENDO	lo que faltó de rey, sobró de hermoso. Llegaron a la iglesia, en cuya puerta el nuevo cura estaba revestido. Allí, la fe que el alma le despierta, le abrió con sal la boca y el oído.	840
------	-------	--	-----

844 con sal *S1 S2 Har Men Jul Sai* : con la sal *TUV*

²⁰⁰ En el segundo caso, quizá haya ejercido alguna influencia sobre la eliminación de «hoy» en las sueltas más tardías el hecho de que se pronuncie como bísilabo *aun*, que tiende a ser monosílabo en Lope [Poesse, 1973: 38, nota 71], pronunciación que tendría como consecuencia un verso hipermétrico.

Presentamos a continuación otro tipo de error que también tiene consecuencias graves en el texto de la comedia, una inversión de los elementos del v. 202:

- | | | | |
|------|--------|---|-----|
| (40) | MENDO | (Cobrándole voy temor.)
Criados somos de Tello,
vuestro cuñado. | 200 |
| | REY | ¿De quién? | |
| | SANCHO | (No escucha el «cuñado» bien,
enderezose de cuello. | |

202 el cuñado bien *SI S2 Har Men Jul Sai* : bien el cuñado *TUV*

Como sucedía en otros casos, la inversión no tiene consecuencias desde el punto de vista del sentido, pero la rima de la redondilla queda alterada, ya que es necesario que el verso 202 termine con «bien» para que rime con el «quién» del verso anterior.

Los ejemplos hasta ahora presentados, en definitiva, parecen evidenciar que el preparador de la suelta *T* no estaba particularmente atento a las cuestiones de rima y métrica de la pieza. También hay algunos ejemplos en los que la concordancia de los elementos de la oración señala claramente que *SI-S2* traen lecturas mejores que la suelta *T*. Detectamos, dentro de esta categoría, algunos ejemplos de falta de concordancia verbal en *T* (vv. 780, 2065, 2152), así como el siguiente ejemplo, en la que la *correlatio tempore* revela el error en la lectura de *T*:

- | | | | |
|------|-------------|--|-----|
| (41) | LAURA | ¿Qué dieras, sobrino, a Laura? | |
| | GARCI-TELLO | Acechárate dos días
a qué fidalgo mirabas
y casárate con él. | 895 |
| | LAURA | ¿Ese es premio a tu crianza? | |

895 acechárate *SI S2 Har Men Jul Sai* : acechárete *TUV*

En esta escena, los personajes interrogan al joven Garci-Tello sobre qué premios concedería a cada uno de ellos si llegara a ser rey (así, en el v. 894 la condición elidida es «si fueras rey»). Al examinar este escenario hipotético, la forma verbal escogida por los personajes para la apódosis es el pretérito imperfecto de subjuntivo en *-ra*, como se comprueba en el resto de verbos, y únicamente el futuro de subjuntivo de *T* en el v. 895 interrumpe este patrón, a pesar de que no ofrece variantes para otros verbos.

También hay una serie de lugares en los que la variante mejor de *SI-S2* frente a la de *T* afecta a los pronombres. En el ejemplo listado bajo el número 42, ya que la oración subordinada causal del v. 1766 justifica la oración principal del v. 1767, la omisión del pronombre provoca en *T* una pérdida de cohesión entre oración principal y subordinada, mientras que el ejemplo 43 la sustitución de la lectura de los testimonios *S* («que») por la

de *T* («y») tiene un efecto similar, ya que la conjunción copulativa no resulta igual de eficaz para relacionar las dos oraciones:

- (42) TELLO MOZO que volváis a ser villano. 1765
 MENDO Mendo, pues has de ir conmigo,
 espadas y armas te encargo,
 haz que estén todas a punto.
 MENDO En fin, ¿a la guerra vamos?

1767 *te SI S2 Jul Sai : om TUV Har Men*

- (43) TELLO VIEJO que habéis venido cansado 2250
 de matar moros.
 GARCÍ-TELLO Podría
 ser que los mate algún día,
 que estos, de mirarme airado,
 cobardes huyen al monte.

2253 *que SI S2 Jul : y TUV Har Men Sai*

En los siguientes dos casos, en cambio, nos valemos del contexto dramático para justificar que la lectura de *SI-S2* es mejor que la de *T*:

- (44) REY de la divina razón. 1905
 Sin esto, vengo a entender
 —y es lo que más me acobarda—,
 que si Dios este hombre guarda
 nadie le podrá ofender.

1909 *le SI S2 Har Men Jul Sai : se TUV*

- (45) TELLO VIEJO el mar de España, ni el celeste velo. 1160
 Del godo, que fue rayo y maravilla
 y para el moro se engendró en el suelo
 de esta montaña, soy centella viva,
 que de su misma sangre se deriva.

1162 *se SI S2 Har Men Sai : le TUV Jul*

En el lugar numerado como 44, tras haber intentado que Tello el Joven muriera en la guerra, el rey Alfonso está decidiendo cambiar de actitud hacia él, ya que Dios lo protege («nadie le podrá ofender», en el sentido de «nadie le podrá ocasionar ningún daño»), por lo que la construcción impersonal de *T* es una trivialización. El caso 45 es similar —aunque con las variantes invertidas—, donde el «le» que propone *T* en el v. 1162 es mucho menos apropiado que la construcción impersonal de los testimonios *S*.

En los ejemplos anteriores se comprobaba que las lecturas peores de la suelta *T* a menudo difieren por muy poco (pequeños cambios, la omisión o añadidura de una preposición o conjunción) de las lecturas mejores de *SI-S2*, y esta es una tónica habitual cuando examinamos el comportamiento de *T*. En otros ejemplos, de hecho, como los que

encontramos en los vv. 1278, 2123 o 2465, no es fácil determinar si la lectura peor se debe simplemente a un error mecánico cometido en el proceso de copia o a una mala comprensión del pasaje en el testimonio que le sirvió de base al preparador de *T*. También en esta categoría podría entrar el siguiente ejemplo:

- | | | | |
|------|-------------|--|--------------------------------------|
| (46) | TELLO VIEJO | Queriendo el rey Ordoño, que Dios haya,
casar a vuestra hermana doña Elvira
con el moro de Córdoba Abenaya
—tan mal las paces afrentosas mira—,
ya que la noche en la dorada raya
que deja el Sol cuando al ocaso aspira,
ponía el pie, que de sus sombras viste,
dejó el palacio, fugitiva y triste. | 1125

1130 |
|------|-------------|--|--------------------------------------|

1132 fugitiva *SI S2 Har Men Jul Sai* : fugitivo *TUV*

Es difícil determinar, aunque parece probable, si el adjetivo fue modificado en *T* porque entiende mal el pasaje (es decir, entiende que el adjetivo califica al «Sol» del v. 1130 en vez de al antecedente auténtico, «vuestra hermana doña Elvira»). Parecidos a este ejemplo son los casos que encontramos en los vv. 2228 y 2354: en el primero, el testimonio *T* añade un «sí» innecesario para entender que la respuesta a la pregunta que responde Tello el Joven es afirmativa; en el segundo caso se repite un verbo («es») innecesario para que el pasaje tenga sentido.

Examinaremos a continuación otra serie de ejemplos en los que el preparador de *T* trivializa de manera mucho más evidente el texto, trayendo palabras fonológicamente similares a la lectura correcta pero de uso más común, que no alteran excesivamente el sentido del pasaje ni el cómputo métrico pero que resultan claramente menos apropiadas. Presentamos tres ejemplos de este tipo a continuación:

- | | | | |
|------|-------------|--|----------------------------|
| (47) | TELLO VIEJO | La pena que me ha dado
la respuesta del rey, áspera y dura,
puesto que me ha turbado,
disimulé con prudencial cordura,
que si a entenderla diera,
mayor cuidado de mis hijos fuera. | 665

670 |
|------|-------------|--|----------------------------|

669 entenderla *SI S2 Har Men Jul Sai* : atenderla *TUV*

- | | | | |
|------|--------------|--|------|
| (48) | REY
MENDO | ¿Eres su deudo tú?

De una villana
soy hijo, aunque mudé también el pelo
después que nos hicimos cortesanos. | |
| | REY | ¿También entre vosotros hay villanos? | 1220 |

1217 deudo *SI S2 Har Men Jul Sai* : devoto *TUV*

- (49) MENDO Mandó que abriese don Arias
la carta, y como decías
«hijo» en el primer renglón,
pareciole cosa indigna 570
de la grandeza de un rey,
aunque amorosa caricia,
que, sin ser Papa, un vasallo
«hijo» le nombre y escriba.

573 Papa *SI S2* : padre *TUV Har Men Jul Sai*

En los dos primeros ejemplos el significado del pasaje permanece relativamente inalterado, aunque la sustitución de «deudo» por «devoto» en el caso 48 (aunque puede hacer sentido en la acepción de ‘afecto, aficionado’) resulta forzada y hace sospechar que o bien el preparador de *T* desconocía el significado de «deudo» o lo consideraba ya en desuso. En el tercero de los ejemplos, sin embargo, la trivialización procede de una mala comprensión del texto de la comedia y de las circunstancias de los personajes. Mendo está haciendo un relato de la reacción de Alfonso tras recibir la carta enviada por Tello el Viejo, en la que este llamaba «hijo» al monarca. La lección auténtica debe ser «Papa», que da cuenta de las relaciones de vasallaje que unían a los reyes castellanos con el papado: el Papa es el único, a juicio del rey Alfonso, que podría llamarle «hijo». La trivialización «padre», aunque también permite cierto juego entre los términos «padre-hijo» en los vv. 573-574, no tiene sentido en el contexto de la comedia, ya que Tello el Viejo es, de hecho, padre (si bien su hijo no es Alfonso).

En general, esta impresión de que *T* comprende peor el texto se confirma también en otros lugares de la pieza, en los que las lecturas de *T* están más alejadas de las coordenadas culturales del siglo XVII y de sus códigos y tópicos literarios:

- (50) MENDO Abrió las rosas divinas,
diciendo, «Tello, en tu guarda 2095
enviaré dos caballeros»,
mas siendo de merced tanta
indigno, pienso que es sueño,

2094 las rosas divinas *SI S2 Har Men Jul Sai* : la rosa divina *TUV*

En el pasaje que traemos a colación, en el que Mendo describe una aparición de la Virgen, los labios de la aparición son identificados con «las rosas divinas», según la metáfora petrarquista de *labios-rosas*. La lección en singular de *T* (tal vez influida por la invocación «rosa mística» de las letanías lauretanas) es menos comprensible.

También conviene señalar que *T* presenta en un pequeño grupo de casos lecciones equipolentes frente a lecturas aceptables de *SI-S2*. En algunos casos, la lectura de *T* es un

sinónimo: en el v. 2177, frente a la lectura «dicha» de *SI-S2*, *T* trae «nueva»; en el v. 2331, en el lugar donde *SI-S2* traen «salido», *T* lee «venido». En los cinco siguientes casos de la tercera jornada (muy próximos entre sí) es difícil determinar cuál de las dos lecturas posibles se debe a Lope y únicamente la mayor calidad de *SI-S2* en otros pasajes nos permite inclinarnos hacia su lectura:

- (51) Mendo diciendo, «Tello, en tu guarda
enviaré dos caballeros»,
mas siendo de merced tanta
indigno, pienso que es sueño,

2095

2098 que es sueño *SI S2* : que sueño *TUV Har Men Jul Sai*

- (52) MENDO pero basta la esperanza
acompañando la fe,
que caballos, hombres y armas
no dan vitorias, que es Dios
el que vence las batallas».

2100

2102 que es Dios *SI S2 Jul* : que Dios *TUV Har Men Sai*

2103 el que *SI S2 Jul* : es quien *TUV Har Men Sai*

- (53) MENDO «Haz, Mendo, tocar al arma»,
me dijo, y pidió el caballo,
que armadas la frente y ancas
fogoso y lleno de espuma,
con los relinchos que daba,
era tiple a las trompetas
y contrabajo a las cajas.

2115

2113 armadas *SI S2 Har Men Jul Sai* : armado *TUV*
ancas *SI S2 Har Men Jul Sai* : anca *TUV*

- (54) MENDO Contarte el valor de Tello
era afrentar mi ignorancia
—que ayer me vieron los montes
encordelar las abarcas—
y, aunque enemigo, te juro
que el de Gazul le igualara,

2130

2135

2134 enemigo *SI S2 Har Men Jul Sai* : su enemigo *TUV*
te juro *SI S2 Har Men Jul Sai* : juzgo *TUV*

- (55) MENDO Ya se acercaba el aurora,
fuentes y prados la llaman,
ellos con voces de flores,
y ellas con lenguas de plata,
cuando dando voces Tello,
diciendo así se levanta:

2075

2076 con voces *SI S2* : en bocas *TUV Har Men Jul* : en boca *Sai*

Este tipo de ejemplos podrían sugerir que el testimonio *T* es proclive a realizar correcciones estilísticas sobre el texto que utiliza como base²⁰¹. En otros casos, sin embargo, las lecturas equipolentes que aporta *T* son, en realidad, pequeñas variaciones en demostrativos y artículos, género o número de sustantivos y formas verbales u omisiones. Como se comprueba en la siguiente lista, en muchos de estos casos la nueva lectura apenas tiene consecuencias en el sentido:

- 780 quieren *SI S2 Har Men Jul Sai* : quiere *TUV*
 1017 le pruebo *SI S2* : se prueba *TUV Har Men Jul Sai*
 1163 esta *SI S2* : esa *TUV Har Men Jul Sai*
 2135 igualara *SI S2 Har Men Jul Sai* : igualaba *TUV*
 2218 dícame *SI S2* : dícenme *TUV Har Men Jul Sai*
 2231 ni *SI S2 Jul* : y *TUV Har Men Sai*
 2232 alteran *SI S2 Har Men Jul Sai* : altera *TUV*
 2272 ese *SI S2 Har Men Jul Sai* : este *TUV*
 2354 traslado *SI S2* : es traslado *TUV Har Men Jul Sai*

Las sueltas *U* y *V*

Los testimonios *U* y *V* están fechados en los dos casos en Valencia y en el año 1769, a pesar de que existen algunas diferencias importantes entre ellos. La suelta *U*, más antigua, procede directamente de *T*, mientras que *V* deriva de *U*. Empezaremos, por lo tanto, por examinar el texto de *U*. Por un lado, reproduce la mayoría de las lecciones de *T*, copiando alguna enmienda buena introducida por dicho testimonio (v. 1427), pero, sobre todo, transmite sus omisiones y malas lecturas frente a lecciones buenas de *SI-S2* (vv. 202, 284, 395, 573, 669, 728, 780, 813, 895, 1132, 1162a, 1197, 1217, 1278, 1767, 1909, 2065, 2094, 2123, 2152, 2503, 2524...). También en los lugares en los que *T* traía lecturas equipolentes frente a *SI-S2*, *U* siempre lee con *T* (vv. 780, 1017, 1163, 2098, 2102-2103, 2113, 2135, 2134, 2189, 2218, 2354...). Por otro lado, acepta todas las interpolaciones de *T* (el sexteto lira después del v. 2199, la redondilla tras el v. 2221, la redondilla después del v. 2241 y las redondillas tras el v. 2334) así como la variante-pasaje situada entre los vv. 2278*Per*-2330. En algunos casos, *U* detecta errores u

²⁰¹ Diferente a este tipo de actuaciones con un propósito estilístico es la que observamos en la variante del v. 2189 (Tello el Joven acaba de volver de la guerra y describe su indumentaria de soldado), en la que frente a la lectura «armas, plumas, bastón, gola y espada» de *SI-S2*, *T* trae «galas, plumas, bastón y aquesta espada», eliminando tanto las *armas* como la *gola* del verso, que funciona prácticamente como una acotación implícita. En este caso, es verosímil que *T* haya evitado la referencia a esos elementos de vestuario para poder ahorrárselos en una representación particular.

omisiones en el texto de *T* e intenta corregirlos *ope ingenii*, según parece, puesto que no llega generalmente a la lectura correcta, como sucede en los siguientes ejemplos:

- (56) *Sale Mendo*
- | | | |
|-------|--|-----|
| INÉS | Mendo viene de la fiesta. | |
| | ¿Qué hay, Mendo? ¿Acabaron ya? | |
| MENDO | Un cielo imitando está
la iglesia, nueva y compuesta. | 800 |
- 797 Mendo *SI S2 T Har Men Jul Sai* : Mas Mendo *UV*
la *SI S2 Har Men Jul Sai*: om *TUV*
- (57)
- | | | |
|------------|--|------|
| TELLO MOZO | Si viene la infanta, Inés,
quisiera que hasta los yerros
de esos cofres fueran de oro. | 1325 |
| INÉS | Yo me contento con menos.
Y tú, ¿no me das albricias? | |
| LAURA | No sé, después nos veremos. | |
- 1327 no me das albricias *SI S2 Har Men Jul Sai* : me das albricias *T* : me das las albricias *UV*
- (58)
- | | | |
|-------|---|------|
| ARIAS | Para asegurar tu vida,
¿qué importan dos montañeses? | |
| REY | La sangre de los Meneses
es por lealtad conocida
desde el tiempo de Pelayo,
no tengo yo qué temer. | 1485 |
- 1486 no tengo yo *SI S2 Jul* : no tengo *T* : yo no tengo *UV HarMen Sai*

En el ejemplo 56, la variante que presenta *T* en el v. 797*b* (que tenía como consecuencia un verso hipométrico), llevó al intento de enmienda de *U* en el v. 797*a*. El caso que listamos como 57 es similar: ante el verso hipométrico de *T*, *U* optó por añadir un artículo ante «albricias» para restablecer el cómputo silábico, a pesar de que la expresión aparece más frecuentemente sin artículo (*dar albricias* frente a *dar las albricias*). En el caso 58, *T* volvía a omitir un elemento de la oración, teniendo como consecuencia un nuevo verso hipométrico: *U* restablece el octosílabo y recupera acertadamente el pronombre desaparecido, pero no es capaz de situarlo en su posición.

Estos ejemplos señalan que *U* corrige *ope ingenii*, sin un testimonio más autorizado que *T*. Consigue en algún caso corregir acertadamente y recuperar la lectura correcta de *SI* (vv. 72, 410, 1097, 1814) o incluso enmendar algún error persistente de la transmisión (vv. 553, 1957, 2417, 2443*Per*) pero en general presenta lecturas propias peores que las de su antecedente: a veces son trivializaciones realizadas sobre el texto de *T* y en otros casos parecen obedecer a un propósito estilístico. Examinamos a continuación algunos ejemplos:

caso 62, en el que nos encontramos ante un intento de *U* de arreglar un lugar oscuro de la comedia, sospechoso de deturpación (ver nota a los vv. 1625-1628), aunque la enmienda propuesta por *U* dificulta todavía más la comprensión, puesto que únicamente Tello el Mozo está en escena en ese momento, e insertar una tercera persona del singular no aclara el sentido de sus palabras.

Por otro lado, la suelta *U* también muestra cierta tendencia a reforzar el sentido de algunos pasajes, realizando pequeñas modificaciones que, sin alterar el cómputo silábico, intentan clarificar la escena y hacer más fácil la comprensión:

63)	REY	querer un rey lo que manda. Yo no vengo por Elvira a dar razón de llevarla, sino a llevarla no más. El rey soy y ella mi hermana: dadme la mano.	980
-----	-----	---	-----

982 a dar *SI S2 T* : ni a dar *UV Har Men Jul Sai*

En esta escena el rey llega a casa de los Meneses con la intención de llevarse a Elvira a la corte. Ante las protestas, replica que no ha venido a dar explicaciones sobre su decisión de llevarse a su hermana, sino únicamente a llevársela. El añadido de la conjunción «ni» por parte de *U* en el v. 982 (consecuencia de una lectura errónea del «no vengo [...] a dar» de los vv. 981-982) implica que el rey tampoco «viene a por Elvira», cosa que Alfonso no pretende negar. Parecidas intervenciones presenta el testimonio en los vv. 485 o 540.

También conviene señalar que *U* trae en algunas ocasiones lecciones equipolentes frente a lecturas aceptables de *SI-S2-T*, si bien no encontramos muchos ejemplos de esta categoría (vv. 41, 680, 1486, 1770, 2383...). Respecto a las acotaciones, prescinde ya de todas las indicaciones en imperativo (no conserva tampoco las de 2394*Acot* o 2464*Acot*, que podría haber heredado de *T*). Además, *U* tiende a alargar las acotaciones con información procedente del texto de la comedia, probablemente para clarificar la escena y las acciones de los personajes. Presentamos aquí algunos ejemplos de este grupo, que en la mayoría de los casos no hemos aceptado en nuestra edición del texto:

179*Acot* Salen Mendo y Sancho *SI S2 T Jul* : Salen Sancho y Mendo con una carta *UV*
 : Sancho, Mendo con una carta *Men Sai*

213 envía *SI S2 TUV Har Men Jul*: tras envía *UV Men Sai* añaden la acotación Dásela

864*Acot* Suene un tamboril y vaya entrando el bautismo y los Tellos, doña Elvira,
 Laura, y padrino y el cura *SI* : Suena un tamboril y vaya entrando el bautismo, y los
 Tellos, doña Elvira, Laura y padrino y el cura *S2 T* : Salen Tello el Viejo, Doña Elvira,

Laura, Inés, Tello el Joven y Garci-Tello de padrino, el cura del bautizo y acompañamiento con fuentes, y se irán sentando todos *UV*

906*Acot* Dan colación y cantan. Dentro, gran ruido *SI S2 T Jul* : Mientras cantan, sacan los criados la colación en las fuentes y suena dentro ruido *UV Men Sai*

1375*Acot* Sale Mendo *SI S2 T Jul* : Sale Mendo con un papel *UV* : Mendo, con un papel *Men Sai*

2519 humillarme *SI S2 TUV Har Men Jul* : tras humillarme *UV Men Sai añaden la acotación* Danse las manos Laura y don Arias

Por último, el testimonio *V* procede de un ejemplar de *U*, con el que comparte incluso alguna errata evidente (v. 1974). La suelta *V* hereda de su modelo malas lecturas y omisiones de *T* que hubiera podido evitar fácilmente si hubiera tenido acceso a un testimonio tipo *SI-S2* (vv. 202, 284, 395, 573, 669, 895, 1132, 1162*a*, 1197, 1217, 1278, 1767, 1909, 2152, 2482*a*...). Por otro lado, copia también la mayoría de omisiones, errores y lecturas peores que solo traía *U* (vv. 431, 967, 991, 1327, 1434, 1628, 2142, 2414*b*...), así como todas sus lecturas equipolentes (vv. 41, 680, 1486, 1770, 2383...). En unas pocas ocasiones sana errores que había heredado de *U*, evitando incluso en algún caso aislado errores persistentes de la tradición, pero en todos los casos nos encontramos ante enmiendas sencillas (vv. 728, 1317*Per*, 1663, 2503 o la pequeña omisión del v. 2068), que no sugieren que tuviera a su disposición un testimonio de la comedia más autorizado. Examinaremos a continuación dos ejemplos de este tipo de enmiendas acertadas (pero «fáciles») de *V* frente a *U*:

(64)	<i>Sale Inés</i>	
	INÉS	¡Albricias, y con razón las pido, dichoso Tello! ¡Laura, albricias!
	TELLO MOZO	En desdichas ni las doy ni las prometo, que de no volverme a Elvira, ¿qué bien sin la muerte espero?
	INÉS	Ella y Tello, mi señor, vienen.
	TELLO MOZO	¡Oh, piadosos cielos!
		1315
		1320
		1322
		1317 <i>Per</i> TELLO MOZO: TELLO <i>SI S2 TU Har Men Jul Sai</i> : JOVEN <i>V</i>
		1322 <i>Per</i> TELLO MOZO: TELLO <i>SI S2 TU Har Men Jul Sai</i> : JOVEN <i>V</i>
(65)	TELLO MOZO	Para cosa mal hecha no hayas miedo que el ánimo levante, antes es dicha mía, que al rey le sobra amor, si el rey le cría.
		1660

1663 sobra *V Har Men Jul Sai* : sobre *SI S2 TU*

El primer caso, el ejemplo 64, merece ser explicado, porque nos encontramos ante dos lugares dentro de una misma escena en los que los testimonios *SI-S2-T-U* se equivocan, atribuyéndole los parlamentos de los vv. 1317 y 1322 a Tello el Mozo (durante el resto de la comedia, *SI-S2-T* se refieren a él como «Mozo» y *U-V* como «Joven», ya que reservan el nombre «Tello» para su padre). Esta atribución es una lectura aberrante, puesto que la criada Inés está anunciando precisamente el regreso de Tello el Viejo. La enmienda acertada de *V*, sin embargo, puede proceder de una lectura cuidadosa del texto y de una mejor comprensión de la escena.

Por otro lado, *V* también introduce variantes que la alejan de la serie *SI-S2-T-U* en lugares en los que los testimonios anteriores no traían ningún error. Generalmente, *V* aporta lecturas peores que las que traía *U*. Presentamos a continuación varios ejemplos representativos del modo de actuación de *V* frente a *U*, que se caracteriza por la introducción de pequeños despistes gráficos y trivializaciones que alteran las relaciones sintácticas de la oración teniendo como resultado —en el mejor de los casos— lecturas equipolentes. Todos estos lugares son prueba, a nuestro juicio, de que *V* procede de *U* pero es obra de un preparador que no muestra especial interés en mostrarse fiel a su testimonio base:

- | | | | |
|------|-------|--|------------------------------|
| (66) | LAURA | De mil flores se previno
el necio almendro temprano,
que presumió que el verano
estaba ya de camino;
con espeso torbellino
esparció por su elemento
su vana hermosura el viento. | 1285

1290 |
|------|-------|--|------------------------------|

1291 el *SI S2 TU Har Men Jul Sai* : al *V*

- | | | | |
|------|-------|--|------|
| (67) | MENDO | Este lenguaje grosero,
si es el propio, es el mejor.
Un hombre que ausente estaba
vino, y hallando otros trajes
y diferentes lenguajes,
les preguntó quién reinaba. | 1675 |
|------|-------|--|------|

1679 les *SI S2 TU Har Men Jul Sai* : le *V*

- | | | | |
|------|-------------|---|------|
| (68) | TELLO VIEJO | Cuando os vi la espada, nieto,
os dije, pronosticando
para más tarde el suceso
—no para tan tiernas manos—,
que la habríais menester. | 1790 |
|------|-------------|---|------|

1790 la *SI S2 TU Har Men Jul Sai* : las *V*

acotaciones, el testimonio *V* se muestra muy cercano a *U*, copiando el contenido y la posición de sus acotaciones (179Acot, 275Acot, 338Acot, 495Acot, 664Acot, 728Acot, 749Acot...).

Resumiendo lo dicho hasta aquí, la más antigua de las ediciones sueltas parece ser el testimonio *S1*, utilizado después para *S2* y que introduce algunos cambios y enmiendas sobre el texto anterior. No parece que el preparador de *S2* tuviera a su alcance ningún otro testimonio de la comedia que no fuera *S1*. Ya a comienzos del siglo XVIII, derivada probablemente de *S2*, aparece la suelta *T*, que presenta una versión del texto de *S2* probablemente pasada por el tamiz de una representación. La suelta *T* introduce más cambios en el estado del texto transmitido por los dos testimonios tipo *S* y, sobre todo, varios añadidos significativos en la tercera jornada: cuatro inteporlaciones de extensión variable, cuya ausencia en *S1* y *S2* no es delatada por la métrica ni el sentido, y una escena íntegra reescrita. La suelta *U* procede de *T*: hereda todas sus modificaciones, incluyendo las interpolaciones y la escena reescrita, y añade algunas variantes equipolentes, lecturas peores y errores. Finalmente, la suelta *V* copia fielmente el texto de *U*, aunque introduce algunas enmiendas, sus propios errores y moderniza el texto a nivel lingüístico.

Descripción de las ediciones modernas

Tras la publicación de las sueltas *U* y *V* en 1769 o en una fecha próxima a ese año, la primera edición moderna que conocemos de la segunda parte del díptico de los Meneses la lleva a cabo –como en el caso de la primera comedia– Juan Eugenio de Hartzenbusch (*Har*), que incluye la edición de la comedia en el tomo primero de las *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Rivadeneyra, 1853). En este tomo, la segunda comedia dedicada a los Meneses tiene el título de *Valor, fortuna y lealtad. Segunda parte de los Tellos de Meneses*, y ocupa las páginas 531-548, inmediatamente después de la primera comedia. Hartzenbusch mantiene los criterios de edición de la primera pieza: división de los actos en escenas según las salidas y entradas de los personajes, indicaciones de aparte («ap.») justo después del nombre de cada personaje e inmediatamente antes del texto al que afectan, e inclusión de indicaciones de su invención para aclarar diversos detalles espaciales y de puesta en escena, por lo que hemos vuelto a excluirlas de nuestro aparato crítico. El editor señala en una nota al pie de la primera página que el ejemplar que le ha servido como original es una «edición antigua, suelta, sin año ni lugar de impresión», de la que ha tomado también el título, si bien afirma

conocer asimismo una suelta más moderna llamada *Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses, segunda parte*, de la que debió de conocer por lo menos dos ejemplares, ya que se refiere a ella en una nota posterior en plural como «ediciones comunes»²⁰³. A pesar de esta declaración de intenciones, y quizá porque Hartzenbusch nunca consideró esta segunda parte obra de Lope²⁰⁴, el texto de *Har* se toma numerosas libertades con el de *S1-S2* y acepta las lecturas de los testimonios posteriores en gran número de ocasiones.

En primer lugar, *Har* acepta las cuatro interpolaciones introducidas por el testimonio *T* cuya ausencia en *S1-S2* no estaba denunciada por la métrica. En los dos primeros casos *Har* señala con asteriscos en el texto y con notas al pie que toma dichos pasajes de la edición moderna. Por último, elige en el último tramo de la comedia la variante-pasaje del testimonio *T* (vv. 2278*Per*-2330), relegando a la nota al pie la que trae su testimonio base con una breve explicación²⁰⁵. *Har* también se inclina por lecciones peores y equipolentes de *T-U-V* frente a lecturas buenas de las impresiones *S* en un gran número de ocasiones, vv. 573, 1017, 1163, 1767, 2076, 2098, 2102-2103, 2152, 2177, 2218, 2231, 2239, 2253, 2263, 2331, 2524... Por otro lado, puesto que es particularmente numerosa la cantidad de lecciones que únicamente se han transmitido a través de *U-V* que edita *Har* (ver la lista de personajes del *dramatis personae*, así como los vv. 41, 540, 967, 982, 991, 1434, 1486, 1628, 1770, 1790*b*, 1820, 2383...) y en un puñado de casos acepta lecturas particulares de *V* (vv. 485, 1237, 1663*b*, por lo que conocía sin duda este testimonio), parece muy posible que únicamente conociera los testimonios modernos *U* y *V*, muy similares entre sí, y que desconociera la existencia de *T*, cuyas erratas y lecturas propias no hereda. Es importante destacar que *Har* realiza muchas enmiendas acertadas *ope ingenii*, evitando muchos errores comunes persistentes de la tradición, que a veces son enmiendas sencillas (vv. 8, 131, *PerCarta*, 404, 445, 610, 2028) y otras no lo son

²⁰³ No es sencillo determinar cuál de nuestros testimonios tenía *Har* delante cuando preparó el texto de su edición. De su descripción de esa «edición antigua, suelta, sin año ni lugar de impresión», así como del cotejo, deducimos que es más probable que se trate de *S1*, si bien no es descartable del todo que se trate de la muy cercana *S2* y que la enmendase por su cuenta en los lugares en los que coincide con *S1* frente a lugares equipolentes o peores de *S2* (vv. 431, 857, 1081, 1832, 2025). En cuanto a las «ediciones comunes», sabemos con seguridad que conoce el texto de *V* pero no es fácil determinar si tenía a su disposición también el de *T* o el de *U*.

²⁰⁴ Como indica Hartzenbusch [1853: VIII] en el *Prólogo*, «La segunda parte de *Los Tellos de Meneses*, compuesta en el mismo año que *La moza de cántaro*, está escrita en estilo tan diferente, que en conciencia no se la debe tener por obra de Lope; en su totalidad no lo es de seguro».

²⁰⁵ La argumentación de *Har* para justificar dicha decisión editorial es la siguiente: «Las ediciones modernas se apartan aquí notablemente de la antigua: persuadido el colector de que esta *Segunda parte de los Tellos* no es de Lope, no ha tenido reparo en preferir la variante de las ediciones comunes, poniendo al pie de la página el texto de la impresión antigua». Entendemos, por lo tanto, que al no considerar la obra salida de la mano de Lope, el editor ha decidido actuar con total libertad sobre el texto de la comedia y elegir la escena de *T*.

tanto (vv. 275, *Carta*, 347, 1082, 1723, 1998, 1964, 1999, 2434, o la quiebra de la asonancia del v. 1596), prueba de que realiza una lectura atenta del texto de la comedia. Son pocos los errores que se le escapan (vv. 1450 y 1459, por ejemplo).

El otro rasgo que caracteriza a esta edición es que también introduce numerosas variantes propias, muchas veces auténticas correcciones estilísticas que parecen obedecer a su gusto personal, como la sustitución de las lecciones de su testimonio base por palabras sinónimas o versos similares, cambios en preposiciones, demostrativos, formas de tratamiento y tiempos verbales, etc. (vv. 37, 100, 111, 116, 142, 278, 310, 316*b*, 373, 408, 422, 588, 595, 670, 688, 776, 813, 862, 893, 991, 1099, 1129, 1198, 1228, 1237, 1393, 1531, 1548, 1629, 1752, 1874, 2076, 2120, 2131, 2259, 2369, 2422, 2482...). En algunos casos nos parece que estas innovaciones son claramente peores que las lecturas correctas de los testimonios antiguos, particularmente los vv. 373, 893, 1228 o el del v. 1129 que copiamos a continuación:

(72)	TELLO VIEJO	Queriendo el rey Ordoño, que Dios haya, casar a vuestra hermana doña Elvira con el moro de Córdoba Abenaya —tan mal las paces afrentosas mira—, ya que la noche en la dorada raya que deja el Sol cuando al ocaso aspira ponía el pie, que de sus sombras viste, dejó el palacio, fugitiva y triste.	1125 1130
------	-------------	---	--------------------------------------

1129 ya que la noche en la dorada raya *SI S2 TUV Jul* : que al tiempo que la noche en la áurea raya *Har Men Sai*

En este caso, la enmienda que propone *Har* para aclarar las relaciones entre los elementos de la oración es peor que la de las ediciones antiguas e innecesaria, a pesar de que se ha transmitido a *Men* y *Sai*. La importancia de *Har* en la tradición textual de la comedia ha sido notable porque una gran cantidad de enmiendas innecesarias que introdujo en esta segunda parte del díptico se han transmitido después a las ediciones modernas que descienden de ella. Lo mismo sucede con sus lecturas erróneas, como la del v. 147, en la que *Har* omite involuntariamente una palabra del verso en un pasaje en silvas para convertir los vv. 146-147 en un único verso que rime con «ofensa»:

(73)	ARIAS	Vos, Alfonso, seréis, en Dios lo espero, de vuestro reino padre y la mayor defensa de España vuestra madre, que oprime el moro con injusta ofensa.	145
------	-------	--	-----

147 mayor *SI S2 TUV* : *om Har Men Jul Dia*

Respecto a las variantes lingüísticas, aunque no las hemos recogido en los aparatos de variantes, siguiendo las normas de Prolope, *Har* tiende a modernizar y aceptar las formas de las ediciones más tardías (vv. 696 o 985, por ejemplo) así como a introducir algunas variantes propias que no hemos conservado en los aparatos (sustitución de «le» por «lo» en el v. 359, por ejemplo). *Har* es también proclive a añadir acotaciones e indicaciones de aparte que, si bien no hemos recogido en el aparato crítico (siguiendo también a Prolope), han dejado su rastro en casi todas las ediciones posteriores. En conclusión, *Har* es la obra de un editor marcadamente intervencionista que, si bien no muestra un criterio de edición claro entre los testimonios antiguos que maneja, presenta un texto cuidado, libre de erratas, y enmienda correctamente *ope ingenii* en un gran número de ocasiones. Sus decisiones en lo tocante a estos pasajes coinciden con las que se han tomado en las ediciones de *Men*, *Dia* y *Sai*, sus herederas directas. Como sucedía con la primera comedia, todas las ediciones modernas, con la excepción de *Jul*, proceden en última instancia del texto editado por Hartzenbusch.

La edición de Menéndez Pelayo fue publicada en el tomo VII de las *Obras de Lope de Vega* a cargo de la Real Academia Española (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897) correspondiente a «Crónicas y leyendas dramáticas de España», donde ocupa las páginas 331-362. Tal y como había hecho previamente *Har*, el editor llama a esta segunda parte *Valor, fortuna y lealtad. Segunda parte de Los Tellos de Meneses* y afirma en nota al pie en la primera página haberse valido de una única edición antigua suelta (sin año ni lugar de impresión) para preparar su texto, si bien conoce también ediciones modernas que optan por el título de *Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses*. El editor señala en el prólogo que esta segunda parte del díptico solo se encuentra en ediciones sueltas, generalmente acompañada de la primera comedia, y la considera una «comedia buena y antigua» [1897:CLVI]. Se muestra contrario a la opinión de *Har* de que esta segunda parte del díptico no es de Lope, y achaca los rasgos culteranos de la comedia a que el Fénix no se encargara de publicarla²⁰⁶. *Men* toma las mismas decisiones que *Har* respecto a los pasajes problemáticos de la comedia: acepta las interpolaciones de *T* en su edición (están señaladas con asterisco en el cuerpo texto y con nota al pie en la que se

²⁰⁶ Como el propio Menéndez Pelayo asegura: «ignoro qué motivos pudo tener Hartzenbusch para dudar de la autenticidad de la segunda parte de esta comedia, intitulada *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*. Únicamente dice que encuentra en el estilo gran diferencia. Confieso que yo no la percibo. Hay algunos rasgos de culteranismo rabioso que pueden achacarse a un refundidor, puesto que Lope no publicó esta comedia; pero en el mismo caso están otras suyas de las que se imprimieron sueltas» [1897:CLXXI]; y más tarde «no está, ciertamente, tan bien escrita como la primera, pero en la cual veo trozos que no pueden ser sino de la mano de Lope» [1897:CLXXII].

aclara que proceden de las sueltas del siglo XVIII) y la variante-pasaje que ocupa los versos vv. 2278*Per*-2330 que edita es la de los testimonios modernos, dejando la de la edición antigua para una extensa nota al pie con una explicación algo más detallada que la de *Har*: «Las ediciones modernas incluyen aquí un largo pasaje, que no está en la única antigua que hemos visto, pero que, sin embargo, parece auténtico y es del mismo estilo que lo restante, por lo cual no hemos tenido reparo en admitirle en el texto, dando por nota la variante mucho más breve de la edición antigua» [1897:357, nota al pie]. Tan de cerca sigue *Men* el texto de *Har* que nos parece dudoso que el editor volviera a cotejar los testimonios antiguos, pues copia incluso las innovaciones de *Har* que empeoran el texto de aquellos, como las de los vv. 147, 373, 893, 1129 o 1228. En realidad, *Men* se distancia en tan pocas ocasiones del texto de *Har* que incluimos a continuación una pequeña lista con dichos casos para pasar a analizar después algunos de ellos:

173 debe *SI S2 TIT2 Har Jul Sai* : debo *Men*
 227 nuestro monte *SI S2 T1 HarJul Sai* : a nuestro monte *Men*
 491 estoy *SI S2 TIT2 Har Jul Sai* : soy *Men*
 608 imagina *SI S2 T1 T2 Har Jul Sai* : imaginan *Men*
 760 añade *SI S2 T1 T2 Har Jul Sai* : añadido *Men*
 801 el *SI S2 TIT2 Har Jul Sai* : al *Men*
 1530 pensamientos *SI S2 T1 T2 Har Jul Sai* : pensamiento *Men*
 1728 el *SI S2 TIT2 Har Jul* : al *Men Sai*
 2148 quedaban *SI S2 TIT2 Har Jul Sai* : quedaron *Men*
 2152 vine *SI S2 Men* : viene *T1 T2 Har Jul Sai*
 2157 ha ganado *SI S2 TIT2 Jul Sai* : he ganado *Men*
 2216 fuistis *SI* : fuisteis *S2 Men Jul* : fuiste *T1 T2* : fuistes *Har Sai*
 2224 los *SI S2 TIT2 Har Jul Sai* : lo *Men*
 no *SI S2 TIT2 Har Jul Sai* : yo no *Men*
 2524 pedistis *SI* : pedís *S2 T1 T2 Har Jul Sai* : pedisteis *Men*

Como se observa en la lista, las innovaciones que introduce tienden a ser pequeñas variantes, equipolentes o –en las mayoría de los casos– menos apropiadas que las de *Har* en el contexto en el que se insertan: tiempos y formas verbales (vv. 173, 608, 760, 2157...), la adición de preposiciones (v. 227, 801, 1728) o cambios de singular a plural (vv. 1530, 2224*a*). Solo hemos podido detectar un único caso en el que *Men* difiere de la lectura errónea de *Har* para recuperar la lección correcta de *SI-S2*:

(74)	MENDO	Murió a las manos de Tello Gazul, dio fin la batalla, y yo a lo demás, pues vine con diez banderas ganadas, ricos despojos y esclavos;	2150
		2152 vine <i>SI S2 Men</i> : viene <i>T1 T2 Har Jul Sai</i>	

Como se comprueba en este lugar, *Men* es capaz en este caso aislado de rechazar la lectura de *Har* (en este caso derivada de la rama *T*) y de enmendar acertadamente, probablemente *ope ingenii* –porque no hemos detectado otras enmiendas de este estilo– llegando por su cuenta a la lectura original de *S1-S2*. Algo similar ocurre en el siguiente ejemplo, en el que *Men* se aleja de la lectura de *Har* y, apoyado en el cómputo silábico del verso, consigue acercarse a la lectura correcta de *S1*, si bien no puede evitar adaptarla a la variante más utilizada actualmente:

(75)	GARCI-TELLO	¿Cómo le ha dado mi abuelo por mujer a Laura y vos se la pedistis, sabiendo que entre las obligaciones que tengo de caballero, es la que toca a mi honor?	2525
------	-------------	--	------

2524 pedistis *S1* : pedís *S2 T1 T2 Har Jul Sai* : pedisteis *Men*

En definitiva, podemos concluir que *Men* es una edición definida por su absoluta dependencia de *Har*, si bien presenta un texto cuidado, sin erratas propias, precedida por un buen análisis literario. Destaca también su tendencia a incluir acotaciones (prácticamente todas tomadas de *Har*, como sucedía en la primera comedia) que emplea para marcar acciones derivadas del texto, si bien en la redacción de estas omite los verbos de entrada y salida, dejando exclusivamente los nombres de los personajes. En muchas ocasiones estas acotaciones son indicaciones de aparte o indicaciones de que el parlamento debe realizarse desde «dentro». Estas indicaciones aparecen añadidas a la derecha, inmediatamente después del primer verso al que afectan.

La tercera edición moderna de la segunda parte del díptico es la realizada por Eduardo Juliá Martínez e incluida en el tomo III de las *Obras dramáticas escogidas* de Lope de Vega (Editorial Hernando, Madrid, 1935), donde ocupa las páginas 129-245. Como sucedía en el caso de la primera comedia dedicada a los Meneses, la edición de Juliá Martínez (*Jul*) es la primera que podemos considerar prácticamente una edición crítica del texto de la segunda comedia, la más rigurosa de las realizadas hasta el momento y la única que se separa de la tradición marcada por *Har* en la fijación del texto. Considera esta segunda parte del díptico obra de Lope y es el único editor en señalar qué ejemplares concretos ha utilizado para su edición: su testimonio base es la copia antigua de la Biblioteca Británica (*S2*), de cuya portada presenta una fotografía, aunque conoce también *T* y las copias de 1769. *Jul* es un editor cuidadoso y deliberadamente poco intervencionista, que permanece fiel a las lecturas buenas de los testimonios antiguos en

muchos casos en los que estas resultaban ambiguas o enmendables para los otros editores modernos (vv. 588, 595, 967, 991, 1099, 1548, 1567, 1874...); y en los casos de lecturas equipolentes entre su testimonio base *S2* y las sueltas posteriores, suele decidirse por la lectura de su testimonio base (vv. 813, 1486, 2102-2103, 2231, 2253, 2331, 2335...). A pesar de esto, en lo tocante a las interpolaciones y a la variante-pasaje de la tercera jornada, decide seguir a *T* y relegar a las notas al pie el texto de su testimonio base, por considerar la versión del texto que ofrece *S2* en estos lugares una versión sintetizada de la de *T*. Conoce las ediciones de *Har* y *Men* (copia de ellas erróneamente las lecturas de los vv. 147, 485, 893, 1393, 1531 o 2259, entre otras) y edita como *Har* algunas enmiendas acertadas sobre la tradición, ya sea porque las ha tomado de *Har* o porque ha llegado a la misma solución *ope ingenii* (en *Carta* y los vv. 610, 1081, 1082, 1998, 2025 y 2028, por ejemplo).

A *Jul* se le escapa algún error, sobre todo en casos en los que permanece fiel al texto de las sueltas a pesar de que era necesario enmendar el lugar (entre otros, en los vv. 8, 275, 404, 410, 857, 1790*b*, 1999, 2411*Per*, 2425*Per* o 2434). Sin embargo, solo encontramos en este testimonio dos lecturas particulares erróneas, ocasionadas por despistes, en el 749*Acot* (en vez de la acotación «Dale una cadena» que traían *UV* y las ediciones modernas, *Jul* edita inadvertidamente «Dale una carta») y en el v. 828, frente a muchas decisiones editoriales acertadas. Aunque introduce pocas enmiendas propias (v. 131), creemos que elige correctamente entre las lecturas que le ofrecen *S2* y la rama *T-U-V*. También sabe elegir en muchas ocasiones las lecturas buenas de las sueltas más modernas y pocas veces acepta lecciones de estos testimonios innecesariamente (vv. 1162, 1999, 2008, 2228, por ejemplo). Juliá da cuenta en la mayoría de los casos, como hacía en la primera comedia, de las variantes en las notas al pie que acompañan el texto de cada página, a modo de aparato crítico (si bien no incluye notas filológicas que justifiquen sus decisiones editoriales) y presenta un texto cuidado y limpio de erratas. También añade muchas acotaciones que son útiles y aclaran la situación escénica, generalmente situadas antes del parlamento al que afectan (centradas y a renglón aparte), en las que coincide a veces con *Har-Men*.

Ya en la década de 1940, la edición de Hartzenbusch fue reeditada –sin cambios en el texto– en el tomo primero de la Biblioteca de Autores Españoles (Atlas, Madrid, 1946). Ese mismo año aparece la edición de Sainz de Robles en el primer volumen de las *Obras escogidas* (Aguilar, Madrid, 1946), donde la comedia ocupa las páginas 418-449.

Como sucedía en la primera comedia, *Sai* sigue el texto de *Har* y no parece haber cotejado los testimonios originales. Tampoco acepta las escasas innovaciones de *Men* (solo hemos podido detectar una coincidencia casual entre ambas ediciones en el v. 1728), por lo que deducimos que procede directamente de *Har*, texto sobre el que realiza una decena de pequeñas enmiendas que obedecen a su gusto personal (vv. 157, 437, 763, 913, 876, 1841). Únicamente encontramos un par de enmiendas particulares buenas en esta edición (vv. 1459 y 1797, en el segundo caso recupera *ope ingenii* una lectura de *S1-S2*). *Sai*, como *Har*, sitúa las acotaciones y las indicaciones de aparte junto al nombre del personaje que tiene la palabra en ese momento.

La edición de *Sai* de 1946 también ha sido utilizada recientemente para la edición digital de la comedia que tiene en su página *web* el grupo de investigación Artelope de la Universidad de Valencia, en la que marcación digital fue realizada por Luis María Romeu Guallart²⁰⁷. Dicha edición digital prescinde de la división en escenas marcadas por la entrada y salida de personajes de *Sai*, aunque sí respeta la puntuación y el resto de convenciones de dicha edición (acotaciones, indicaciones de aparte, didascalias...). Por otro lado, la edición de Sainz de Robles fue reeditada en 1987 (Aguilar, Madrid, 1987, donde se sitúa inmediatamente después de la primera comedia), con el mismo prólogo que en la edición de 1946, y presentando un texto que reproduce el de aquella con criterios de puntuación diferentes, alguna indicación escénica añadida y, sobre todo, muchas erratas nuevas.

²⁰⁷ La edición digital está disponible en la *web* de Artelope en la siguiente dirección: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0908_valorFortunaYLealtadDeLosTellosDeMeneses.php [consultado el 4/VII/2021].

2.3 NUESTRAS EDICIONES

En conclusión, a la vista de los datos y consideraciones anteriores, parece que el testimonio base para edición de la primera comedia debe ser la *princeps* (A), mientras que hemos seleccionado la edición suelta más antigua (SI) como testimonio base para la segunda. En los dos casos hemos tenido en cuenta la anterioridad cronológica del testimonio escogido, los indicios que apuntan en la dirección de que la redacción de su texto es más cercana al original de Lope y el hecho de que muchas de las variantes ofrecidas por los testimonios posteriores (la suelta S en el caso de la primera comedia y la suelta T en el caso de la segunda) tienen el aspecto de ser trivializaciones. Por otro lado, un análisis detallado de las variantes aparentemente equipolentes de los testimonios principales –A y S, en *Los Tellos de Meneses*; SI y T, en *Valor, fortuna y lealtad*–, señala que A y SI presentan un texto de mayor calidad.

Sin embargo, tanto en el caso de la primera comedia como en el de la segunda, el testimonio que hemos elegido como base está lejos de presentar un texto completamente fiable, como señalan sus erratas y los numerosos lugares en los que las lecturas de las sueltas posteriores son mejores. Nuestra hipótesis durante la fijación de los dos textos ha sido que tanto A como SI transmiten textos probablemente procedentes de copias de la comedia empleadas por compañías de teatro, pero más cercanas a la escritura de Lope que las sueltas más tardías. Es decir, que a lo largo de la historia de la transmisión del díptico, un autor de comedias decidió adaptar dos autógrafos de Lope o arquetipos no muy alejados del autógrafo, que terminaron dando lugar al texto de A y SI, mientras que otras adaptaciones posteriores dieron finalmente lugar al texto de S (para la primera comedia) y T (para la segunda), testimonios más alejados de los autógrafos pero muy valiosos de cara a enmendar algunos pasajes deturpados del díptico. El hecho de que para las dos comedias únicamente conservemos dos testimonios tan alejados el uno del otro en el tiempo y sobre las que tenemos tan pocos datos tampoco nos permite descartar completamente que uno o ambos sean reescrituras del propio Lope, llevadas a cabo de cara a su publicación o representación²⁰⁸.

²⁰⁸ En torno a los fenómenos de reescritura en el teatro áureo, véase García-Luengos [2009], que proporciona ejemplos de fenómenos de auto-reescritura y de reescritura de obras ajenas, si bien en todos los casos tienen como consecuencia alteraciones más profundas que las del díptico de los Meneses.

Respecto a nuestro modo de actuar de cara a las ediciones, en una primera fase hemos decidido sanar a través de las sueltas posteriores las lagunas de nuestros testimonios base denunciadas por la métrica, así como sus errores evidentes. Respecto a las adiciones presentadas por las sueltas más tardías, aunque hemos examinado los casos uno por uno antes de tomar una decisión, en todos los casos hemos decidido relegar al aparato crítico esos pasajes. La sospecha de que estos fragmentos sean adiciones realizadas por un autor de comedias contemporáneo o posterior a Lope de Vega nos ha llevado a decidir no editar estos pasajes porque no parecen –al menos, no todos ellos– salidos de la pluma de Lope, particularmente en el caso de la segunda comedia. Cabe apuntar llegados a este punto que nuestra impresión subjetiva es que, mientras algunos de los pasajes de texto añadidos por *S* en la primera comedia redondean y completan las escenas en las que se insertan (otorgando incluso mayor profundidad a algún personaje), en el caso de la segunda comedia los pasajes únicamente transmitidos por *T* parecen añadidos espurios, plenos de sentido de cara a una representación particular pero faltos de calidad literaria.

No nos parece deseable, como hace Juliá Martínez en sus ediciones de las comedias –pese a que la consideramos la mejor de las ediciones modernas del texto–, editar en algunas ocasiones versos a los que solo tenemos acceso a través de las sueltas tardías y en otros renunciar a hacerlo por motivos arbitrarios o basados únicamente en motivos estéticos. Ante la falta de datos necesarios para valorar correctamente los testimonios, lo más acertado nos parece que es rechazar todos los pasajes no denunciados por la métrica que nos han llegado únicamente a través de los testimonios tardíos. El resultado es una edición crítica en la que hemos intentado respetar nuestro testimonio base lo máximo posible. En los casos en los que los testimonios tardíos presentan lecturas que consideramos completamente equipolentes a las de *A* y *SI* hemos mantenido las lecturas de nuestros testimonios base. Evidentemente, no podemos tener la certeza absoluta de que el texto que presentamos sea más próximo a aquel que salió de la pluma de Lope. Si «una edición crítica no es más que una hipótesis a la que llegamos por los métodos de la reconstrucción, que no nos permite disponer de la realización material y concreta de lo que hubiera escrito el autor» [Pascual 1993:47] este caso no es una excepción²⁰⁹.

²⁰⁹ Aceptar pasajes de los testimonios tardíos nos llevaría, además, al terreno de la llamada «edición ecléctica», concepto ambiguo entre los investigadores áureos. Sin embargo, suscribimos también las palabras de Ruano de la Haza [1991] en torno a las ediciones eclécticas, que se aplican también a las

En cuanto a los testimonios modernos, por otro lado, destaca la utilidad de las ediciones de Hartzzenbusch y de Juliá Martínez, ambas muy cuidadas, proponen muchas enmiendas útiles y buenas indicaciones de cara a la fijación de las acotaciones y didascalias; las de Juliá Martínez, en particular, han constituido un modelo durante la preparación de nuestras ediciones porque presenta un texto que intercala con buen criterio variantes los testimonios tardíos. El resto de ediciones modernas –Menéndez Pelayo, Diario de Burgos (solo en la primera comedia) y Sáinz de Robles– no aportan apenas lecturas útiles a nuestro conocimiento de las comedias (si bien el prólogo de Menéndez Pelayo constituye un alarde de erudición del que se ha beneficiado la redacción de nuestro prólogo, como hemos señalado en los lugares correspondientes del mismo) pero hemos decidido mantenerlas en los aparatos críticos por su valor para conocer la tradición textual del díptico y porque nos permite comprobar el enorme éxito que tuvo el estado del texto fijado por *Har* en la historia de su transmisión. La presencia de *Dia* y *Sai* en los aparatos críticos, en particular, sirve para que comprobemos fácilmente su absoluta dependencia de *Men* (y, en última instancia, de *Har*). De hecho, el texto de Hartzzenbusch es también, con algunas pequeñas diferencias, el que editó Sáinz de Robles para las dos comedias y que actualmente se puede consultar *online* en la web del grupo Artelope o, en el terreno de las refundiciones de la pieza, el texto base que empleó Tomás Luceño en la última refundición de *Los Tellos* que conocemos, publicada en 1923.

En lo tocante a las normas de transcripción y los criterios ortográficos que hemos empleado, nuestra edición intenta seguir lo más fielmente posible la consigna del grupo de investigación Prolope de editar el texto en la forma más próxima a la norma gráfica actual respetando todas las particularidades que puedan cifrar una realización fonética distinta de la moderna²¹⁰. Se mantienen, por lo tanto, las grafías del texto base que pueden tener valor fónico, pero se modernizan la mayoría de grafías antiguas (*x* se transforma en *j* ante *a, e, i, o, u* y <g> ante *e, i* mientras que <ç> y <z> se transforman en <c> ante *e, i* y <z> ante *a, o, u*, por ejemplo), alternancias gráficas (<ss> - <s>, por ejemplo) y grafías

ediciones críticas que presentamos en estas páginas: «Desde luego habrá variedad, incluso contradicción entre diferentes ediciones eclécticas de un mismo texto. Pero todo lo que esto implica es que cada edición crítica habrá de ser juzgada por sus propios méritos. El autor de una edición crítica [...] deberá ejercer su facultad de elegir, alterar, añadir u omitir lecturas, siempre y cuando lo haga de acuerdo con ciertos criterios bien definidos y deje constancia de lo hecho en nota a pie de página o por medio de una reproducción facsimilar del texto. Lo que no es nunca permisible es alterar el texto copia silenciosamente».

²¹⁰ Véase el apartado «Criterios ortográficos y normas de transcripción» (p. 26 y siguientes) de *La edición del teatro de Lope de Vega* (Grupo de Investigación Prolope, 2008) y, especialmente, los criterios de edición del grupo en su versión más actualizada, disponibles para descarga en la siguiente página web: http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html [4/VII/2021].

latinizantes. Las abreviaturas presentes en la comedia han sido desarrolladas tanto en el texto como en el aparato crítico y la separación de palabras («deste», «desta» se han transformado en «de este», «de esta», por ejemplo), el uso de mayúsculas y la acentuación y puntuación siguen el uso moderno, aunque hemos indicado en todos los casos las diéresis poéticas requeridas por el recuento de sílabas.

Se ha respetado la distribución en tres actos de los textos base, sin aceptar las divisiones en escenas que se introdujeron en las comedias a partir de las ediciones de Hartzenbusch, y los versos se presentan numerados en el margen derecho cada cinco versos y con el primer verso de cada estrofa sangrado. Las acotaciones, por su parte, se disponen en cursiva, justificadas al centro y sin punto final, separadas del texto con una línea antes y otra después, mientras que los apartes procedentes del texto base se señalan con la indicación de «Aparte», en cursiva, en el margen derecho del primer verso, además de presentar todo el parlamento pronunciado en aparte entre paréntesis. En términos generales hemos preferido no aceptar acotaciones procedentes de testimonios que no fueran el texto base cuando no eran imprescindibles para la comprensión de la acción (especialmente, las mencionadas indicaciones de aparte, en tanto que son muy numerosas y las ediciones modernas no indican en ningún caso hasta dónde se extiende el pasaje que debe ser pronunciado de esta manera, por lo que nos parecía más claro indicarlos únicamente a través de los paréntesis). Las acotaciones transmitidas por la tradición y que no hemos aceptado han sido indicadas en el aparato crítico siguiendo este modelo:

198 *Jul Dia Sai añaden después de Laura la acotación Aparte y Men añade después de Dios la acotación Aparte*

789 *T Men Dia Sai añaden la acotación Dentro*

790 *Después de Mendo Men Dia Sai añaden la acotación Dentro y después de aquí vuelven a añadir Dentro*

793 *T Jul añaden la acotación Escóndese y Men Dia Sai la acotación Huye*

En el caso de los ejemplos que atañen a los versos 789 y 793 de la primera comedia, y en otros semejantes a estos, la ausencia de mención a la palabra después de la que un testimonio particular inserta la acotación indica que la acotación es añadida inmediatamente después del verso indicado. Por ser esta la situación más frecuente, hemos decidido señalar únicamente la palabra tras la que se inserta la acotación solo cuando la acotación aparece intercalada en algún punto del verso. Por otro lado, hemos desdoblado en nuestro aparato crítico las acotaciones que exigían dar cuenta de un cambio de posición de un testimonio a otro pero también contenían también variantes en su

redacción. Estas acotaciones aparecen recogidas en el aparato crítico a través de dos entradas, como en los siguientes ejemplos:

365Acot Vase AST Jul : en Men Dia Sai la acotación aparece después del v. 366
365Acot Vase AST Jul : Vase Tello Men Dia Sai

2127Acot Mendo entra quedito : en A Dia Sai la acotación aparece después de va bien en el v. 2129 : en ST Men Jul la acotación aparece después de tu bien en el v. 2129
2127Acot Mendo entra quedito AS Jul : Sale Mendo muy quedito T : Mendo, que sale sin que le vean Men Dia Sai

La primera entrada se dedica a indicar el cambio de posición en uno o varios de los testimonios y la segunda a las variantes que contiene el texto de la acotación.

2.4 RESÚMENES DE LOS ARGUMENTOS

Los Tellos de Meneses

Acto primero

La acción comienza con la infanta Elvira, hija del rey Ordoño de León, contándole al criado Nuño su intención de huir de palacio para evitar el matrimonio que su padre ha concertado para ella con el rey moro de Valencia. Nuño intenta disuadir a la joven, pero finalmente acepta escapar con ella esa misma noche. Lejos de palacio, el labrador Tello el Mozo discute con su prometida, su prima Laura, que lo ha descubierto cuando se disponía a viajar elegantemente vestido a León. Laura teme que las maravillas de la ciudad lo induzcan a despreciar la vida en el campo y a abandonarla. A mitad de la discusión aparece Tello el Viejo, padre de Tello, que se escandaliza por la vestimenta de su hijo y le reprocha que se comporte como si fuera un noble. Tello el Mozo se defiende trayendo a colación las riquezas que poseen y reivindica su derecho a medrar de estado. Padre e hijo abandonan la escena enfadados y Laura aprovecha la ocasión para, aliándose con la criada Inés, acusar al criado gracioso Mendo de lo ocurrido: consideran que alaba excesivamente la corte y la belleza de sus mujeres ante el joven Tello.

A continuación, nuevamente en palacio, el rey Ordoño se lamenta de la desaparición de su hija, a la que ya da por muerta. Su consejero no puede consolarlo ni evitar que se sienta culpable de lo ocurrido. Mientras tanto, en el campo, Elvira intenta que Nuño, arrepentido ya de haber huido con ella y deseoso de abandonarla, no se lleve sus joyas. El criado confiesa, además, que la acompañó en su huida con la esperanza de poder gozar de ella, pero que la dignidad real de Elvira ha conseguido que él refrene dicho impulso. Antes de que Nuño se marche, Elvira consigue que le devuelva únicamente una sortija, regalo de su padre. Por suerte, Elvira se encuentra poco después con un villano, ante el que se finge una mujer abandonada por un militar. El villano le habla de las principales familias del lugar y Elvira decide ponerse a servir a la de los Aibar. Nuño, por su parte, lleno de culpa, apenas acierta a esconder las joyas en la tierra antes de escuchar unos ruidos y tener que ocultarse: son Tello el Mozo y sus criados de caza que, pensando que están disparando a un oso, matan a Nuño por error, sin llegar a conocer su identidad.

Tello ordena que se deshagan del cuerpo y sospecha que el finado debía de haber cometido alguna grave falta en vida para ser muerto en esas circunstancias.

Acto segundo

Dos meses después, la infanta Elvira se ha visto obligada a abandonar el servicio de Aibar y espera poder entrar al servicio de los Meneses. Los criados Mendo y Sancho, con los que se encuentra en el monte, se ofrecen a acompañarla a casa de sus amos. Por el camino, Mendo, fascinado por la belleza de Elvira, le habla de las muchas posesiones de los Meneses y del carácter de los dos Tellos –el padre es un viejo avaro, el hijo un galán lleno de virtudes–. El grupo se encuentra con Laura e Inés, a las que la infanta causa una buena impresión bajo el fingido nombre de Juana. Mientras tanto, los labradores Aibar y Bato acuden a casa de los Meneses: quieren pedirle dinero al viejo Tello para una iglesia que se está construyendo, pero se lo encuentran reprendiendo a un pastor que le ha devuelto un lechón con un pie de menos. Decepcionados por la tacañería del rico Tello, pretenden marcharse sin pedirle nada, pero él les ofrece generosamente tres mil ducados. Ya solo en escena, Tello el Viejo entona una suerte de *beatus ille*, elogiando la vida del campo en contraposición a la corte y ofreciendo como ejemplo su propia rutina diaria, humilde pese a los muchos bienes que posee.

Laura e Inés llegan en ese momento a pedirle que la fingida Juana sea aceptada como criada, a lo que Tello se niega en un principio, para –inmediatamente después– compadecerse de la joven y aceptarla en la casa. Por su parte, Tello el Mozo regresa en ese momento de jugar una partida de pelota en la que ha perdido dinero: fiel a su costumbre, su padre le reprende inicialmente para, acto seguido, ofrecerle mil reales. Elvira, desempeñando ya sus labores como criada de los Meneses, conoce finalmente al joven Tello: él queda impresionado con su belleza, mientras que Elvira se finge una rústica ignorante para no tener que responder a las finezas amorosas del joven, que le ha causado una excelente impresión. La conversación se interrumpe ante la llegada de Laura, que empieza a sentir celos de Juana. Tello el Viejo, por su parte, muestra una vez más su generosidad y la inflexibilidad de su carácter al socorrer a Fortún, un vecino endeudado y, simultáneamente, mostrarse extremadamente severo con otro de sus pastores, que trataba de justificar con una mentira la pérdida de una cabra. En ese momento Tello el Viejo también revela que ha recibido una carta del rey Ordoño solicitándole veinte mil ducados, que él se apresura a enviarle con su hijo. La jornada termina con una escena

cómica protagonizada por Mendo, que ha encontrado cavando en el monte las joyas que Nuño había enterrado y, para seducir a la infanta, intenta hacerle creer que es hijo de un noble. Elvira, que reconoce sus joyas, finge aceptar casarse con él para recuperarlas.

Acto tercero

Días después, Tello el Mozo regresa de la corte de León, cargado de prebendas del rey Ordoño –en agradecimiento del dinero enviado por Tello el Viejo– y con la noticia de que el rey les hará una visita para conocer personalmente al anciano. Por otro lado, el reencuentro entre Elvira y el joven Tello, que ha traído de la corte numerosos regalos para ella, confirma el amor que se profesan. Mendo, que los espía, le cuenta lleno de celos la situación a Laura, que expulsa inmediatamente de la casa a Elvira. Cuando Tello el Mozo descubre lo ocurrido monta en cólera y se dispone a ir a buscarla con la intención de traerla de vuelta, para disgusto de Laura. Sola, la infanta Elvira se lamenta de su mala fortuna e intenta buscar consuelo en que la humildad del nacimiento de Tello hacía desaconsejable que se convirtiera en su marido. Cuando Tello el Mozo la encuentra, acompañado de Mendo, le declara nuevamente su amor e intenta persuadirla de que regrese con él a la hacienda. Finalmente, la infanta accede a regresar con él, pero sin confesarle su verdadera identidad. Mientras tanto, Laura y Tello el Viejo aguardan al joven Tello en la casa, pero el primero en regresar es Mendo, que relata maliciosamente el modo en que su amo y Elvira están ya de camino a la casa a caballo, siguiendo una ruta diferente a la que tomó él para volver: para desesperación de Laura, Mendo sugiere que tal vez los amantes hayan consumado su relación en el monte. Cuando Tello y Elvira vuelven, Tello el Viejo se apresura a obligar a su sobrina Laura y a la supuesta criada a hacer las paces. Para ello, determina que Elvira y Mendo se casen, con el beneplácito de Tello el Joven y la aparente aquiescencia de Elvira. Mendo, si bien desconfía de que su amo le ceda a la joven, parece contento con el matrimonio, a pesar de que la criada Inés le reprocha que la haya dejado abandonada.

El súbito anuncio de la llegada del rey altera el ambiente de la casa de los Meneses, que se preparan para recibirlo. El primer encuentro entre Tello el Viejo y Ordoño transcurre en armonía, si bien Mendo realiza varias intervenciones desafortunadas ante el monarca. Cuando sacan la comida, el rey parece extrañado al comprobar que el plato que le han preparado es su favorito: una tortilla de huevos. Su sorpresa aumenta al descubrir el anillo que le regaló a Elvira en el interior de la tortilla. Cuando insiste en conocer a la

cocinera, la supuesta Juana aparece en escena para confesar su identidad y le pide perdón. Ordoño, transido de emoción, celebra la noticia de que su hija se ha casado con Tello el Mozo, para alegría de todos.

Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses

Acto primero

Diez años después de los sucesos de la primera comedia, unos músicos celebran el nacimiento del segundo hijo de Elvira y Tello el Joven. La infanta y Laura resumen brevemente los acontecimientos de la primera comedia: tras la muerte del rey Ordoño ha ascendido al poder Alfonso, hermano de Elvira, con el que la infanta no tiene buena relación. El privado del nuevo rey, el conde don Arias, alberga además la absurda pretensión de seducirla. Al mismo tiempo, en palacio, don Arias celebra el comienzo del reinado de Alfonso. Mendo y Sancho, criados de los Meneses, acuden a ofrecerle al nuevo monarca algunos presentes enviados por Tello el Viejo y una carta escrita por este para darle noticia del nacimiento del segundo hijo de Tello y Elvira. Alfonso trata con desdén a los criados y, a solas con Arias, comentan la animadversión que sienten hacia la familia Meneses, a los que consideran indignos de haber emparentado con la familia real. El rey también se lamenta de la fecundidad del matrimonio de Elvira y Tello, mientras él ha perdido ya la esperanza de engendrar un heredero. Don Arias, en apartes, confiesa sus verdaderas intenciones al instigar el odio del rey hacia los Meneses: tras la muerte de Tello el Joven, desearía casarse él mismo con Elvira y aspirar al trono de León.

En la hacienda de los Meneses, Tello el Viejo y su hijo discuten en torno a la pertinencia de gastar la hacienda en lujos que al padre le parecen innecesarios, como un coche de caballos que el hijo ha comprado para que Elvira no vaya a pie a la iglesia. Elvira, Laura e Inés se unen a ellos y todos esperan juntos, impacientes, el regreso de los criados de la corte con la respuesta del rey Alfonso. Tras la llegada de Mendo y Sancho, su relato del encuentro con el rey decepciona a todos los presentes, pero Tello el Viejo decide pese a todo seguir adelante con la inminente celebración del bautizo del recién nacido, el pequeño Ordoño, y que, ante la ausencia del rey, ejerza de padrino Garci-Tello, el hijo mayor de Tello, que tiene ocho años. A solas, el anciano se lamenta de la respuesta del rey y de los peligros de relacionarse con el mundo cortesano, aunque es animado por la presencia de su nieto Garci-Tello, por el que siente una gran debilidad.

El bautizo, que sucede fuera de escena, se celebra con todos los lujos imaginables, como Mendo les cuenta a Sancho e Inés. Los asistentes se disponen a tomar una colación cuando el rey Alfonso y don Arias irrumpen en la hacienda, exigiendo llevarse a la corte a Elvira para tratar de invalidar su matrimonio con Tello el Joven.

Acto segundo

Un tiempo indeterminado después, en palacio, Elvira discute con don Arias. La infanta le reprocha que le haya aconsejado al rey que ella sea apartada de su marido y, enfadada, abandona la estancia. Alfonso y Arias comentan en privado las dificultades a las que se están enfrentando para anular el matrimonio de Elvira. Un criado anuncia la llegada a palacio de Tello el Viejo, acompañado de su nieto Garci-Tello y de Mendo. El anciano le recuerda al joven rey que el monarca anterior, Ordoño, había bendecido la unión de Elvira y Tello el Joven y después realiza una ardiente defensa de la dignidad de su linaje: los Meneses, descendientes de los godos, son dignos de emparentarse con una infanta leonesa. El rey cede finalmente y permite que la infanta regrese con su marido, para desesperación de don Arias, a cambio de que su sobrino Garci-Tello se quede con él en la corte. Mendo, que mantiene una disparatada conversación con el rey, también se queda en la corte, aunque a disgusto.

En la hacienda de los Meneses, mientras tanto, Laura le reprocha a Tello el Joven que hace diez años la abandonara para contraer matrimonio con la infanta Elvira y confiesa que todavía no ha perdonado aquella ofensa. La criada Inés les anuncia en ese momento el regreso de Elvira de la corte, acompañada de Tello el Viejo, para alegría del joven Tello. Poco después llega Mendo, con las nuevas condiciones que el rey les ha impuesto a los Meneses, entre las que se encuentra la prohibición de que vistan con ropas cortesanas o de que Elvira reciba el tratamiento de infanta. En palacio, el joven Garci-Tello escucha una conversación del rey y su privado en el que comentan los peligros que todavía entrañan los Meneses para la corona. Indignado, el niño acusa a don Arias de traidor y lo reta a un duelo. Ante la negativa del conde de batirse con él, Garci-Tello decide volver a casa. Cuando se quedan solos, Arias le recuerda al rey la delicada situación militar en la que se encuentran los reinos cristianos, bajo los ataques de Almanzor, y le propone un nuevo plan para librarse de Tello el Joven: enviarlo como capitán a una batalla contra los moros en la que perderá la vida.

En la hacienda de los Meneses, Tello el Joven se lamenta de la situación en la que se encuentran tras haber perdido el favor real y es consolado por Elvira, cuya preocupación principal es que Garci-Tello esté en la corte. Tanto ellos como Tello el Viejo, Laura y los criados se encuentran vestidos de labradores, en cumplimiento de las órdenes del rey. Don Arias llega a la casa, para transmitirles la orden del rey de que Tello el Joven dirija un batallón en la guerra contra los moros, para consternación de la familia.

Acto tercero

Días o semanas después, Tello el Joven y Mendo llegan victoriosos de la guerra al palacio real, aunque preocupados por la reacción del monarca. El rey, sin embargo, se muestra entusiasmado con la victoria y, a solas con su privado, reconoce que la victoria militar de Tello el Joven le ha hecho comprender que Dios está de parte de los Meneses. Alfonso decide, por tanto, cambiar de actitud respecto a ellos y honrar a la familia con una visita. Mientras tanto, en el campo, el resto de la familia espera con ansiedad la llegada de Tello el Joven de la guerra. Llega primero Mendo, que se ha adelantado a su amo en el camino de regreso, y que hace una relación de la batalla contra los moros: Tello el Joven ha derrotado a un ejército de moros muy superior al suyo y ha dado muerte a Celín Gazul, su capitán. Mendo les cuenta también la ayuda divina que Tello el Joven recibió durante la batalla. A continuación, se produce la llegada de Tello, que abraza emocionado a su familia y que ha traído numerosos prisioneros y despojos de la batalla. La victoria no ha envanecido a Tello, que decide despojarse rápidamente de la indumentaria de soldado y vestirse como un labrador para volver a cumplir con las órdenes del rey.

La alegría de la familia se ve interrumpida por la llegada de don Arias, que les anuncia la próxima llegada del rey y les aconseja que se vistan de cortesanos para recibirlo, para alboroto de los Meneses. Tello el Viejo protagoniza una pequeña escena cómica al tratar de buscar ropa adecuada con la que recibir a Alfonso. El rey, a su llegada, se muestra decidido a honrar a los Meneses. En un aparte, el conde don Arias le pide ayuda a Elvira para contraer matrimonio con Laura y congraciarse de esta manera con el rey, aludiendo a la importancia de la correspondencia en el amor para justificar su cambio de objeto amoroso. Elvira informa a Laura del deseo de don Arias, y la prima de Tello le pide algo de tiempo para meditar su respuesta.

La comedia se cierra con las mercedes que reciben los Meneses del rey Alfonso y con la ceremonia en la que el rey, a petición de Tello el Viejo, ordena caballero al pequeño Garci-Tello. A su vez, Tello el Viejo da su aprobación para el matrimonio entre Arias y Laura, y el rey invita a los Meneses a mudarse a la corte.

2.5 SINOPSIS DE LAS VERSIFICACIONES

Los Tellos de Meneses

Acto primero

1-115	quintillas	115
116-195	redondillas	80
196-365	romance <i>a-a</i>	170
366-493	redondillas	128
494-507	soneto	14
508-559	tercetos	52
560-659	décimas	100
660-673	soneto	14
674-751	romance <i>e-a</i>	78
752-787	redondillas	36
788-881	romance <i>e-e</i>	94
882-895	soneto	14

Acto segundo

896-1019	redondillas	124
1020-1205	romance <i>o-a</i>	186
1206-1337	redondillas	132
1338-1415	sextetos lira	78
1416-1483	redondillas	68
1484-1493	décima	10
1494-1705	redondillas	212
1706-1735	décimas	30
1736-1985	romance <i>a-a</i>	250

Acto tercero

1986-2273	redondillas	288
2274-2313	romance <i>e-o</i>	40
2314-2357	romance <i>ó</i>	44
2358-2477	décimas	120
2478-2513	redondillas	36
2514-2675	romance <i>e-a</i>	162
2676-2751	redondillas	76
2752-2865	romance <i>a-a</i>	114

Resumen

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1180	41,18
Romance	1138	39,72
Décimas	260	9,07
Quintillas	115	4,01
Sextetos lira	78	2,72
Tercetos	52	1,81
Soneto	42	1,46

METROS ESPAÑOLES: Redondillas + Romance + Décimas + Quintillas = 2693 versos
(94% del total)

METROS ITALIANOS: Sexteto lira + Terceto + Soneto = 172 versos (6% del total)

*Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses**Acto primero*

1-10	seguidilla	10
11-135	quintillas	125
136-179	silva	44
180-275	redondillas	96
276-338	silva	63
339-494	redondillas	156
495-664	romance <i>i-a</i>	170
665-700	sextetos lira	36
701-800	redondillas	100
801-864	octavas reales	64
865-1008	romance <i>a-a</i>	144

Acto segundo

1009-1036	redondillas	28
1037-1088	silva	52
1089-1124	redondillas	36
1125-1244	octavas reales	120
1245-1314	décimas	70
1315-1328	romance <i>e-o</i>	14
1329-1332	seguidilla	4
1333-1476	romance <i>e-o</i>	144
1477-1596	redondillas	120
1597-1624	romance <i>a-a</i>	28
1625-1663	silva	39
1664-1679	redondillas	16
1680-1817	romance <i>a-o</i>	138

Acto tercero

1818-1835	tercetos	18
1836-1945	décimas	110
1946-1969	redondillas	24
1970-2157	romance a-a	188
2158-2205	sextetos lira	48
2206-2257	redondillas	52
2258-2330	romance e-o	73
2331-2410	redondillas	80
2411-2424	soneto	14
2425-2440	redondillas	16
2441-2536	romance e-o	96

Resumen

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Romance	995	39,23%
Redondillas	724	28,54%
Silva	198	7,8%
Octavas reales	184	7,25%
Décimas	180	7,09%
Quintillas	125	4,93%
Sextetos lira	84	3,31%
Tercetos	18	0,70%
Soneto	14	0,55%
Seguidilla	14	0,55%

METROS ESPAÑOLES: Romance + Redondilla + Décima + Quintilla + Seguidilla =
2038 versos (80,36% del total)

METROS ITALIANOS: Silva + Octava real + Sexteto lira +Tercetos + Soneto = 498
versos (19,63% del total)

FAMOSA COMEDIA DE LOS TELLOS DE MENESES

²¹¹ *Título* Famosa comedia de A : Comedia famosa *ST Jul : om Har Men Dia Sai*
Los Tellos de Meneses. *AS Har Men Jul Dia Sai* : Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses *T*
Meneses. *A Dia* : Meneses. Primera parte *ST Har Men Jul Sai*

*Personas que hablan en ella**

TELLO VIEJO
 TELLO MOZO
 MENDO, VILLANO GRACIOSO
 SANCHO, VILLANO
 FORTÚN, LABRADOR
 AIBAR, LABRADOR
 DON RAMIRO
 BATO, VILLANO
 LAURA, LABRADORA
 INÉS, VILLANA
 ORDOÑO, REY DE LEÓN
 DOÑA ELVIRA, INFANTA
 DON NUÑO
 SILVIO, VILLANO
 BENITO
 VILLANOS
 CRIADOS

DE FREY LOPE DE VEGA CARPIO

²¹² *Dramatis personae* : Personas que hablan en ella AS : Hablan en ella las personas siguientes T : Personas Har Men Jul Sai : Personajes Dia

Tello Viejo....Don Nuño AS Har Men Jul Dia Sai : en T la lista presenta otro orden en Jul la lista presenta otro orden

²¹³ Tello Viejo A Jul : Tello de Meneses, viejo ST : Tello el Viejo Har Men Dia Sai

²¹⁴ Tello Mozo A Jul : Tello el Mozo, su hijo S : Tello de Meneses, su hijo T : Tello, su hijo Har Men Dia Sai

²¹⁵ Mendo, villano gracioso A Har Men Jul Dia Sai: Mendo, gracioso ST

²¹⁶ Aibar, labrador AS Har Men Jul Dia Sai : Raimundo Aibar, labrador T

²¹⁷ Ordoño, rey de León AS Jul : Ordoño, rey de León, barba T : Ordoño I, rey de León Har Men Jul Dia Sai

²¹⁸ Don Nuño AS Har Men Jul Dia Sai: Nuño, criado T

²¹⁹ Silvio, villano T Jul : Silvio Har Men Sai Dia : om AS

²²⁰ Benito Har Men Jul Dia Sai : om AST

²²¹ Villanos T Har Men Jul Dia Sai : om AS

²²² Criados T Har Men Jul Dia Sai : om AS

²²³ De Frey Lope de Vega Carpio A Jul : S indica De Lope de Vega Carpio antes del *Dramatis personae* : T indica De Frey Lope de Vega Carpio antes del *Dramatis Personae* : Jul indica también en este lugar De don Lope de Vega Carpio: Dia indica Comedia de Lope de Vega Carpio antes del *Dramatis Personae* : om Har Men Sai

ACTO PRIMERO

Salen la infanta doña Elvira y don Nuño

INFANTA*	Parecerá loca acción*	
	a quien la virtud ignora.	
NUÑO	Estraña resolución*	
	en una heroica señora,	
	hija de un rey de León:*	5
	otros medios puede haber.	
INFANTA	Así pienso defender*	
	contra mi honor y decoro*	
	el quererme hacer de un moro	
	un rey cristiano mujer.	10
NUÑO	Ejemplos hay conocidos	
	de mujeres que supieron	
	reducir a sus maridos,	
	y que a la fe los trujeron	
	los brazos y los oídos.	15
	Tal con el rey de Valencia*	
	tu hermosura y tu prudencia,*	
	señora, pudiera ser:	
	al mayor ejemplo hacer,	
	si no igualdad, competencia.	20
	Casa con él, que aunque moro,	
	en las virtudes sin fe,*	
	es un archivo, un tesoro;	
	que aunque fuera de ella esté,	
	sabrás guardarte decoro.	25
	Hace el rey esta amistad	
	por ganar la voluntad	
	del de Córdoba y Toledo,	
	no porque los tiene miedo:*	
	por mayor seguridad,	30
	que nadie se ha de mover	
	en siendo Tarfe su yerno.	
INFANTA	Primero pudiera ser*	
	volverse gloria el infierno	

Acto primero A *Har Men Jul Dia Sai* : Jornada primera *ST*

Acot inicial Salen AST Jul : om *Men Dia Sai*

Elvira *AS Men Jul Dia Sai* : Elvira, dama *T*

y don Nuño *A Men Jul* : y Nuño *S* : y Nuño, criado *T* : don Nuño *Dia Sai*

1 *Per* INFANTA *AS Har Men Jul Dia Sai* : ELVIRA *T*

5 rey de León *ST Har Men Jul Dia Sai* : rey León *A*

8 contra *AST Jul* : cauta *Har Men Dia Sai*

9 el *AST* : al *Har Men Jul Dia Sai*

11 Ejemplos hay conocidos *AST Har Men Sai Jul* : ¿Resulta en efeto estas *Dia*

12 supieron *A Har Men Jul Dia Sai* : pudieron *ST*

16 con *ST Har Men Jul Dia Sai* : como *A*

17 tu prudencia *ST Har Men Dia Sai* : su presencia *A* : tu presencia *Jul*

18 pudiera *Dia* : pudieran *AST Har Men Jul Sai*

19 al mayor *AST Jul* : y al mayor *Har Men Dia Sai*

24 que aunque *AST* : y aunque *Har Men Jul Dia Sai*

	que ser de Tarfe mujer.	35
	En lugar de flores bellas, Nuño, nacerán estrellas, y los peces de los ríos trocarán sus centros fríos al manto que esmaltan ellas;*	40
	primero, el feroz denuedo del arrogante león, tendrá de un cordero miedo, será firme la ocasión* y se estará el tiempo quedo;	45
	cesarán la competencia* los elementos, ociosos de su inmortal resistencia, y no tendrán envidiosos privanza, virtud, ni ciencia.	50
	Será la flaqueza fuerte, tendrá venturosa suerte el bien con la ingratitude, enfadará la salud y será dulce la muerte.	55
NUÑO*	Resuelta en efeto estás* de que el conde castellano* te favorezca.	
INFANTA	Hoy verás del moro el intento vano, y el de mi padre, que es más.	60
	No juzgues a desvarío, Nuño, el pensamiento mío: siendo forzoso ausentarme, nadie puede remediarme mejor que el conde mi tío.	65
	Heme fiado de ti,* de tu valor confiada, para defenderme ansí, que yo sé que iré guardada* de ti mejor que de mí.	70
NUÑO	No me tengan por traidor si te acompaño en tu error.	
INFANTA	No es error hacer defensa una mujer en la ofensa de su virtud y su honor.	75
	Fara cegó de llorar*	

40 esmaltan *ST Har Men Dia Sai* : esmalta en *A Jul*
46 cesarán *A Har Men Jul Dia Sai* : cesará *ST*
47 ociosos *AST Jul* : furiosos *Har Men Dia Sai*
56Per NUÑO *ST Har Men Jul Dia Sai* : om *A*
58 favorezca *AS Har Men Jul Dia Sai* : favorecerá *T*
70 de ti mejor *A Har Men Jul Dia Sai* : mejor de ti *ST*
76 Fara *A Har Men Dia Sai* : Sara *ST Jul*

	por no se querer casar; y fue de alabanza digna huyendo a un padre, Eufrosina, a quien pretendo imitar;	80
	en hábito de varón huyó Eugenia, y yo he tenido para huir más ocasión de un rey de León, que ha sido para mí rey y león.	85
	A punto mis joyas tengo, que los sucesos prevengo que temo –aunque no lo sé–, pues que por guardar mi fe a tantas fortunas vengo.	90
	Si como Cecilia fuera, algún ángel esperara que mi virtud defendiera, porque ese moro dejara su ley, tan bárbara y fiera.	95
	Mucho del cielo confío; de mí no, Nuño, y así intento tal desvarío.	
NUÑO	Para servirte nací, blasón de mi sangre y mío.	100
	Mira a la hora que quieres que venga por tí, pues eres quien se vale de mi nombre, que nace obligado un hombre* a defender las mujeres.	105
INFANTA	Cuando se ponga la luna, que media noche será.	
NUÑO	Vendré sin falta ninguna en un caballo, en que ya corramos los dos fortuna.	110
INFANTA	Pues por el parque saldré.*	
NUÑO	Y yo a la puerta estaré.	
INFANTA	Aunque es hazaña atrevida, más quiero perder la vida que no aventurar la fe.	115

*Vanse. Salen Tello el Mozo vestido de gala, con aderezo dorado y plumas, y Laura, labradora**

77 se querer A *Har Men Jul Dia Sai* : quererse *ST*

79 huyendo a un padre A *Har Men Jul Dia Sai* : de su padre huyó *ST*

88 lo sé *AST* : los sé *Har Men Jul Dia Sai*

89 mi *AST Har Men Jul Dia* : la *Sai*

115 *Acot Salen AST Jul* : *om Men Dia Sai*

el Mozo *AS Jul* : el Joven *T* : *om Men Dia Sai*

con aderezo A *Men Jul Dia Sai* : con un aderezo *ST*

y Laura, labradora *AS Jul* : y Laura su prima, de labradora *T* : y Laura *Men* : Laura *Dia Sai*

TELLO MOZO*	Finalmente, no he podido guardarme de ti.	
LAURA	De amor, ¿quién puede, y más si el temor de ausencia promete olvido? Y de la suerte que vas, vestido a lo cortesano, ¿no ves que encubres en vano los enojos que me das? Que, entre esperanza y temor, vivo con tantos recelos, que me avisaran los celos cuando se durmiera amor. ¿Cómo te has vestido así?	120
TELLO MOZO	Prima, aunque Tello mi padre* es labrador, por mi madre hidalgo y noble nací, y él, en toda la montaña de León, siempre ha tenido fama de ser bien nacido y de los godos de España.	130
	Pues, ¿qué quieres? A un mancebo como yo, ¿no es poco honor* de todos ser labrador? ¿Por dicha, en el mundo es nuevo que quien tiene hacienda emprenda ser algo más de lo que es? ¿En qué desatinos ves que le gasto mal su hacienda? ¿Es mucho que a la ciudad vaya como hombre de bien, adonde los que me ven conozcan mi calidad? ¿Quién culpa lo que no pasa de un honrado pensamiento? ¿Tengo de ir en un jumento, como un villano de casa? En ella, gracias a Dios, afeitan la yerba a un prado cien yeguas. Pues, mi criado y yo, ¿es milagro que en dos vamos a ver la ciudad, y a comprar alguna cosa?	135
LAURA	A no dejarme celosa del traje la novedad	140
		145
		150
		155

116Per TELLO MOZO S : TELLO A *Har Men Jul Dia Sai* : JOVEN T

136 quieres a *AST Jul* : quiere de *Har Men Dia Sai*

138 todos: los dos *eds*

148 culpa A *Har Men Jul Dia Sai* : culpa en *ST*

150 un *AST Har Men Jul Sai* : om *Dia*

151 como *AST Har Men Jul Sai* : con *Dia*

- y de León la hermosura,
tu pensamiento aprobara:
galán, es cosa muy clara
que harás alguna locura. 160
- Tú, gracias; yo, pocas dichas,*
¿qué espero, pues de las galas
nacen a los hombres alas,
y a las mujeres desdichas? 165
- Fuera de esto, si en León
ves las damas cortesanas,
o en visitas o en ventanas, 170
donde con tal perfección
está el adorno y el traje
que en ángeles las convierte,
después, ¿qué ha de parecerte
nuestro rudo villanaje? 175
- Una mujer que consejo*
pidió al tocarse a una fuente
—no a un mar de cristal enfrente,
que es más lisonja que espejo—,
¿qué podrá ser para ti 180
cuando vuelvas de León?
Prima, lo mismo que son
los prados en que nací,
con su natural belleza,
no los jardines del arte; 185
porque es en aquella parte
madrastra naturaleza.
Deja celos escusados,
porque me pone temor
mostrarme tanto rigor 190
antes de estar desposados,
¿qué dejas para después,
si esto me dices agora?*

TELLO MOZO

Sale Tello el Viejo y Inés, labradora

- INÉS Bien lo sabe mi señora,
pues te llama.
- TELLO VIEJO* Espera, Inés. 195
¡Qué buena conversación!
¿Tú con gente cortesana,

164 gracias A *Har Men Jul Dia Sai* : galas *ST*

177 pidió A *Jul* : pide *ST Har Men Dia Sai*

178 a un mar A *Har Men Jul Dia Sai* : al mar *ST*

180 podrá *ST Har Men Dia Sai* : podrán A *Jul*

181 de *AST Har Men Jul Sai* : a *Dia*

193Acot Sale *AST* : om *Men Dia Sai* : Salen *Jul*

Tello el Viejo A *Men Jul Dia Sai* : Tello Viejo *S* : Tello Viejo, de labrador *T*

y Inés, labradora *AS Jul* : y Inés, villana, con traje humilde *T* : e Inés *Men* : Inés *Dia Sai*

195Per TELLO VIEJO *AS* : TELLO *T* : TELLO EL VIEJO *Har Men Jul Dia Sai*

195 te llama *AST* : le llamó *Har Men Dia Sai* : le llama *Jul*

	Laura?	
TELLO MOZO	(Cogiome, por Dios* que le avisaron que estaba de partida a la ciudad.)	200
LAURA	La vista o la edad te engaña: con Tello mi primo estoy.	
TELLO VIEJO	¿Quién es Tello?	
LAURA	¿No le acabas de conocer?	
TELLO VIEJO	¿Cómo puedo? Que Tello mi hijo, Laura, es labrador como yo, aunque de aquestas montañas el más bien nacido y rico, y habrá dos horas que andaba con un gabán y un sombrero* tosco, abarcas y polainas.	205
	¿Hijo yo, con seda y oro, espada y daga dorada, plumas y más aderezos que una nave tiene jarcias? No creas tú que es mi hijo. Caballero, ¿dónde pasa? ¿Es cazador de este monte? ¿Perdióse acaso? ¿No habla?	210
TELLO MOZO	¿Qué tengo de hablar, señor, si de esta suerte me tratas? Quien te avisó, mejor fuera que este enojo te escusara. ¿Es mucho que a la ciudad un hijo de un hombre vaya tan principal como tú y que ha de heredar tu casa, en traje que lo parezca?	215
	¿Y es justo que en esas galas gastes con tanta locura el dinero que no ganas? ¿En que está la diferencia de la nobleza heredada, al oficial o al que cuida* de su ganado y labranza?*	220
TELLO VIEJO	En que el uno vista seda, y el otro una jerga basta, que basta para su estado,	225
		230
		235

198 *Jul Dia Sai* añaden después de Laura la acotación *Aparte* y *Men* añade después de Dios la acotación *Aparte*

210 y un sombrero *A Har Men Jul Dia Sai* : y sombrero *ST*

213 dorada *A Har Men Jul Dia Sai* : doradas *ST*

234 cuida *A Har Men Jul Dia Sai* : vive *ST*

235 ganado y labranza : cuidado y labranza *eds*

236 vista *AS Har Men Jul Dia Sai* : viste *T*

pues ella dice que basta.
 La carroza del señor, 240
 que cuando el techo levanta
 descubre los arcos de oro
 con las cortinas de grana,
 ¿no ha de tener diferencia
 a un carro con seis estacas,* 245
 –cuatro mulas por frisonas,
 su mismo pelo por franjas–
 que, cuando mucho, a una fiesta
 lleva en un cielo de caña
 algún repostero viejo 250
 con las armas de otra casa?
 ¿Beber en cristal es poco*
 o de algún arroyo el agua
 con la mano, que le vuelve
 la mitad desde la barba; 255
 comer en plata o en barro,
 supuesto que más se gasta,*
 pues nunca de su valor
 faltó la plata quebrada?
 ¡Ay, Tello! La perdición 260
 de las repúblicas causa
 el querer hacer los hombres
 de sus estados mudanza.
 En teniendo el mercader 265
 alguna hacienda, no para
 hasta verse caballero,
 y al más desigual se iguala.
 ¿Qué hijo de un oficial
 lo mismo que el padre trata?
 De aquí nace aquella mezcla* 270
 de cosas altas y bajas
 que los matrimonios ligan,
 con que sangres y honras andan
 revueltas: de aquí los pleitos,
 las quejas y las espadas. 275
 Hidalgo naciste, hijo,
 pero entre aquestas montañas,
 de un labrador que ha vivido
 del fruto de cuatro vacas,
 seis ovejas y dos viñas. 280
 Dejad al señor las galas
 y a los soldados las plumas,
 volved al paño y la abarca,*
 que yo soy mejor que vos,

249 caña A *Har Men Jul Dia Sai* : cana ST

252-259 beber....quebrada A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

263 mudanza AS *Har Men Jul Dia Sai* : mudanzas T

271 cosas A *Har Men Jul Dia Sai* : casas ST

273 sangres AST *Har Men Jul Sai* : sangre Dia

	y tal vez los pies me calzan	285
	por el riguroso enero	
	las nieves de las montañas,	
	y en junio las canas cubre	
	algún sombrero de paja,	
	que de agradecido al trigo	290
	la pongo sobre las canas.	
TELLO MOZO	¿Quién pudiera persuadir,	
	padre mío, con palabras,	
	a los años que se olvidan	
	de lo que por ellos pasa?	295
	No hay hombre anciano que crea*	
	que caminó la jornada	
	de la vida en aquel brío,	
	cuando el que tuvo le falta.	
	Conozco que ha sido exceso	300
	de un labrador estas galas,	
	pero no de un hijo vuestro,	
	que sois rey de estas montañas.*	
	Si fuérades labrador*	
	de aquellos que cavan y aran,	305
	no pudiera a vuestra culpa	
	satisfacer mi ignorancia.	
	Pero si cuando del cielo	
	en copos la nieve baja	
	no cubre más de estos montes	310
	que, con las guedejas blancas,	
	vuestro ganado menor;*	
	y si de ovejas y cabras	
	parecen los prados pueblos	
	y yerba y agua les falta;	315
	si tenéis de plata y oro	
	tantos cofres, tantas arcas,	
	y tiran cien hombres sueldo	
	de vuestra familia y casa,	
	¿por qué os engañó la edad	320
	en decir que lo que acaba	
	las ciudades es hacer*	
	los hombres tales mudanzas?	
	El que su casa no aumenta	
	y la deja como estaba,	325
	no es hombre digno de honor,	

288 las A *Har Men Jul Dia Sai* : mis *ST*

291 la A *Har Men Jul Dia Sai* : le S : lo T

las A : mis *ST* : estas *Har Men Jul Dia Sai*

297 la jornada *AS Har Men Jul Dia Sai* : en la jornada T

300 ha *AST Jul* : han *Har Men Dia Sai*

303 sois *ST Har Men Jul Dia Sai* : soy A

306 a vuestra A *Har Men Jul Dia Sai* : tanta *ST*

culpa *AST Jul* : queja *Har Men Dia Sai*

314 parecen *AST Har Men Jul Sai* : perecen *Dia*

322 ciudades A *Har Men Dia Jul Sai* : haciendas *ST*

antes de perpetua infamia.
 ¿Para qué camina un hombre
 tanto mar sobre una tabla,
 para qué estudia y pelea, 330
 sino para que su fama
 aumente a su casa el nombre?
 Que si el mundo se quedara
 en el oficio de Adán,*
 naturaleza, afrentada, 335
 se corriera de mirar
 por muros y torres altas,
 por palacios, por ciudades,
 montones de trigo y paja;
 no hubiera ciencias, no hubiera 340
 quien el mundo gobernara,
 ni pinturas, ni esculturas,
 sedas, piedras, oro y plata.
 Fue divina providencia
 para las cosas humanas 345
 diversas inclinaciones,
 y por eso a nadie espanta
 que aprenda un hombre a empedrar,
 pudiendo desde su infancia
 aprender artes que, en oro, 350
 piedras preciosas engastan.
 Yo, en efeto, padre mío,
 no me inclino a cosas bajas;
 si os cansan mis pensamientos,
 a mí los vuestros me agravian. 355
 A Ordoño, rey de León,
 hace guerra el de Granada:*
 con alistarme soldado,
 vendrán bien plumas y galas.
 Ni os gastaré vuestra hacienda, 360
 ni oiré tan viles palabras,
 que si vos estáis contento
 del campo y de su ganancia,
 yo aspiro a cortes de reyes
 y a ennoblecer vuestra casa. 365

Vase

327 antes *A Har Men Jul Dia Sai* : sino *ST*

339 montones *AST Har Men Jul Sai* : montes *Dia*

340 ciencias *A Har Men Jul Dia Sai* : ciencia *ST*

341 mundo *AST Har Men Jul Sai* : mudo *Dia*

357 Granada *A Har Men Jul Dia Sai* : Navarra *ST*

361 oiré *A Har Men Jul Dia Sai* : os oiré *ST*

tan viles *A Har Men Jul Dia Sai* : tales *ST*

365 *Acot Vase AST Jul* : en *Men Dia Sai* la acotación aparece después del v. 366

Vase AST Jul : *Vase Tello Men Dia Sai*

LAURA	Sí, Mendo, culpado estás, que como a la corte vas, a que vaya le persuades contándole lo que ves.	395
MENDO	¿Qué veo yo?	
LAURA	Mil mujeres, pintándolas como quieres de la cabeza a los pies, y todo es linda invención; porque, ¿qué puedes tú ver, mientras llevas a vender trigo, cebada y carbón?	400
	Desnuda lo cortesano,* vuelve al capote.	405
MENDO	¡Por Dios, que me tratáis bien las dos! ¡Esto de serviros gano! ¿Quién dice a Tello, quién cuenta tus gracias? ¡Qué lindo humor! ¿Quién le anima a mi señor al casamiento que intenta? ¿Quién te pinta cuando al día sirves de alba al levantarte? ¿Quién, cuando vas a acostarte, tu cubierta bazaría? ¿Quién le dice como yo, Laura, que te guarde fe?	410
LAURA	Hoy, Mendo, yo te escuché donde ninguno me vio, cuando a Tello le dijiste: «No es tu valor para el monte, ¡déjale, alégrate, ponte galas, colores te viste!	415
	Una tosca montañesa,* que consultó para erizo naturaleza y la hizo en el molde de una artesa; con un zapato de lazo como un medio celemín, sobre la ceja el garvín, la cola en el espinazo, ¿qué tiene que ver con ver* una coluna de nieve en tres puntos de un pie breve?»	425
	¿Yo lo dije?	430
MENDO*		435
INÉS	¡Y hay mujer,	

417 cubierta A *Har Men Jul Dia Sai* : encubierta ST

420 Hoy A *Har Men Jul Dia Sai* : Ay ST

429-430 en el molde de una artesa / con un zapato de lazo ST *Har Men Jul Dia* : en el molde de una artesa / como un zapato de lazo Sai : om A

437Per INÉS ST : LAURA A *Har Men Jul Dia Sai*

	perro, que tiene los pies como bonete doblado!	
LAURA	¡Pues alabar el calzado si le escucharas, Inés!	440
	Medias, zapatillo y liga... ¡a Venus imaginaras!	
	Todas tienen lindas caras, no hay mujer de quien no diga	445
	que es un serafín, un cielo, como de la corte sea; infierno llama a la aldea.	
MENDO	¡Bien pagas, Laura, mi celo!	
	Yo tengo la culpa, yo, porque alabo, estimo y quiero	450
	aquel tomillo salsero* con que este monte os crió, el oler a flor de espinos	
	por abril en las orillas de los ríos, no a pastillas* de sus ámbares divinos,	455
	que han dado a tantas mujeres mal de madre y a los hombres tanto enfado y otros nombres...	460
	¿Quién pinta vuestros placeres,* quién vuestra limpia hermosura y vuestra tez encarnada*	
	—tiesa y firme como espada, sin pelo ni quebradura—;	465
	aquel lavarse a dos manos, un caldero por espejo; el querer al tiempo viejo, y el pedir sin pasamanos?*	
	Aquel blanco delantal con mil randas y labores, en que puede coger flores la misma aurora oriental,	470
	¿quién lo alaba y encarece como yo?	
LAURA	Ya he conocido	475
	tus lisonjas.	
MENDO	Quien ha sido	

440Per LAURA : om eds

440 pues AST Jul : pues si Har Men Dia Sai

441 si le ST : solo A Jul : hoy Har Men Dia Sai

Inés A Har Men Jul Dia Sai : después ST

442 zapatillo A Har Men Jul Dia Sai : zapatos ST

y liga A Har Men Jul Dia Sai : ligas ST

445 diga A Har Men Jul Dia Sai : digas ST

457 sus AST : esos Har Men Jul Dia Sai

461 quién pinta : que impidan eds

464 tiesa A Har Men Jul Dia Sai : tersa ST

475 conocido A Har Men Jul Dia Sai : entendido ST

- la causa, esto y más merece,
 pero yo lo enmendaré
 con llevale a la ciudad,
 para que sea verdad. 480
 LAURA Y yo a señor le diré
 como eres perro de muestra,*
 de Tello el ventor y hurón
 de sus damas; destrucción
 suya y de la hacienda nuestra, 485
 que eres el que vende el trigo
 que le hurtáis, y aun el dinero.
 MENDO Escucha, Laura...
 LAURA No quiero.
 Hoy cuanto pasa le digo.
- Vase*
- MENDO Inés, detenla.
 INÉS ¿Yo?
 MENDO ¿Pues? 490
 INÉS Mal conoces el estado
 a que conmigo has llegado.
- Vase*
- MENDO Oye una palabra, Inés...
 Más quiero oír un «vos», más un desprecio**
 de quien ayer en baja mar vivía; 495
 más por fuerza escuchar mala poesía,
 y a un sordo, oyendo yo, que me hable recio.
 Más quiero ver a la virtud sin precio,
 sufrir de un ignorante la porfía,
 querer una mujer que tenga tía,* 500
 hablar a un bobo y respetar a un necio.
 Más quiero consentir de un estudiante
 el frío verso y bachillera prosa,
 con mucha presunción, siendo ignorante;
 más los melindres de una necia hermosa 505
 y que en falsete un barbinegro cante,*
 que resistir una mujer celosa.*

Vase. Sale el rey de León, viejo, Ramiro y criados

492Acot Vase AST Jul : en Men Dia Sai la acotación aparece después del v. 493

Vase AST Jul : Vase Inés Men Dia Sai

494 un vos A Har Men Jul Sai : de vos Dia

494-507 Más...celosa A Har Men Jul Dia Sai : om ST

507Acot Vase A Men Jul Dia Sai : en ST la acotación aparece después del v. 493

Sale AS : Salen T Jul : om Men Dia Sai

el rey de León, viejo AS Jul : Ordoño, rey de León, barba T : el rey Ordoño Men Dia Sai

Ramiro AS Jul : don Ramiro T Men Dia Sai

y criados AST Men Jul : criados Dia Sai

REY	¿A qué podrá llegar mi desventura o qué podrá servirme de remedio?	
RAMIRO	Señor, el cuerdo el último procura, que la paciencia es saludable medio para curar los males imposibles.	510
REY	¡Fuerte elección, si está la muerte en medio! No fueran mis desdichas insufribles, Ramiro, a no ser yo la causa de ellas, que esto las hace justas y invencibles.*	515
	Si yo culpar pudiera a las estrellas* o a un loco amor –que el más real decoro suele vencer cuando faltaran ellas–, remedio hallara en el dolor que lloro, mas no le puede haber faltando Elvira porque, cristiano, quise darla a un moro.	520
	Mas, quien el corazón penetra y mira sabe que fue mi intento confianza de que al bautismo el de Valencia aspira.	525
RAMIRO	¿Qué dice Blanca, en fin? Que la esperanza* es vana de buscarla, a lo que piensa, si vive ya donde el poder no alcanza.	
	Pues viendo que era débil la defensa con que pudiera resistir tu gusto, fiando el caso a la piedad inmensa,* solicitada de tu gran disgusto –como era darla por mujer a un hombre que, no siendo cristiano, fuera injusto–, salió con diferente hábito y nombre donde tiene por cierto que se ha muerto.*	530
REY	¿A quién habrá que mi dolor no asombre? Sin duda, de ella fiera del desierto* sepulcro es ya, pues no parece en cuanto se ha buscado, inquirido y descubierto.	535
	Que Porcia del amor aplaque el llanto* comiendo brasas, que Lucrecia el pecho al hierro entregue, no me causa espanto, ni, reducida a punto tan estrecho, le de Cleopatra a un áspid, ni el ardiente de Dido y Fedra en lágrimas deshecho, pero ¿que una mujer cristiana intente matarse, a quién no causa maravilla?	540
		545

516 esto *AST Har Men Jul Sai* : estos *Dia*

524 confianza *A Har Men Jul Dia Sai* : en confianza *ST*

531-532 fiando el caso a la piedad inmensa, / solicitada de tu gran disgusto *ST Jul* : *om A Har Men Dia Sai*

536 tiene: tienen *eds*

538 de ella fiera : de las fieras *AST Har Men Jul Dia Sai*

539 sepulcro *A Har Men Jul Dia Sai* : despojo *ST*

545 le de : el de *AST Jul* : darle *Har Men Dia Sai*

546 Fedra *Har Men Jul Dia Sai* : Flegra *AST*

- ¡Desesperada, infiel, inobediente...!
 ¿Qué ha respondido el conde de Castilla? 550
- RAMIRO Lo que los dos responden admirados.*
 En fin, ningún lugar, ciudad, ni villa
 dejó de verse en todos sus estados,
 ni el de Navarra sabe cosa alguna.*
- REY ¡Quitáranme la vida mis cuidados! 555
 No me quiero quejar de mi fortuna,
 castigo fue del cielo: mi imprudencia
 disculpa no podrá tener ninguna,
 ni mal tan grande remitir paciencia.*
- Vase. Sale la infanta y don Nuño con una caja de joyas en el campo*
- INFANTA ¡Suelta las joyas, villano, 560
 ya que me dejas así!
- NUÑO Pienso, Elvira, que de mí
 te vienes quejando en vano,
 pues pudiendo ser tirano
 de tu más noble tesoro 565
 —y no como indigno moro,
 sino como noble hidalgo—,
 de tanto peligro salgo,
 libre tu honor y decoro,
 que en este monte pudiera,* 570
 dando lugar al deseo,
 hacer que del vil Tereo
 menor la tragedia fuera.
 Esta montaña tuviera
 otra Filomena hermosa, 575
 más desdichada y quejosa.
 Pues, si te dejo el honor,
 ¿qué joyas tienen valor,
 que igualen la más preciosa? 580
 Acompañarte no ha sido
 traición, pues que fue ampararte:
 la traición fuera forzarte,
 a tu grandeza atrevido.
 Mi honor, mi patria he perdido;

549 inobediente A *Har Men Jul Dia Sai* : bárbaramente ST

551 los dos AST : todos *Har Men Jul Dia Sai*

559 remitir paciencia A *Jul* : alcanza sufrimiento ST : permitir paciencia *Har Men Dia Sai*

559Acot Vase AS : Vanse T *Men Jul Dia Sai*

Sale A : y sale S : y salen T : om *Men Dia Sai* : salen *Jul*

Infanta AS *Men Jul Dia Sai* : infanta Elvira T

y don A *Jul* : y ST : don *Men Dia Sai*

en el campo A : en la mano ST *Jul* : om *Men Dia Sai*

572 Tereo ST *Har Men Jul Dia Sai* : tesoro A

574 esta AST *Jul* : y esta *Har Men Dia Sai*

577 pues A *Har Men Jul Dia Sai* : que ST

dejo AST *Har Men Jul Sai* : dejó *Dia*

582 forzarte A *Har Men Jul Dia Sai* : burlarte ST

	si es así, forzoso es para librarme después entre moros y cristianos llevar el oro en las manos, que son los mejores pies.	585
INFANTA	Aunque las joyas te pido, no es por ellas mi interés, por una sortija es que del rey mi padre ha sido, que aunque tanto me ha ofendido, le tengo notable amor.	590
NUÑO	Cosa es de poco valor.	595
INFANTA	¿Es la de esta sierpe? Sí, que de un diamante y rubí tiene en la boca una flor.	
NUÑO	Toma, que aunque esta tuviera	600

Dale una sortija

INFANTA	el valor de las demás, no te negara jamás cosa que tu gusto fuera. No me dejes sola, espera, en tan ásperas montañas, llévame a aquellas cabañas.	605
NUÑO	Seré, Elvira, conocido por autor, como lo he sido de tan infames hazañas. Quien ha tenido valor para venir de esta suerte, no tema, Elvira, la muerte, pues no ha temido el honor. Donde me lleva el temor voy, arrepentido y triste;	610
	confieso que me pusiste una esperanza, que fue por donde hasta aquí llegué con la ocasión que me diste: codicia de tu belleza me dio causa aquella tarde pero rendíla, cobarde,	615 620

591 mi interés *ST Har Men Jul Dia Sai* : no interés *A*

600 *Acot Dale una sortija A Men Jul Dia Sai* : en *ST* la acotación aparece después del v. 599

606 aquellas *A Har Men Jul Dia Sai*: aquesas *ST*

609 infames *A Har Men Jul Dia Sai* : injustas *ST*

612 tema *AST Har Men Jul Dia* : teme *Sai*

613 pues *A Har Men Jul Dia Sai* : quien *ST*

614 lleva *A Har Men Jul Dia Sai* : trujo *ST*

temor *A Har Men Jul Dia Sai* : amor *ST*

615 voy *A Har Men Jul Dia Sai* : quedé *ST*

616 pusiste *A Har Men Jul Dia Sai* : debiste *ST*

a los pies de tu grandeza,
 que no pudo mi bajeza
 tener tan altos despojos, 625
 ni atreverme a darte enojos
 pude en ocasión igual;
 que la hermosura real*
 tiene deidad en los ojos.

Cuantas veces me incitaba 630
 un pensamiento amoroso,
 tantas de tu rostro hermoso*
 la grave luz me cegaba.
 Quien en tal batalla estaba
 bien hace en dejarte, a efeto 635
 de que el temor más discreto,
 tratándote, fuera ingrato,
 que es tan poderoso el trato,*
 que a nadie guarda respeto.

Que, si algo suele perder 640
 contra las humanas leyes
 respeto, Elvira, a los reyes,
 solo el trato puede ser.
 Túrbase quien llega a ver
 de un rey la deidad severa, 645
 como su ser considera
 y el más sabio se recata;
 pero quien los sirve y trata
 ni se muda, ni se altera.

Yo parto, en fin, vitorioso 650
 de mí mismo, y tan leal,
 que dejo ocasión igual
 al más cuerdo o más dichoso:
 lo que me trujo animoso,*
 determinado en secreto, 655
 me vuelve necio y discreto.
 Perdona y quédate aquí,
 que voy huyendo de ti
 por no perderte el respeto.

Vase

INFANTA Hurta los rayos al dorado hermano* 660
 para vestirse de su luz la luna;
 sin mirar otra palma, de ninguna*
 cortó racimos de oro el africano.
 Gime la tortolilla, y gime en vano,

631 un A *Har Men Jul Dia Sai* : mi ST

634 quien A *Har Men Jul Dia Sai* : cuando ST
 tal A *Har Men Jul Dia Sai* : la ST

635 hace A *Har Men Jul Dia Sai* : hice ST
 a efeto A *Har Men Jul Dia Sai* : afecto ST

652 dejo A *Har Men Jul Dia Sai* : deja ST

cuando el esposo que murió importuna;
sin dueño, no hay en monte fiera alguna,
ni vida alegre en el discurso humano.* 665

De la suerte que el alma al cuerpo informa*
es, como a la primera inteligencia,
materia la mujer, el hombre forma. 670

Y tanto nos ampara su presencia,
y así su forma nuestro ser conforma
que, siendo este traidor, siento su ausencia.

Canta dentro un villano

VILLANO* *Triste está la infanta Ehwira,*
días ha que no se alegra,
que la casa el rey su padre
con el Moro de Valencia.* 675

INFANTA Aquí llegan mis desdichas,
pero si la causa llega,
tan triste como atrevida,
¡qué mucho que lleguen ellas! 680

Canta

VILLANO *Qué mal lo ha mirado Ordoño,
a la fe que se arrepienta,*
porque quien no teme a Dios,
no puede hacer cosa buena.* 685

INFANTA ¡Ha buen hombre, ha labrador!

Dentro

VILLANO Digo que llaman, Teresa,
detrás de aquellas carrascas,
y voz de mujer semeja.

Sale

¿Quién llama? ¿Quién es? ¿Sos vos?* 690
¡Voto al sol, que es cosa nueva*
vuestro traje en estos montes,
que no es a la usanza nuestra!

667 ni *Har Men Dia Sai* : mi A *Jul*

alegre *Har Men Jul Dia Sai* : alegre A

669 es como a la primera inteligencia: es como la primera inteligencia A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

671 nos *Har Men Dia Sai* : más A *Jul*

660-673 Hurta...ausencia A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

673Acot Canta dentro un villano AST *Jul* : Un villano. Canta dentro *Men Dia Sai*

674Per VILLANO ST *Men Jul Sai* : UN VILLANO *Har Dia* : om A

681Acot Canta AT *Jul* : om S : Canta dentro *Men Dia Sai*

682Per VILLANO ST *Har Men Dia Jul Sai* : om A

686Acot Dentro *Men Jul Dia Sai* : om AST

689Acot Sale T *Men Jul Dia Sai* : om AS

690 sos AST *Har Jul Dia Sai* : sois *Men*

INFANTA	Más nuevas son mis desdichas. Trújome por esta tierra un capitán...	695
VILLANO	¿Quién lo duda? Como tiene el amor flechas,* a las más engañan plumas. ¿Cómo diablos os inquieta * tanto en vuestras almohadillas el tapatán de la guerra?	700
INFANTA	Pero ¿cómo os deja aquí? Por mis desdichas me deja, que son largas de contar. Pero, dime, ¿son aldeas esas grandes caserías, que de ellas parecen peñas y de ellas huertas parecen?	705
VILLANO	Todas son casas que albergan* hombres ricos montañeses, que se quedaron en ellas desde el tiempo de los godos. Tienen aquí sus haciendas, y son reyes de estos montes. Esa que miráis más cerca es de Ramiro de Aibar, mi amo; esotra más vieja es de Servando Fernández, esotra es de Mendo Vega, aquella es de Ortún Ordóñez...	710
	Pero de aquí legua y media, la de Tello de Meneses, hombre a quien todos respetan. Allí hallárades amparo,* pero con alguna ofensa de vuestro honor.	715
INFANTA	¿Por qué causa?	
VILLANO	Porque tiene un hijo en ella más galán que Gerineldos,* que no hay moza que no pesca en todo aqueste distrito.	720
INFANTA	Pues mejor será a la vuestra.	
VILLANO	Ramiro de Aibar, mi amo, tiene una hija doncella y con ella estaréis bien,	725

694 *T añade la acotación* Aparte

695 trújome *AST Har Jul Dia Sai* : trájome *Men*

696 *Per* VILLANO *ST Jul* : *LABRADOR A Har Men Dia Sai*

702 deja *A Har Men Jul Dia Sai* : dejó *ST*

719 esotra *AST* : estotra *Har Men Jul Dia Sai*

724 allí *AST Har Men Jul Dia* : allá *Sai*

hallárades *A Har Men Jul Dia Sai* : hallaréis *ST*

731 a *AS Jul* : om *T Har Men Dia Sai*

	pero trocando la seda, que no os querrán recibir.*	735
INFANTA	Ninguna cosa desean mis penas sino mudar el traje. Si alguno hubiera antes de llegar allá,	740
VILLANO	por sayal, por tosca jerga* le diera de buena gana. Conmigo vino Teresa para ayudarme a cargar de carrascas la carreta.	745
INFANTA	Hablad con ella, que pienso que os ayude cuanto pueda.	
VILLANO	Vamos pues adonde está. No es mala la diferencia, pues por un carro de roble llevo una carga de seda.	750

Vanse. Sale Nuño con la caja de las joyas

NUÑO	Sin saber dónde camino, me lleva el justo temor donde me trujo el amor o me enseña mi destino.	755
	Mas ya, temor, no imagines que has de hallar segura tierra, que, quien los principios yerra, ¿cómo ha de acertar los fines?	
	Necio fue mi atrevimiento en ayudar la locura de Elvira por la hermosura que cegó mi pensamiento pero, en fin, ya la dejé, y por sendas tan incultas	760
	voy, que, al mismo sol ocultas, ni las penetra, ni ve.	765
	En mis imaginaciones, no hay rama en esta ocasión que no sea un rey de León, y cada rey, mil leones.	770

747 que os ayude cuanto pueda A *Har Men Dia Sai* : que hallaréis buen gusto en ella, / aunque rústica aldeana, / porque con ser montañesa, / sabe más que Cencerrón, / Aristoles y Seneca. *ST* : que os ayude cuanto pueda, / aunque rústica aldeana, / porque con ser montañesa, / sabe más que Cencerrón, / Aristoles y Seneca. *Jul*

748 *S añade la acotación Vase*

751 llevo *AST Har Jul Dia Sai* : lleva *Men*

751 *Acot* Sale *AT Jul* : y sale *S* : *om Men Dia Sai*

Nuño *AST Jul* : don Nuño *Men Dia Sai*

la caja de las joyas *AST Jul* : la caja de joyas *Men Dia* : una caja de joyas, solo *Sai*

755 enseña A *Har Men Jul Dia Sai* : lleva *ST*

770 un A *Har Men Jul Dia Sai* : el *ST*

de A *Har Men Jul Dia Sai* : *om ST*

Lo que me da más cuidado
son las joyas, enemigos
que han de servir de testigos
sí soy de su gente hallado. 775

Y así, cavando la tierra,*
con esta daga las quiero
esconder. Pero, primero,
para conocer la sierra,
poner alguna señal... 780

Dan voces dentro

Gritos dan, todo me asombra,
que espanta su misma sombra
a quien dice o hace mal.

Dentro Mendo [y Tello Mozo]

MENDO ¡Por aquí, por aquí fue!
NUÑO Ellos me buscan a mí. 785
TELLO MOZO* ¿Dónde, Mendo?
MENDO Por aquí.
TELLO MOZO ¡Él es!
NUÑO Muerto soy, ¿qué haré?
Pero detrás de esta rama
será mejor esconderme.

Sale Mendo y Tello [Mozo] con una ballesta y Sancho

TELLO MOZO Desdicha habemos tenido.* 790
MENDO ¿Cómo?
TELLO MOZO Que ya no parece.
MENDO En parte, por Dios, me huelgo,*
que es venir a cazar liebres,
durmiendo en sus verdes camas,
como caza de mujeres, 795
y querer matar un oso

779 sierra *ST* : tierra *A Har Men Jul Dia Sai*

780 *Acot* Dan voces dentro *A Men Jul Dia Sai* : Voces dentro *S* : Dentro voces *T*

783 *Acot* Dentro Mendo *AT Jul* : om *S* : Dentro *Men Dia Sai*

785 Ellos *A Har Men Jul Dia Sai* : Estos *ST*

785 *T Men Dia Sai* añaden la acotación Dentro

786 *Per* TELLO MOZO *S* : TELLO *A Har Men Jul Dia Sai* : TELLO JOVEN *T*

786 *Después de Mendo Men Dia Sai* añaden la acotación Dentro y *después de aquí vuelven a añadir* Dentro

787 *Per* TELLO MOZO *S* : TELLO *A Har Men Jul Dia Sai* : JOVEN *T*

788 de esta rama *A* : de estas ramas *ST Har Men Jul Dia Sai*

789 *T Jul* añaden la acotación Escóndese y *Men Dia Sai* la acotación Huye

789 *Acot* Sale Mendo y Tello con una ballesta y Sancho *AS* : Salen Tello el Joven con una ballesta, Mendo y Sancho *T* : Tello, con una ballesta, Mendo y Sancho *Men* : Salen Mendo y Tello con una ballesta, y Sancho *Jul* : Mendo, con una ballesta, Mendo, Sancho *Dia* : Tello, con una ballesta, Mendo, Sancho *Sai*

793 es *A Har Men Jul Dia Sai* : om *ST*

794 sus *A Har Men Jul Dia Sai* : las *ST*

	es peligro donde suele burlarse el más alentado, engañarse el más valiente.	
TELLO MOZO	Yo desde lejos querría tiralle.	800
MENDO	Pues no te acerques,* que el ejemplo de Favila aun está en León presente.*	
TELLO MOZO	Dime, ¿qué te dijo Laura?	
MENDO	¿Qué áspid, tigre o serpiente,* qué caimán o cocodrilo, pisados o heridos vuelven con tal furia como Laura contra mi pecho inocente, diciéndome que yo era...? ¿Dirélo?	805
TELLO MOZO	Dilo.	810
MENDO	Alcahuete, que te llevaba a León para que sus damas vieses, que te las pintaba a todas con lisonjeros pinceles, para moverte a cosquillas la sangre en la edad que tienes; que yo te ayudaba a hurtar el trigo y, aunque no miente, siendo tanta la abundancia, mucho cuidado parece... Demás de que ya, tu padre, de miserable no quiere ni aun darte para vestir, cuando en ese campo llueve lana, trigo y aun maná, siendo por sangre Meneses. Pues a mí, que el otro día le pedí unos zaragüelles,* me dijo: «Sin ellos te anda, Mendo, pues camisa tienes,* que, con sayo a la rodilla,* mis abuelos y parientes sin zaragüelles andaban más ligeros y más fuertes». Respondíle: «En esos tiempos eran los aires más leves, pero agora son tan bravos, que dieran risa a la gente».*	815
		820
		825
		830
		835

800 querría A *Jul* : quería ST *Har Men Dia Sai*

805 tigre A *Har Men Jul Dia Sai* : qué tigre ST

825 ese A *Har Men Jul Dia Sai* : este ST

831 pues A *Har Men Jul Dia Sai* : que ST

839 dieran A *Jul* : diera ST *Har Men Dia Sai*

	Añadió que te decía mil testimonios, y advierte que la he dado la palabra* que no irás eternamente* a la corte, aunque te llame el rey por trecientas veces.	840
TELLO MOZO MENDO	Loca debe de estar Laura. Cuerda o loca, no te quejes de mí sino voy contigo.	845
TELLO MOZO MENDO	¿Qué es aquello que se mueve? Allí han sonado las ramas, el oso es, ¡tira!	850

*Tira Tello [Mozo]**

TELLO MOZO	Acertéle, pues se queja.	
MENDO	¡Lindo tiro!	
SANCHO	¡Lindo flechazo!	
MENDO	¡Excelente!	
TELLO MOZO	Bien puedes llegarle a ver, que con yerba presto muere.*	855
MENDO	Pues no salió tras nosotros, no hayas miedo que se vengue: por el corazón le diste.	
TELLO MOZO	Pues llega a verle.	

Entrase Mendo

¿Qué temes?

Dentro

MENDO	¡Vive Dios, que has muerto a un hombre!	860
TELLO MOZO	¿Qué me dices?	
MENDO	Llega a verle.	
TELLO MOZO	Sacalde los dos en brazos.	

Entrase Sancho

MENDO	¿Hay tal desdicha, hay tal suerte? ¿Era cazador acaso? Hidalgo y noble parece.	865
-------	--	-----

la gente *A Har Men Jul Dia Sai* : las gentes *ST*

851 el oso es, ¡tira! *eds* : *A añade después Tira Tello*

851*Acot* tira Tello : *om eds*

859*Acot* Éntrase Mendo *Men Dia Sai* : Éntranse Mendo y Sancho *Jul* : *om AST*

Dentro Men Jul Dia Sai : *om AST*

861 *Men Jul Dia Sai añaden después de dices la acotación Dentro*

862*Acot* Éntrase Sancho *Men Dia Sai* : *om AST Jul*

864 era *A Har Men Jul Dia Sai* : si era *ST*

864 *Men Jul Dia Sai añaden después de acaso la acotación Dentro*

Sacan a Nuño con una flecha

TELLO MOZO	¿Quién sois, caballero?	
NUÑO		¡Ay, cielo!
	Esto mis culpas merecen.	
	Yo soy...	
MENDO	Quedose en «yo soy»,	
	lo demás dijo la muerte.	
TELLO MOZO	¡Buen talle!	
MENDO	¡Gentil vestido!	870
	Los despojos te competen,	
	¿qué habemos de hacer?	
TELLO MOZO	Callar,*	
	y al hombre que lo dijere,	
	¡vive Dios que he de cortarle	
	la lengua!	
MENDO	Señor, pues eres	875
	el dueño de este difunto,	
	¿qué haremos de él?	
TELLO MOZO	Mendo, hacerle	
	sepultura en ese arroyo.	
SANCHO	¡Crüel estrella!	
MENDO	¿Que llegue	
	a morir por oso un hombre?	880
TELLO MOZO	Arrójale, Mendo, y vuelve.	

Meten el difunto

	¿De qué sirve esconderse de tu flecha,*	
	muerte crüel, pues donde quiera, airada,	
	llamas sin voz, y con tu planta helada	
	entras donde jamás entró sospecha?	885
	Para esconderse, muerte, no aprovecha	
	la cortina de púrpura bordada,	
	porque la mira en la ballesta armada	
	desde que nace el hombre tienes hecha.	
	Pero este ejemplo, aunque crüel, advierte,	890
	que fue la muerte de este merecida	
	y no por culpa de su triste suerte,	
	pues claramente da a entender la herida	
	que, quien como animal tuvo la muerte,	

865Acot Sacan a Nuño con una flecha AS Jul : Sacan a Nuño herido con una flecha T : Mendo y Sancho sacan a don Nuño herido Men Dia Sai

866 cielo A Har Men Jul Dia Sai : cielos ST

867 merecen AST Har Jul Dia Sai : merece Men

868 Men Jul Dia Sai añaden después de yo soy la acotación muere

871 te A Har Men Jul Dia Sai : me ST

881Acot Meten el difunto A Men Jul Dia Sai : en ST la acotación aparece después del v. 880

Meten el difunto AS : Meten a Nuño difunto T : Mendo y Sancho meten el difunto Men Jul Dia Sai

murió en el traje que vistió la vida.

895

882-895 De qué...la vida *A Har Men Jul Dia Sai* : que este presagio sin duda / algún peligro me advierte.
/ Enfrente la juventud / el apetito rebelde, / que el que en sus falsas delicias / ocupa sus horas breves, / de la
suerte que ha vivido / le suele encontrar la muerte. *ST*

ACTO SEGUNDO

Sale la infanta sola

INFANTA	No se cansa mi fortuna de engañarme y perseguirme, pues, en mis desdichas firme, no espero mudanza alguna.	
	Al hábito labrador incliné mi majestad, porque en tal desigualdad desconociese el valor, pero así me ha conocido y ha hecho suertes en mí,* como si fuera quien fui* o supiera lo que he sido.	900 905
	Serví en el rústico traje —que estoy para ser ejemplo de que no hay tan alto templo que el tiempo no humille y baje— y aunque en la casa que estaba su dueño bien me quería, una hija que tenía mis acciones envidiaba.	910 915
	Fuerza fue no la sufrir, porque no hay más que temer que una envidiosa mujer adonde se ha de servir, que, si tantas penas pasa quien por vecina la tiene, a mayor desdicha viene quien vive en la misma casa.	920
	La de Tello de Meneses me dicen que es por aquí. ¡Ay, fortuna! Si de mí y de mi honor te dolieses...	925
	Hame puesto un labrador, que sus locuras me dijo, miedo con Tello, su hijo, para defender mi honor.	930
	Por otra parte he sabido que es muy cortés y galán... ¿Dónde estos serranos van?	

Acto segundo A *Har Men Jul Dia Sai* : Jornada Segunda ST

895 *Acot* Sale la Infanta sola AS *Jul* : Sale la infanta Doña Elvira de serrana T : La Infanta *Men Dia* : La Infanta, sola *Sai*

910 de AS *Har Men Jul Dia Sai* : om T

912 y A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

que AST *Jul* : en que *Har Men Dia Sai*

914 que AST *Har Men Jul Sai* : que no *Dia*

916 la AST *Jul* : lo *Har Men Dia Sai*

SANCHO	Quejas oigo, pasos siento.*	
MENDO	Quedo, no te informes más.	975
	Serrana que guarde Dios, ¿dónde bueno por aquí?	
INFANTA	De casa de Aibar salí, bien le conocéis los dos, donde he servido dos meses.	980
	Era importuna mi ama y voy buscando por fama la de Tello de Meneses, ¿sois suyos acaso?	
MENDO	Sí, y a vos –detened el paso–,*	985
	¿no os ha hecho el cielo acaso?	
INFANTA	Dicha ha sido para mí hallar de su casa gente, pero de cierta ocasión traigo mala información.	990
MENDO	Creed que la envidia miente: si queréis servir allá, buen salario os aseguro.	
INFANTA	Creedme que lo procuro. ¿Está lejos?	
MENDO	Cerca está.	995
INFANTA	¿Querrame a mí?	
MENDO	¿Qué decís?	
	Tal gracia y talle tenéis, que la casa mandaréis si un mes en ella servís. (Sancho, acoto esta mujer,* a Inés te di.	1000
SANCHO	Soy un necio, mas por la mitad del precio pleito te quiero poner, porque tiene tanta estima que, para que me la des, te daré por ella a Inés y dos cabritos encima.	1005
MENDO	No hay qué tratar: ella es mía.) Seguidme, hermosa serrana, que nunca tan de mañana salió en este monte el día.	1010
INFANTA	Para perder el temor, de aquí a su casa podréis contarme lo que sabéis	

977 *T añade la acotación* Llegan

985 a vos *ST Har Men Jul Dia Sai* : los A

detened *AST Jul* : detener *Har Men Dia Sai*

999 *Jul añade la acotación* Aparte a Sancho

1000 *Men Dia Sai añaden la acotación* Aparte a él

1001 di A *Har Men Jul Dia Sai* : doy *ST*

	de este hidalgo labrador,	1015
	que, entretenidos ansí,	
	no hay camino que se sienta.	
MENDO	Bien decís, estadme atenta,	
	que no está lejos de aquí.	
	Serrana, cuya belleza*	1020
	nació para ser señora	
	en los palacios del rey	
	–y no es haceros lisonja–,	
	sabed, ya que los honráis*	
	con vuestra presencia hermosa,	1025
	que en las faldas de los montes*	
	de Asturias yace a la sombra	
	un León, cuyas guedejas	
	tiembla el moro y el sol dora,	
	a quien el piadoso cielo	1030
	restituye la Corona.	
	Este las doradas garras	
	muestra al África, de forma	
	que por mil partes le vuelve	
	las espaldas temerosas.	1035
	De donde los tuvo ocultos	
	don Pelayo en Covadonga,	
	tantos fidalgos decienden	
	que están las montañas solas,	
	pero de los que han quedado	1040
	–cuyos solares adornan	
	paveses de antiguas casas,	
	familias de gente goda–,	
	la de Tello de Meneses,	
	serrana, es la más famosa,	1045
	más rica y, por muchas causas,	
	más respetada de todas.	
	Cincuenta pares de bueyes	
	aran la tierra abundosa	
	de rubio trigo, que apenas	1050
	hay trojes que le recojan;*	
	trepan estas altas peñas*	
	fértiles cabras golosas	
	en cantidad que parece	
	que otro monte inculto forman;	1055
	bajan a ese claro río*	

1019 *Men Dia Sai añaden la acotación* Echan a andar y vanse lentamente por una senda que da varias vueltas por el teatro

1020 *T añade la acotación* paseando

1024 ya que *AS Har Men Jul Dia Sai* : que ya *T*
los *A Jul* : nos *ST Har Men Dia Sai*

1043 familias *A Har Men Jul Dia Sai* : familia *ST*

1047 de *A Har Men Jul Dia Sai* : que *ST*

1051 le *AST Har Men Dia Jul* : la *Sai*

recojan *ST Har Men Jul Dia Sai* : recogen *A*

1055 monte inculto *A Har Men Jul Dia Sai* : nuevo mundo *ST*

de aquellas nevadas rocas
 a beber tantas ovejas
 –que unas a otras se estorban–
 que los cristales que encubren 1060
 las arenas, por un hora,
 los mismos peces enseñan
 envueltos en verdes ovas.
 Las rocas llamé nevadas,
 no por los hielos de Bóreas,* 1065
 mas porque la blanca lana
 hace que no se conozcan.
 No hay dehesas, vegas, prados
 adonde las vacas coman,
 con ser de Tello las mieses 1070
 diez leguas a la redonda.
 Los toros al herradero,
 como el fuego los provoca,
 del hierro abrasado vienen
 novillos y salen onzas; 1075
 en llegando la vendimia
 de negras uvas rebosan*
 los lagares, que las cepas
 por pardos sarmientos brotan.
 Treinta y más hombres las pisan, 1080
 y el mosto que sus pies moja
 para cuando vino sea
 les jura vengar su honra.
 Aquí, en cárceles de erizos
 le dan castañas sabrosas 1085
 los montes; las anchas vegas,
 verdes peras, guindas rojas,
 con las pálidas camuesas,*
 nueces, avellanas, moras,
 serbas, nísperos y almendras,* 1090
 que flores de nácar bordan.
 Gansos los arroyos cubren,
 aves tan vanas y locas
 que, con aquel débil cuello,
 piensan que en el cielo topan. 1095
 Los animales morenos*
 –lenguaje que el mundo toma,
 pues llama moreno a un negro,
 siendo la color notoria–
 salen al ronco instrumento 1100
 en gran número al aurora,
 aunque más parece noche
 por donde el camino asombran.

1060 encubren A *Har Men Jul Dia Sai* : enjugan ST

1064-1067 las rocas....conozcan A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

1075 salen A *Har Men Jul Dia Sai* : vuelven ST

1077 rebosan *Har Men Jul Dia Sai* : rebosa A

En esos bosques sombríos,
 con amorosas congojas, 1105
 braman mil sueltos venados
 por las ciervas desdeñosas;
 los conejos, advertidos,
 por los vivares se alojan, 1110
 y escogen campo las liebres,
 adonde ligeras corran.
 Cuando el madroño sangriento
 su verde fruta colora,
 salir de sus altas cuevas
 los osos peludos osan, 1115
 no menos los jabalíes,
 que el verano se remontan:
 vienen a buscar hambrientos
 las sazonadas bellotas.
 Aquí entra bien Tello el Mozo, 1120
 que la fama mentirosa
 os ha pintado diciendo
 que cuanto mira deshonra.
 Digo que entra, porque suele
 con valor y vanagloria 1125
 matar estos animales,
 puesto que a su padre enoja;*
 que con su sangre a un venablo
 de suerte el oro desdora,
 que está de esta parte el asta, 1130
 y el acero de la otra.
 Es un mancebo galán,
 que puede servir de alcorza:*
 tan dulce, que algunas hembras
 se le llegan como moscas. 1135
 Hablar en su cortesía*
 es contar granos de aljófara
 sobre las flores que el alba
 llora en sus cogollos y hojas.
 Su entendimiento y blandura, 1140
 su condición generosa,
 para un príncipe nacieron,
 que no para gente tosca.
 He sido yo de opinión
 —que tengo en algunas cosas, 1145
 aunque labrador, buen gusto,
 ni es todo el sayal alforjas—*

1076-1111 en llegando....corran A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

1113 fruta A *Har Men Dia Sai* : fruto ST Jul

1117 el AS *Har Men Jul Dia Sai* : al T

1121 fama A *Har Men Jul Dia Sai* : forma ST

1128 que con A *Har Men Jul Dia Sai* : quien S : quien de T

1136 en A *Har Men Jul Sai* : de Dia

1136-1139 hablar....hojas A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

que, como las frutas, hizo
 naturaleza estudiosa
 los hombres agros y dulces.* 1150
 Y así, en esta casa, agora
 Tello el Viejo es agro y Tello
 el Mozo es dulce. No os pongan
 temor, porque el noble viejo
 trata de su hacienda sola 1155
 y, aunque estéis aquí dos años,
 sin ser falta de memoria,
 no sabrá si le servís,
 porque hay docientas personas,
 –mas si fuérades oveja* 1160
 como sois mujer, señora,
 supiera cuándo nacistes*
 mejor que vuestra parroquia–.
 El mozo no os hará mal,
 porque en sus manos y boca* 1165
 compone su entendimiento,
 sus palabras y sus obras,
 fuera de que es imposible
 que los ojos en vos ponga,
 respeto de que su padre 1170
 le quiere dar por esposa
 a Laura, una prima suya,
 que es una gallarda moza
 –si vuestra hermosura y gracia
 que esto diga me perdona– 1175
 que, no habiendo competencia
 con los claveles y rosas
 de vuestra boca y mejillas,
 las suyas, blancas y rojas,
 pueden hacer un invierno 1180
 primavera deleitosa,
 porque de solas las almas
 merece ser labradora.
 Pero ella y una criada 1185
 a esta fuente sonora
 por agua bajan, hablaldas,
 y a mí, a quien tanto enamoran
 esos ojos, dad licencia
 que a serviros me disponga,
 que en esta ruda corteza 1190
 vive un alma que os adora,

1153 *Dia Sai añaden la acotación desaparecen*

1144-1163 he sido....parroquia *A Har Men Jul Dia Sai : om ST*

1165 en *T : om AS Har Men Jul Dia Sai*

1167 sus palabras y sus obras : y en sus palabras, sus obras *AST Jul : y a sus palabras, sus obras Har Men Dia Sai*

1176-1183 que no....labradora *A Har Men Jul Dia Sai : om ST*

1186 hablaldas *AS Har Men Jul Dia Sai : hablada T*

LAURA	Mucho el ver me maravilla* que vengáis a la Montaña.*	
INFANTA	Es larga historia, después os la quiero referir.	1230
LAURA	(Mejor que para servir es para servida, Inés.	
INÉS	Recíbela, por tu vida, que es lástima que se pierda.	1235
LAURA	La condición se me acuerda de Tello.	
INÉS	Está defendida con el amor que te tiene, y esta es moza honesta y grave, sino encubre lo que sabe.	1240
LAURA	¿Qué sé yo de dónde viene?	
INÉS	¿Habrá más de despedilla, si al rostro sale traidora?)	
LAURA	¿El nombre?	
INFANTA	Juana, señora.	
LAURA	Tomad esta cantarilla y seguidme, que en la fuente me contaréis vuestra historia.	1245

Dale una cantarilla y vanse las tres

MENDO	Llevado me ha la memoria.	
SANCHO	Yo hallo un inconveniente.	
MENDO	¿Cómo?	
SANCHO	El viejo, que retozos teme en mozas de despejo.*	1250
MENDO	Sino la quisiere el viejo,* servirá para los mozos.	

Vanse y salen Aibar, labrador, y Bato

AIBAR Pienso que negociaremos,

1228 ver me *ST* : veros *A Har Men Jul Dia Sai*

1231 *Jul* añade la acotación *Aparte* a Inés

1233 *Men Dia Sai* añaden la acotación *Aparte* a ella

1242 habrá *AST Har Men Jul Sai* : habrás *Dia*

1243 *Men Jul Dia Sai* añaden la acotación *A* la infanta

1247 *Acot* Dale una cantarilla y vanse las tres *T* : Vanse las dos *S* : Vanse las tres *Men Jul Dia Sai* : *om A*

1250 Cómo *A Har Men Jul Dia Sai* : Cuál *ST*

1251 despejo *AT Har Men Jul Dia Sai* : despojo *S*

1252 quisiere *ST Har Men Jul Dia Sai* : quiere *A*

1253 servirá para *A Har Men Jul Dia Sai* : tomáremosla *ST*

1253 *Acot* Vanse y salen Aibar, labrador, y Bato *A Jul* : Vanse y sale Aibar, labrador, y Bato *S* : Vanse. Salen Ramiro Aibar, labrador, y Bato, villano *T* : Vanse. Aibar y Bato *Men Dia Sai*

BATO que es muy rico y liberal. 1255
 Fortún no ha dado un real,
 ¡bien con él la iglesia haremos!*

AIBAR Tello es hombre de valor.

Tello el Viejo y Silvio, labrador

BATO ¿Quién da voces?
 TELLO VIEJO* ¡Esto pasa!*

SILVIO Salid, villano, de casa. 1260
 ¡No tengo culpa, señor!
 Detén, por Dios, la cayada.

TELLO VIEJO ¿Qué tengo de detener?
 ¿De mi hacienda habéis de hacer
 como de hacienda robada? 1265
 ¡Vive Dios...!

SILVIO Oye en disculpa...
 TELLO VIEJO ¿Qué disculpa puedes darme
 que no sirva de enojarme
 y de hacer mayor tu culpa?
 ¿Cuántos pies tiene un lechón? 1270

SILVIO Cuatro.
 TELLO VIEJO Pues ¿cómo has traído
 tres?

SILVIO El uno se ha caído,
 que ya sé que cuatro son.
 TELLO VIEJO ¡Del pecho te he de sacar
 este pie si le has comido! 1275

*Huye Silvio y síguele Tello el Viejo**

BATO ¡A buen puerto hemos venido!
 Vámonos, señor Aibar.

AIBAR Dices bien, ¿este es Meneses,

1258Acot Tello el Viejo y Silvio, labrador A : en S la acotación aparece después del v. 1261 : en T Men Jul Dia Sai la acotación aparece en el v. 1263 después de voces

Tello el Viejo y Silvio, labrador A : Sale Tello el Viejo y Silvio, labrador S : Sale Tello el Viejo y Silvio, villano T : Salen Tello el Viejo y Silvio Men : Salen Tello el Viejo y Silvio, labrador Jul : Salen Tello y Silvio Dia Sai

1259Per TELLO VIEJO S : TELLO AT : TELLO EL VIEJO Har Men Jul Dia Sai

1259 Quién A Har Men Jul Dia Sai : Él ST

Esto A Har Men Jul Dia Sai : Eso ST

1263Per TELLO VIEJO S : VIEJO A : TELLO T : TELLO EL VIEJO Har Men Jul Dia Sai

1273 T añade la acotación Vase

1274 del pecho A Har Men Jul Dia Sai : a palos ST

1275 este A Jul : ese ST Har Men Dia Sai

1275Acot Huye Silvio y síguele Tello el Viejo Men Dia Sai : Huye Silvio y Tello le sigue, volviendo en seguida Jul : om AST

1277 vámonos, señor A Har Men Jul Dia Sai : de aquí nos vamos ST

TELLO VIEJO	Cierto que tenéis razón, es así mi condición, pero es en mi casa así. Venid, Aibar, a la tarde y contad tres mil ducados.*	1320
AIBAR	¿Qué decís?	
TELLO VIEJO	Que, a estar contados, no fuera en darlos cobarde.	1325
AIBAR	¿Tres mil?	
TELLO VIEJO	Mirando en un pie y en otras cosas así puedo daros lo que os di y otros muchos os daré. Id en hora buena, Aibar.	1330
AIBAR	Tres mil años, y aun es poco*, viváis.	
TELLO VIEJO	Id con Dios.	
AIBAR	Voy loco.	
BATO	(¿Tres mil? ¿Que más pudo dar el mismo rey de León?	
AIBAR	¿Qué te parece el ejemplo?	1335
BATO	Que quien a Dios labra templo, da beneficio a pensión.)	

Vanse los dos

TELLO VIEJO	¡Cuán bienaventurado* puede llamarse el hombre que, con oscuro nombre, vive en su casa honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta! Sus deseos no buscan las cortes de los reyes, adonde tantas leyes la ley primera ofuscan y, por el nuevo traje, la simple antigüedad padece ultraje. No obliga poca renta al costoso vestido que al uso conocido la novedad inventa	1340
		1345
		1350

1323 y contad A *Har Men Jul Dia Sai* : llevaréis *ST*

1329 y otros muchos os daré A *Har Men Jul Sai* : *om ST* : y otros muchos que os daré *Dia Sai*

1330 id A *Har Men Jul Dia Sai* : idos *ST*

hora buena A *Har Men Jul Dia Sai* : buen hora *ST*

1334 *Jul Dia Sai añaden la acotación* Aparte a Bato

1335 *Men añade la acotación* Aparte a Bato

1337 *Acot Vanse los dos AS Jul* : *Vanse T* : *Vanse Aibar y Bato Men Dia Sai*

1340 con oscuro A *Har Men Jul Dia Sai* : sin obscuro *ST*

- y, con pocos desvelos,
conserva la igualdad de sus abuelos. 1355
- No ve la loca dama
que, por vestirse de oro,
se desnuda el decoro
de su opinión y fama
y, hasta que el arco rompa,
la cuerda estira de la vana pompa. 1360
- Yo salgo con la aurora
por estos verdes prados,
aun antes de pisados*
del blanco pie de Flora,
quebrando algunos hielos,
tal vez de los cuajados arroyuelos. 1365
- Miro con el cuidado
que salen mis pastores:
los ganados mayores
ir retozando al prado
y, humildes a sus leyes,
a los barbechos conducir los bueyes. 1370
- Aquí, las yeguas blancas
entre las rubias reses
–las emes de Meneses
impresas en las ancas–
relinchan por los potros,
viéndolos retozar unos con otros. 1375
- Vuelvo, y al mediodía
la comida abundante
no me pone arrogante,
que no pienso que es mía,
porque mirando al cielo,
el dueño adoro con humilde celo. 1380
- Todos los años miro
la limosna que he dado
y lo que me ha quedado,
y diciendo –suspiro,
viendo lo que se aumenta–
«siempre me alcanza Dios en esta cuenta». 1385
- Voy a ver por la tarde,
ya cuando el sol se humilla,
por esta verde orilla
el esmaltado alarde
de tantas arboledas,
locos pavones de sus verdes ruedas. 1390
- Y como en ellas ojos,

1360 arco A *Har Men Jul Sai* : marco *Dia*

1344-1361 sus deseos....pompa A *Har Men Jul Dia Sai* : om *ST*

1370 mayores A *Har Men Jul Dia Sai* : menores *ST*

1371 al A *Har Men Jul Dia Sai* : el *ST*

1375 reses A *Har Men Jul Dia Sai* : mieses *ST*

1389 suspiro A *Har Men Jul Sai* : un suspiro *Dia*

la fruta entre sus hojas –blancas, pálidas, rojas, del verano despojos– y en sus ramas süaves, canciones cultas componer las aves.*	1400
Cuando la noche baja y al claro sol se atreve, cena me aguarda breve, de la salud ventaja, que, aunque con menos sueño, más alentado se levanta el dueño.	1405
De todo lo que digo le doy gracias al cielo, que fertiliza el suelo tan liberal conmigo, porque quien no agradece la deuda al cielo, ni aun vivir merece.	1410 1415

Entran Laura, Inés y doña Elvira

INÉS	Aquí está, señor.	
LAURA	Bien creo que se ha de alegrar de verte.	
INFANTA	Tengo yo tan poca suerte, que lo imposible deseo.	
LAURA	Esta serrana, señor, que de Aibar criada ha sido, en tu nombre he recibido, que muestra a tu casa amor y la habemos menester.*	1420
TELLO VIEJO	¿Menester adonde hay tantas? ¿A qué cosas te adelantas? Id con Dios, buena mujer, que bostezos de señora* tiene mi sobrina ya.	1425
	Viendo que la casa está con tanta familia agora,* ¿más costa quiere añadir?	1430
LAURA	¿Costa una pobre mujer en tu casa puede hacer, y que te viene a servir?	1435
TELLO VIEJO	Pues ¿no es una boca más?	

1399 la fruta A : frutas *Har Men Jul Dia Sai*

1380-1409 Vuelvo....dueño A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST

1415 *Men Dia Sai añaden la acotación* A Laura

1415 *Acot* Entran Laura, Inés y doña Elvira A : Salen Laura, Inés y la infanta S : Salen Laura, Inés y la infanta Elvira T : Laura, la infanta e Inés *Men* : Entran Laura, Inés y la infanta Doña Elvira *Jul* : Laura, la infanta, Inés *Dia Sai*

1416 *Men Jul Dia Sai añaden la acotación* A la infanta *después de señor*

LAURA	Donde todo está sobrado, ¿te da una mujer cuidado? Pienso que enojado estás.	
TELLO VIEJO	Laura, mira por la hacienda, pues es toda para ti.	1440
INFANTA	Doléos, señor, de mí, no permitáis que me ofenda tan grave necesidad que se me atreva al honor.	1445
TELLO VIEJO	Por pobre os pido favor, aunque tengo calidad. De limosna habéis de hacer esto, por Dios y por mí.	
INFANTA	¿Por Dios, decís? Señor, sí.	1450
TELLO VIEJO	No me permitáis perder. Jamás por Dios he negado cosa que pudiese hacer. Laura...	
LAURA	¿Señor?	
TELLO VIEJO	...la mujer con lágrimas me ha obligado, ella queda recibida. Vístela para las fiestas de algunas cosas honestas, aunque no está mal vestida.	1455
LAURA	Yo buscaré que la dar.	1460
TELLO VIEJO	Si tuyo, Laura, ha de ser, ¿qué me puede a mí deber? Hazle un vestido sacar que cueste hasta cien ducados.*	
LAURA	Pues tú, que darla temías de comer donde estos días comen docientos criados, ¿la mandas vestir ansí?	1465
TELLO VIEJO	Laura, una cosa es guardar nuestra hacienda y otra es dar, lo que he guardado le di.	1470
LAURA	No habrá vestido en la sierra que a tanto pueda llegar.	
TELLO VIEJO	Pues bien la puedes comprar, a la usanza de esta tierra,* arracadas y corales, que muestra ser bien nacida.	1475
LAURA	Juana, ya estás recibida.	
INFANTA	Esas manos liberales beso mil veces, señor.	1480

1444 grave A *Har Men Jul Dia Sai* : grande ST

1454 *Men Dia Sai* añade la acotación Aparte a ella después de Laura

1463 hazle A *Har Men Jul Dia Sai* : hazla ST

1472 sierra A *Har Men Jul Dia Sai* : tierra ST

- TELLO MOZO (¡No poco trabajo fue!
MENDO ¡Bien dice, pues que sacamos
acuestas cuarenta hanegas*
de trigo!) 1510
- TELLO VIEJO A locuras llegas,
que has de hacer que nos perdamos.
¿Perdiste al juego?
- TELLO MOZO Perdí.
- TELLO VIEJO ¿Cuánto?
- TELLO MOZO Cien reales, no más.* 1515
- TELLO VIEJO ¿No más? ¡Qué gracioso estás!
- TELLO MOZO Esto ¿qué te importa a ti?
- TELLO VIEJO Pues ¿a quién le ha de importar
si a mí no me importa, loco?
- TELLO MOZO ¡Cosas dices...!
- TELLO VIEJO Poco a poco. 1520
- TELLO MOZO ¡Ya no me dejas hablar!
- TELLO VIEJO Ten, enhoramala, seso.
¿Cien reales?
- TELLO MOZO ¿De esto te enojas?
- TELLO VIEJO Y las mejillas muy rojas
del sudor y del exceso. 1525
Ve, Mendo, y a Laura di
que una camisa te de,
no se resfríe.

Vase Mendo

- TELLO MOZO No haré
si estoy delante de ti,
que me haces sudar de pena. 1530
- TELLO VIEJO Falta te harán los cien reales...
- TELLO MOZO Sí harán, porque mis iguales
no han de pedir cosa ajena.
- TELLO VIEJO Ven por mil a mi aposento.

Vase

- TELLO MOZO ¡Mil años vivas, señor! 1535

1509 *Dia Sai añaden la acotación* Aparte

1510 *Men añade la acotación* Aparte

1511 *cuestas AST Har Men Dia Jul : cuesta Sai*
cuarenta ST Men Jul Sai : cuarentas A Har Dia

1521 *ya A : aun ST Har Men Jul Dia Sai*

1527 *te A Jul : le ST Har Men Dia Sai*

1528 *Acot Vase Mendo Men Jul Dia Sai : om AST*

1534 *Acot Vase AST Jul : en Men Dia Sai la acotación aparece después del v. 1539*
Vase AST Jul : Vase Tello el Viejo y vuelve Mendo Men Dia Sai

	venís a servir? ¿Fue amor, que este tiene gran poder, mayormente en la hermosura?	1570
INFANTA	Siempre he vivido segura de querida y de querer. Fue pura necesidad, pero tengo algún valor y no era justo, señor, que mujer de calidad sirviera en su propia tierra, que algún tiempo fui servida, y por no ser conocida vengo a servir a la sierra.	1575
TELLO MOZO	¿No hubo desde Zamora a León gente ninguna que os hablase y viese?	1580
INFANTA	Alguna que en tantos lugares mora, y mucha que caminaba.	1585
TELLO MOZO	¿Y eran ciegos?	
INFANTA	No, señor.	
TELLO MOZO	¿Y a nadie le dijo amor que en vuestros ojos estaba?	
INFANTA	¿Qué amor?	
TELLO MOZO	¿No sabéis lo que es?	1590
INFANTA	No, cierto.	
TELLO MOZO	Movéisme a risa.	
INFANTA	Poneos, señor, la camisa, que así me lo dijo Inés.	
TELLO MOZO	Es amor una pasión* que se engendra de los ojos, que ciertos vapores rojos levantan del corazón. Los cuales, naturalmente, suben y intentan salir, por eso es fuerza acudir a los ojos como a fuente.	1595
	Miran la persona amada y, como es el corazón su patria, aunque ajenos son, como propia les agrada.	1600
	Pero, como en ella están con violencia sus enojos, vuelven a buscar los ojos por donde a los otros van.	1605
	Entran en quien los envía y, en el camino encontrados, son cometas abrasados	1610

1602 Miran A *Har Men Jul Dia Sai* : mira ST

1610 Entran en A *Har Men Jul Dia Sai* : Encuentra ST

- que encienden la fantasía;
 con la cual el corazón
 se mueve, y el movimiento 1615
 engendra el dulce elemento
 de aquella imaginación.
 Considerad –si os admira
 o me he declarado mal–
 el aliento en el cristal 1620
 de un espejo que se mira,
 que de esta manera son
 estos espíritus rojos:
 en el cristal de los ojos,
 espejos del corazón. 1625
- INFANTA Yo, señor, como villana,
 no entiendo filosofías,
 que hasta en las palabras mías
 voy por la senda más llana.
 No hay en mi tierra ese amor 1630
 ni espíritus que le formen:
 basta que dos se conformen,
 que es lo que entiendo mejor.
 Que, si alguno con mal fin
 con espíritus mirara, 1635
 el cura se los sacara*
 a puro hisopo y latín.
 Advertid que habéis jugado,
 y que os podéis resfriar.
- TELLO MOZO Antes me temo abrasar 1640
 que morir de resfriado,
 que ya he visto en vuestros ojos
 el fuego en que me abraséis.
- INFANTA Teneos, señor, no me deis
 con los espíritus rojos, 1645
 que se me pueden entrar
 al corazón si es así,
 y temo que no haya aquí
 quien me los pueda sacar.
- TELLO MOZO No sé si pueda creer 1650
 de tu estilo y tu presencia
 que es segura tu inocencia.
- INFANTA Pues ¿en qué lo echáis de ver?
- TELLO MOZO En que, cuando estás hablando,
 tienes traidora la risa. 1655
- INFANTA Poneos, señor, la camisa,
 que me estarán aguardando.
- TELLO MOZO ¿Cómo te llamas?

1628 en *A Har Men Jul Dia Sai* : om *ST*

1629 voy *A Har Men Jul Dia Sai* : van *ST*

1636 el cura *ST Har Men Jul Dia Sai* : Elvira *A*

1638 advertid *AST Har Men Jul Sai* : advertir *Dia*

1648 haya *AS Har Men Jul Dia Sai* : hay *T*

INFANTA	¿Yo? Juana.	
TELLO MOZO	Juana, seamos amigos, que a no temer los testigos... Pero venme a dar mañana esa camisa, que agora no me la quiero mudar. (Yo me vuelvo en cas de Aibar.)*	1660
INFANTA	Oye...	
TELLO MOZO	¡Señora, señora!	1665

Laura y Inés

LAURA	¿Qué es esto?	
TELLO MOZO	¿Qué puede ser?	
	¿No me envías esta moza con la camisa?	
LAURA	¡Y retoza* la burra en el alcacer! ¿Quién la camisa te dio?	1670
INFANTA	Inés, señora.	
LAURA	Pues, di, ¿doite la camisa a ti, que estaba ocupada yo, y dasla a estotra, que apenas ha entrado en casa?	
INÉS	¿Qué quieres?	1675
	¿Todas no somos mujeres?	
LAURA	Sí, pero hay malas y buenas, y a esta puede la ocasión, aunque sea buena, hacer mala. ¿No había Silvia o Pascuala?	1680
TELLO MOZO	No tienes, Laura, razón en tenerme en poco a mí, que sabes que tuyo soy, aunque más culpa te doy	

1660 temer A *Har Men Jul Dia Sai* : haber *ST*

los A *Har Men Jul Dia Sai* : tantos *ST*

1662 esa A *Har Men Jul Dia Sai* : esta *ST*

1663 *Jul Dia Sai* añaden la acotación Aparte

1664 *Men* añade la acotación Aparte

1665 *T* añade la acotación quiere detenerla *tras oye*

1665 *Acot* Laura y Inés A *Jul* : Sale Laura y Inés *S* : Salen Laura y Inés *T* : Laura e Inés *Men* : Laura, Inés *Dia Sai*

1669 *Men Jul Sai* añaden la acotación A la infanta

1670 *Dia* añade la acotación A la infanta

1671 Pues di *AST Har Men Jul Sai*: om *Dia*

Men Jul Dia Sai añaden la acotación A Inés después de señora

1674 dasla *AST Har Men Sai* : darla *Dia*

estotra A *Har Men Jul Dia Sai* : esotra *ST*

1678 puede *AST Har Men Jul Sai* : pueda *Dia*

1683 que A *Har Men Jul Dia Sai* : no *ST*

donde falta calidad,
 error de su dignidad, 1720
 si en ella le puede haber.
 ¡Qué estilo de proceder!
 Pero ¡ay, Dios! ¿En qué pensaba?
 Necia estoy, que quien alaba
 no está lejos de querer... 1725
 ¡Cuántos que en las cortes nacen
 envidiaran el valor
 de un hijo de un labrador,
 que ilustre sus partes hacen!
 ¿O acaso me satisfacen 1730
 por ver que a lucir se alienta
 donde apenas hay quien sienta?
 Que, a quien donde no pensó
 más que imaginaba halló,
 cualquier cosa le contenta. 1735

Entra Tello el Viejo y Fortún, labrador

TELLO VIEJO* Mucho me pesa de veros,
 Fortún, en fortunas tantas.
 FORTÚN Fianzas me han puesto ansí.*
 TELLO VIEJO ¡Qué mal no han hecho fianzas!
 A muchos he dado hacienda 1740
 de la que tengo, a Dios gracias,
 mas no he fiado a ninguno.
 Pero mirad las mudanzas
 de la dicha de los hombres:
 toda vuestra hacienda os sacan 1745
 con dos dedos de papel
 y a mí me escribe esta carta
 el rey.
 FORTÚN Pues ¿a vos el rey?
 TELLO VIEJO Llevamos esta ventaja
 los ricos aun a los reyes, 1750

1720 dignidad *Har Men Jul Dia Sai* : indignidad *A*

1721 puede *Har Jul Dia Sai* : pueda *A* : pude *Men*

1716-1725 no por....querer *A Har Men Jul Dia Sai* : om *ST*

1726 las cortes *A Har Men Jul Dia Sai* : la corte *ST*

1728 un labrador *AST Har Jul Dia Men* : labrador *Sai*

1729 partes *A Har Men Jul Dia Sai* : prendas *ST*

hacen *A Har Men Jul Dia Sai* : le hacen *ST*

1734 más *A Har Men Jul Dia Sai* : om *ST*

halló *AS Har Men Jul Dia Sai* : y halló *T*

1735 *Acot* Entra Tello el Viejo y Fortún, labrador *A* : Sale Tello Viejo y Fortún, labrador *S* : Salen Tello Viejo y Fortún, labrador *T* : Tello el Viejo y Fortún *Men* : Entran Tello el Viejo y Fortún, labrador *Jul* : Tello el Viejo, Fortún *Dia Sai*

1736 *Per* TELLO VIEJO *AS* : TELLO *T* : TELLO EL VIEJO *Har Men Dia Jul Sai*

1739 *Per* TELLO VIEJO *S* : VIEJO *A* : TELLO *T* : TELLO EL VIEJO *Har Men Jul Dia Sai*

1747 me *AT Har Men Jul Dia Sai* : om *S*

	que nos escriben y llaman si tienen necesidad. ¿Aquí estás, Juana?	
INFANTA	Aquí estaba, a ver si me mandas algo.	
TELLO VIEJO	A Tello luego me llama.	1755
INFANTA	Perdonad, señor, no puedo, porque me ha mandado Laura que jamás hable con él, pena de perder tu casa.	
TELLO VIEJO	¡Qué necios celos! ¡Qué presto!	1760
FORTÚN	Si quiere casarse Laura, no los tiene sin razón, que puede dárselos Juana. En casa de Aibar la vi, y es muy honesta.	
TELLO VIEJO	Eso basta, que tengo por imposible que la honesta yerre en nada. Llama a Mendo.	1765
INFANTA	Está en el monte.	
TELLO VIEJO	Pues haz que cualquiera vaya a buscar a Tello luego.	1770

Vase la infanta

	En fin, de vuestras desgracias tengo, como amigo, pena; y el modo de remediarlas es que os llevéis mil ovejas de la más fértil manada.	1775
	Y si salís de estos pleitos y tenéis con qué pagarlas, me las volveréis, si no, quédense, Fortún, por dadas.	
FORTÚN	Besaros quiero los pies.	1780
TELLO VIEJO	Eso, para el rey o el papa, que más os debo yo a vos —que me habéis dado la causa para daros las ovejas—, que vos a mí con tomarlas.	1785

*Sancho y Benito, labrador, con una pelleja**

1755 a *AST Har Men Jul Sai : om Dia*

1760 qué presto *A Har Men Jul Dia Sai : tan presto ST*

1770 *Acot Vase la infanta S Men Jul Dia Sai : Vase la infanta Elvira T : om A*

1785 *Acot Sancho A Men Jul Dia Sai : Sale Sancho S : Salen Sancho T*

SANCHO	(Entra, no tengas temor.	
BENITO*	Más temo aquella cayada que la vara de un alcalde,* pues no ejecuta la vara tan presto lo que sentencia.)	1790
TELLO VIEJO	¿Qué es eso, Sancho?	
SANCHO	No es nada.	
	Dice Benito que un lobo le comió ayer una cabra, y aquí te trae el pellejo.	
TELLO VIEJO	¡Qué disculpa tan cansada! Júntanse cuatro serranos, la que les parece matan y ponen la culpa al lobo. Escrito trae en la cara, aunque con poca vergüenza, lo que comió de la cabra.	1795
BENITO	(No, señor, en la barriga.)	
TELLO VIEJO	Ahora bien, de su soldada se la descuenta, que el lobo ni es mi pastor, ni es mi guarda.	1800
BENITO	Si los perros se descuidan, ¿quieres tú que solo salga contra animal tan feroz?	1805
TELLO VIEJO	No me repliques palabra, que ¡vive Dios...!	
BENITO	¡Ay!	
FORTÚN	¡Teneos!	1810
	¿Dáisme mil ovejas dadas, y en una cabra miráis?	
TELLO VIEJO	¿No veis que aqueste me engaña, y vos venís a pedirme?	

y Benito, labrador, con una pelleja : y un labrador con una pelleja y Benito *A Jul* : y un labrador con una pelleja *S* : y un villano con una pelleja *T* : y Benito, con una pelleja *Men* : Benito, con una pelleja *Dia Sai*

1786 *Jul Dia Sai añaden la acotación* Aparte

1787 *Per BENITO Har Men Jul Dia Sai* : LABRADOR *AS* : VILLANO *T*

1787 *Men añade la acotación* Aparte

1791 *eso AS Har Men Jul Dia Sai* : esto *T*

1797 *la A Har Men Jul Dia Sai* : lo *ST*

1802 *Men añade la acotación* Aparte y *Jul Dia Sai añaden después de señor la acotación* Aparte

1803 *de AST Har Men Jul Sai* : *om Dia*

1804 *la A* : le *ST Har Men Jul Dia Sai*

1805 *ni es mi pastor AST Har Men Dia Jul* : *no es mi pastor Sai*

es mi guarda A Har Men Jul Dia Sai : *las guarda ST*

1810 *T Jul añaden después de Dios la acotación* Pégame

1811 *mil AT Har Men Jul Dia Sai* : *om S*

1814 *Acot Entren Elvira y Tello el Mozo A Jul* : Salen la infanta y Tello Mozo. *S* : Salen Doña Elvira y Tello el Joven *T* : La infanta y Tello *Men* : La infanta, Tello *Dia Sai*

[*Salen Sancho y Benito*]*

Entren Elvira y Tello el Mozo

INFANTA	Aquí está Tello.	
TELLO MOZO	¿Qué mandas?	1815
TELLO VIEJO	Tello, el rey me ha escrito.	
TELLO MOZO	¿A ti?	
TELLO VIEJO	¿Es mucho? ¿De qué te espantas? Veinte mil ducados pide, ¿parécete que es sin causa?	
TELLO MOZO	La necesidad te escribe, que la guerra de Navarra y la del moro le aprietan.	1820
TELLO VIEJO	Con el moro se trataba darle a Elvira, y como Elvira, la desesperada infanta —que así la llaman los versos que hasta los muchachos cantan— se mató, como se dice, Tarfe ha juntado las armas de sus amigos y quiere que del alto Guadarrama la blanca nieve enrojezcan aljubas de seda y grana.* Tú has de ir a León.	1825
TELLO MOZO	¿Yo?	
TELLO VIEJO	Sí, que es digna aquesta jornada de tu persona. Que yo,* como sabe esta montaña, no entré en mi vida en la corte, ni he visto sus anchas plazas, sus palacios ni sus reyes, pero ninguno me gana en el amor y lealtad.	1835
TELLO MOZO	Pues ¿a qué quieres que vaya?	
TELLO VIEJO	Besarás la mano al rey, y llevarasle una carta con cuarenta mil ducados: los veinte que el rey me manda y veinte que yo le doy.	1840
TELLO MOZO	¡Veinte mil veces bien haya	1845

1821 la guerra *AST Jul* : en la guerra *Har Men Dia Sai*

1822 aprietan *AST Jul* : aprieta *Har Men Dia Sai*

1823 con el *A Har Men Jul Dia Sai* : como al *ST*

1833 aljubas *ST Har Men Jul Dia Sai* : aljabas *A grana A Har Men Jul Dia Sai* : nácar *ST*

1835 aquesta *AST Jul* : esta *Har Men Dia Sai*

1844 besarás *A Har Men Jul Dia Sai* : a besar *ST*

	tu condición generosa!	1850
TELLO VIEJO	Tello, ¿su hacienda no gastan los hombres por sus amigos, o se pierden por fianzas? Pues ¿qué amigo como el rey? Oye aparte.	
TELLO MOZO	¿Qué me mandas?	1855
TELLO VIEJO	¿Tienes aquel vestidillo, con que ir a León pensabas cuando yo te lo estorbé?	
TELLO MOZO	Sí, señor.	
TELLO VIEJO	Para que vayas con él, porque no gastemos en hacerte nuevas galas.	1860
TELLO MOZO	¡Gracia tienes! ¿Das al rey tanto dinero y reparas en un vestidillo mío?	
TELLO VIEJO	Luego ¿con el rey te igualas? Vamos, Fortún, y ayudadme a contar este oro y plata.	1865
FORTÚN	¡A la fe, que como vos pocos montañeses nazcan!	

Queden Tello [Mozo] y doña Elvira

TELLO MOZO	Espera, Juana.	
INFANTA	¿Qué quieres?	1870
TELLO MOZO	Hablarte media palabra.	
INFANTA	¿Y si la dices entera?	
TELLO MOZO	Si la digo, que no valga.	
INFANTA	Di, presto.	
TELLO MOZO	Tus bellos ojos me tienen cautiva el alma.	1875
INFANTA	Más has dicho de catorce. Vete, que nos mira Laura; que yo te hablaré después.	
TELLO MOZO	Por la primera esperanza, beso tu mano mil veces, que a la fe que yo te traiga de León...	1880

1850 condición generosa *A Har Men Jul Dia Sai* : liberal condición *ST*

1859 sí, señor *A Har Men Jul Dia Sai* : para qué *ST*

1862 tienes *AST Har Men Dia Sai* : tiene *Jul*

1865 Luego ¿con el rey te igualas? *eds Después de este verso, ST añaden los dos siguientes versos: Pero si le has de ir a ver, / otro de tu gusto saca*

1869 *Acot* Queden Tello y doña Elvira *A Jul* : Vanse y quedan Tello Mozo y la infanta *S* : Vanse y quédanse Tello el Joven y Doña Elvira *T* : Vanse Tello el Viejo, Fortún, Sancho y Benito *Men Dia Sai*

1875 tienen *AT Har Men Jul Dia Sai* : tienes *S*

INFANTA

Quedo, que viene.

Vase Tello [Mozo]

¡Qué necio amor me amenaza!

Entre Mendo con unas alforjuelas

- MENDO ¡Pues yo no pierdo el juicio,
no sé para qué le guarda 1885
alguna poca prudencia
o alguna mucha ignorancia!
Cavando estaba en el monte
cuando, a los pies de una zarza,
me descubre el azadón 1890
tanto bien, riqueza tanta,
que vengo fuera de mí.
¡Esta vez conquisto a Juana!
¿Qué es a Juana? ¡Voto al sol,
que si estrellas fueran Juanas,* 1895
que alcanzara las estrellas!
Ella está aquí.
- INFANTA ¿De qué tratas,
Mendo, en tu imaginación?
¿Qué tienes, que a solas hablas?
- MENDO Yo, Juana, tengo mil cosas 1900
en qué pensar...
- INFANTA Los que andan
con el ganado en los montes
o en las viñas con la azada,
¿tienen que pensar?
- MENDO A veces,
cosas por los hombres pasan 1905
que obligan a pensamientos
y a tratar en cosas altas.
No es todo lo que parece,
y si de ti me fiara,
yo te dijera...

1882Per INFANTA A *Har Men Jul Dia Sai* : om ST1882 Quedo que A *Har Men Jul Dia Sai* : Mas Mendo ST1882Acot Vase Tello AS *Men Jul Dia Sai* : Vase T1883 *Dia Sai añaden la acotación* Para sí1883Acot Entre A *Jul* : Sale ST : om *Men Dia Sai*alforjuelas A *Men Jul Dia Sai* : alforjas S : alforjas al hombro y dentro de ellas una cajita T1884 *Men* añade la acotación Para sí1885 guarda AST *Har Men Dia Sai* : aguarda *Jul*1895 Juanas ST : damas A *Har Men Jul Dia Sai*1907 en A *Har Men Jul Dia Sai* : de ST

INFANTA	¿De mí*	1910
	tienes tú desconfianza?	
MENDO	Eres mujer.	
INFANTA	Las mujeres	
	mejor los secretos guardan	
	que los hombres.	
MENDO	A ser cierto,	
	pocas hubiera preñadas...	1915
	Mas porque en algo me tengas,	
	ya que con desdén me pagas,	
	sabe, Juana, que soy hijo	
	de un gran señor de Alemania,	
	que pasando en romería	1920
	a Santiago desde Francia,	
	me dejó en cierta señora.	
	Críeme en esta montaña,	
	sabiendo solo el secreto	
	una labradora honrada	1925
	que tiene toda mi hacienda.	
	Si por dicha fueras, Juana,	
	bien nacida como yo,	
	tal estoy, que me casara	
	contigo, pero no es justo	1930
	que, si eres de gente baja,	
	eche a perder mi linaje.	
INFANTA	Soy tan nueva en esta casa,	
	Mendo, que yo no conozco,	
	hasta que el trato lo haga,	1935
	ni los cuerdos ni los locos,	
	ni los humores que gastan.	
	¿Que tú eras loco?	
MENDO	¿Yo, loco?	
INFANTA	Pues ¿tú, señor de Alemania?	
MENDO	Del marqués Pierres soy hijo,	1940
	y ya que el amor me manda	
	descubrirte mi secreto	
	—advirtiéndote que, si hablas,	
	serás causa de mi muerte—	
	quiero que te satisfagas	1945
	de que es verdad lo que digo.	
INFANTA	¡Con qué locuras me engañas!	
MENDO	¿Míranos alguien?	
INFANTA	Ninguno.	
MENDO	Pues solo en aquesta caja	
	tengo...	

1915 preñadas A *Har Men Jul Dia Sai* : engañadas ST

1922 dejó A *Har Men Jul Dia Sai* : hubo ST

1923 criéme A *Har Men Jul Dia Sai* : crióme ST

1938 eras A *Har Men Jul Dia Sai* : eres ST

1940 Pierres AST *Har Jul Dia Men* : de Pierres Sai

INFANTA	(¡Ay, Dios! ¿Qué es lo que veo?)	1950
MENDO	...piedras y joyas tan raras, que puedo comprar la hacienda de Tello.	
INFANTA	Una sola basta.	
MENDO	Pues mira.	
INFANTA	¡Qué hermosas joyas!	
MENDO	Pues tuyas serán si callas. Casarémonos los dos,* aunque me ha dicho mi ama que por los caniculares ningún discreto se casa.	1955
	Mas no importa, yo soy mozo.	1960
INFANTA	(Aquí es ocasión que valga la industria a la buena dicha.) Mendo, yo no imaginaba que eras hombre de valor, pero por la confianza	1965
	que has hecho de mí, yo quiero pagarte con otra tanta. No es la infanta de León* mejor que yo: historias largas quieren tiempo, bien sé yo que en nobleza no me igualas. Con más espacio hablaremos, pero mira que no traigas tan públicas esas joyas, y que yo podré guardarlas.	1970
MENDO	Hablémonos esta noche, que yo haré lo que me mandas. (No me tengo de ir sin ellas.) Jura que no dirás nada. A mí me importa.	1975
INFANTA	Pues toma,	1980
MENDO	y dame esa mano blanca. ¿Qué puedo negarte, Mendo? ¿Quiéresme?	
INFANTA	¿No es cosa clara?	
MENDO	¿Mucho?	
INFANTA	¡Y más que mucho!	
MENDO	¡Ay, cielos!	
	¡Víctor Mendo!	
INFANTA	(¡Víctor, Juana!)*	1985

1950 *T añade después de tengo la acotación* Saca la caja y *Men Jul Dia Sai añaden en el mismo lugar la acotación* Muestra la de las joyas de la infanta

1950 *Jul Dia Sai añaden la acotación* Aparte después de tengo y *Men añade la acotación* Aparte

1960 mozo *A Har Men Jul Dia Sai* : necio *ST*

1960 *Jul Dia Sai añaden la acotación* Aparte

1961 *T Men añaden la acotación* Aparte

1962 *Jul añade la acotación* Alto

1980 *T añade la acotación* Dale la caja

ACTO TERCERO

Salen Tello el Viejo y el Mozo y Mendo

TELLO VIEJO	¿Que tan bien te recibió?	
TELLO MOZO	No te puedo encarecer, señor, el gusto y placer que el rey de verme mostró.	
MENDO	Pues ¿a quién llevan dinero que reciba mal a quien se lo lleva?	1990
TELLO VIEJO	Dices bien. Agradecérselo quiero,* que en un librito he leído que en un jumento llevaban una diosa, que adoraban con el respeto debido los que la veían pasar, hincándose de rodillas, cuyas altas maravillas pudo el jumento pensar —como, en fin, era jumento— que eran por él, y paróse. Viéndolo el dueño, enfadóse del soberbio pensamiento y pegándole muy bien, le dijo con voz furiosa: «No es a ti, sino a la diosa», que es esto mismo también.	1995
	Y así, pidiendo primero del compararte perdón, las honras del rey no son, Tello, a ti, sino al dinero.	2000
TELLO MOZO	Como quiera que haya sido, yo he sido del rey honrado, y él con los dos se ha mostrado liberal y agradecido. Celebró la carta y dijo no sé qué de mi persona: todo, en efeto, lo abona el valor de ser tu hijo. «No he visto menos renglones»,	2005
		2010
		2015
		2020

Acto tercero A *Har Men Jul Dia Sai* : Jornada Tercera ST

1985 *Acot* Salen AT Jul : Sale S : om Men Dia Sai

y el Mozo A Jul : y Tello el Mozo S : y Tello el Joven T : Tello Men Dia Sai

y Mendo AST Men Jul : Mendo Dia Sai

1986 tan bien ST *Har Men Jul Dia Sai* : también A

1993 agradecérselo AST Jul : y agradecértelo *Har Men Dia Sai*

1994 que en A *Har Men Jul Dia Sai* : mas ST

1999 hincándose AS *Har Men Jul Dia Sai* : hincábanse T

2002 en A *Har Men Jul Dia Sai* : al ST

2005 del T *Har Men Jul Dia Sai* : de AS

MENDO	dijo, «ni más voluntad». Dijo el rey mucha verdad, si eran las doblas razones.*	2025
TELLO MOZO	Informóle un caballero de ti por discreto modo y, sabiendo que eras godo, te hizo su tesorero en muestra de sus deseos.	2030
	Y no es poca maravilla, porque en León y en Castilla* se ha usado tenerlo hebreos, por ser en esta ocasión los más poderosos hombres, y dar diferentes nombres* a oficios de estimación.	2035
	Repliqué: «Si vos le hacéis a Tello señor de España, no vendrá de su Montaña; mal su condición sabéis».	2040
TELLO VIEJO	Y dijo: «Si ser señor de su montaña desea, señor de su tierra sea». Aun eso me está mejor,*	2045
	pero, puesto que me obliga, como es razón que lo entienda, el darme mi propia hacienda es casarme con mi amiga.	
TELLO MOZO	Horca y cuchillo tenéis* desde hoy.	2050
TELLO VIEJO	¡Bravo favor!	
MENDO	Hagamos cuenta, señor, —aunque poco me debéis— que no quiero que algún día, si tenéis jurisdicción, con razón o sin razón, por alguna falta mía uséis de esas facultades.	2055
TELLO VIEJO	¿Soy yo falto de juicio?	
MENDO	Por ocupar el oficio haréis dos mil necedades.	2060
TELLO VIEJO	Mendo, oyendo tu razón conozco, aunque para honrallos,	

2025 doblas *ST* : obras *A Har Men Jul Dia Sai*

2032 en Castilla *A Har Men Dia Sai* : Castilla *Jul*

2033 ha usado *A Jul* : usa *Har Men Dia Sai*

tenerlo *A Jul* : tenerlos *Har Men Dia Sai*

2036 y *Har Men Jul Dia Sai* : por *A*

2030-2037 en muestra....estimación *A Har Men Jul Dia Sai*: om *ST*

2045 me *AST Har Men Dia Jul* : no *Sai*

2051 bravo *A Har Men Jul Dia Sai* : raro *ST*

2060 ocupar *A Har Men Jul Dia Sai* : ejercer *ST*

	que soy señor de vasallos en que ya tengo bufón.	2065
MENDO	También es cosa asentada* —si el ser señor te tocó— que soy virtuoso yo en que no me has dado nada.	
TELLO MOZO	Oye también mis mercedes.	2070
TELLO VIEJO	¡Generosa condición!	
TELLO MOZO	Alcaide soy de León.	
TELLO VIEJO	No sé, Tello, cómo puedes* sin casarte.	
TELLO MOZO	Ya te entiendo.	
TELLO VIEJO	¡Qué presto que nos pagó tú el llevarlo, el darlo yo! Los reyes honran pidiendo, y es temeraria bajeza de un vasallo dilatar lo que le mandaron dar Dios y la naturaleza.	2075 2080
TELLO MOZO	Finalmente, el rey quería que tú le fueses a ver; mas viendo que no ha de ser, dijo: «Pues yo iré algún día a visitarle a su casa, que le quiero por amigo».	2085
TELLO VIEJO	Eso sí, venga, que os digo que no se le muestre escasa.	
MENDO	Voyme a poner de señor. Pues cierto que, bien mirado, que vienes algo mudado después de aqueste favor.	2090
TELLO VIEJO	¿Oficios mudan las caras?	
MENDO	¡Y aun las almas!	
TELLO VIEJO	Ven conmigo.	2095

Vanse [Tello]el Viejo y Mendo

TELLO MOZO Amor, de mi mal testigo,
si en mis cuidados reparas,
¿cómo me dilatas, di,
el premio de tanta ausencia?

2067 el ser señor *ST Jul* : el señor *A* : lo señor *Har Men Dia Sai*

2092 que vienes algo *A Jul* : tienen el rostro *ST* : que tienes algo *Har Men Dia Sai*

2095 *Acot* Vanse el Viejo *AT Men Jul Dia Sai* : en *S* la acotación aparece después de almas

Vanse el Viejo y Mendo *A* : Vase Tello Viejo y Mendo *S* : Vase con Mendo *T* : Vanse Tello el Viejo y Mendo *Men Jul Dia Sai*

2099 *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*

Sale doña Elvira

INFANTA	Como ve la resistencia, hace amor suertes en mí.* ¿Quién pensara que sintiera la ausencia de un hombre yo y que, en viendo que volvió,* tan necia a verle viniera?	2100 2105
TELLO MOZO	Mas ¡ay, Dios! ¿Qué dicha mía, Juana, a mis ojos te ofrece? Agora sí que amanece, porque sin el sol no hay día... ¡qué largos son en León! Era un siglo una mañana, si es reloj del tiempo, Juana, la propia imaginación. Déjame verte, que quieren mis ojos satisfacer lo que han faltado de ver; pues verán mientras te vieren, que, no viéndote, no vieron.	2110 2115
INFANTA	¡Buen modo de encarecer, después que vienen de ver todo lo que ver quisieron!	2120

Mendo entra quedito

TELLO MOZO	Yo, mi bien, ¿qué vi sin ti?	
INFANTA	¿Yo, tu bien?	
MENDO	(¡Esto va bien!)	
TELLO MOZO	Tú, mi bien, que ni ellos ven sin ti, ni yo vivo en mí.	2125
INFANTA	Como vienes cortesano, ¿ya te enseñas a mentir?	

2099Acot Sale AST Jul : om Men Dia Sai

doña Elvira A Jul : la infanta S Men Dia Sai : la infanta Elvira T

2100 Men añade la acotación Aparte

2102 que sintiera AT Har Men Jul Dia Sai : quien sintiera S

2103 yo AT Har Men Jul Dia Sai : om S

2104 volvió ST Men Jul : volvía A Har Dia Sai

2110 qué largos son en León A Har Men Jul Dia Sai : eternidad en León sin ti S : eternidad en León T

2111 era un siglo una mañana A Har Men Jul Dia Sai : era cada mañana S : sin ti era cada mañana T

2112 si A Har Men Jul Dia Sai : que ST

2121Acot Mendo entra quedito : en A Dia Sai la acotación aparece después de va bien en el v. 2123 : en ST Men Jul la acotación aparece después de tu bien en el v. 2123

Mendo entra quedito AS Jul : Sale Mendo muy quedito T : Mendo, que sale sin que le vean Men Dia Sai

2123 Men añade la acotación Aparte y Dia añade la acotación Aparte después de tu bien

2127 Jul Dia Sai añaden la acotación Aparte

MENDO	(¡Qué bien se deja venir el jilguerito a la mano!)	
INFANTA	Dios sabe, Tello, los miedos que tu ausencia me causó.	2130
TELLO MOZO	¿Esperábasme?	
INFANTA	¿Pues no?	
MENDO	(Aderézame esos bledos,* ¡vive Dios, que soy perdido!)	
TELLO MOZO	¡Ay, Juana!	
MENDO	(¡Ay, rollo!)	
TELLO MOZO	¿Qué haré?*	2135
	¿Cómo, mi bien, bajaré desde señor a marido? Que conozco tu virtud, y me ha dicho tu valor que has de volver por tu honor.	2140
MENDO	(Templándose va el laúd...)*	
INFANTA	Si el traje te escandaliza, yo sé quién es desigual.	
MENDO	(Ya pide este huevo sal,* pues que suda en la ceniza.)	2145
TELLO MOZO	¡Oh, qué traigo de León para adorno a tu hermosura, si bien oro y plata pura cosas inútiles son!	
	Mas finalmente verás una sarta de corales aunque, a tus rosas iguales, no serán corales más;	2150
	que estarán, cuando les venza de su esmalte el vivo ardor, o de envidia sin color, o más rojos de vergüenza.	2155
	De los extremos recelo,* aunque son de oro también, que no son de precio en quien es toda extremos del cielo.	2160

2128 que A *Har Men Jul Dia Sai* : ya *ST*

2128 *Men* añade la acotación *Aparte*

2132 *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*

2133 *Men* añade la acotación *Aparte*

2134 soy A *Har Men Jul Dia Sai* : estás *ST*

2135 *Men* añade la acotación *Aparte después de rollo* y *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte después de Juana*

2136 bajaré A *Har Men Jul Dia Sai* : pasará *ST*

2140 *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*

2141 *Men* añade la acotación *Aparte*

2143 *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*

2144 *Men* añade la acotación *Aparte*

2146 Oh, qué A *Har Men Jul Dia Sai* : yo te *ST*

2152 rosas A *Jul* : labios *ST Har Men Dia Sai*

2154 estarán A *Har Men Jul Dia Sai* : estará *ST*

- Cuatro arracadas de perlas*
de una esmeralda colgadas,
dichosas y desdichadas,
si honrarlas es deshacerlas. 2165
- Un Cupido de oro, quien*
lleva enfrenado un león
—tú entenderás la ocasión,
Juana, si me quieres bien—. 2170
- Ricas granas y palmillas*
para sayas y sayuelos,
color de celos o cielos.*
No te truje zapatillas
y no fue sin advertencia,
que dicen que es libertad 2175
en principios de amistad
ganarse tanta licencia:
con esto, sabrás que fue
advertida cortesía,
que quien zapatos envía, 2180
presume que ha visto el pie.
- MENDO En premio de esto, te pido...
(No pedirá, ¡vive Dios!
Que yo apartaré a los dos.)
Señor, un hombre ha venido 2185
de León en busca tuya.
- TELLO MOZO ¿Hombre? Luego vuelvo, Juana.

Vase

- MENDO ¡Ah, Juana, Juana inhumana!
¡Juana, que el amor destruya!
Juana, mudable y traidora; 2190
Juana turca, Juana airada,
Juana, que siendo criada,
¡ya se levanta a señora!
¡Juana, corales y perlas!
¡Juana, Cupido y palmillas, 2195
aunque no con zapatillas,
tal miedo tuvo de hacerlas!
¡Oh, plega a tus pies ingratos*
que crezcan de aquí a San Juan
tanto que, en un cordobán, 2200

2165 honrarlas es deshacerlas *A Har Men Jul Dia Sai* : es el honrarlas ponerlas *ST*

2166 quien : a quien *AST Har Men Jul Dia Sai*

2181 presume que *A Har Men Dia Sai* : se presume *ST*

2182 *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*

2183 *Men* añade la acotación *Aparte*

2184 *T* añade la acotación *Llega* y *Jul* añade la acotación *Alto*

2193 a *AST Har Men Jul Sai* : *om Dia*

2198 plega *A Har Men Jul Dia Sai* : plegue *ST*

no haya para dos zapatos!
 ¡Ah, falsa!
 INFANTA Déjame aquí,
 que se lo diré a señor.

Laura sale y se va doña Elvira

LAURA ¿Qué es esto?
 MENDO ¡Celos y amor!
 LAURA ¿Celos y amor, Mendo?
 MENDO Sí. 2205
 LAURA ¿Cuyos?
 MENDO De los dos.
 LAURA ¿Por qué?
 MENDO Porque Tello declarado
 quiere a Juana.
 LAURA Mi cuidado
 cierto pronóstico fue.*
 MENDO Dos mil varas de palmillas 2210
 le ha traído Tello a Juana,
 y por falta de badana*
 no le trujo zapatillas;
 treinta sartas de corales,
 dos mil perlas, cien Cupidos... 2215
 LAURA ¡La de los ojos fruncidos,
 la honesta! ¡Fíad de tales!
 Pues ¡por vida de mi tío!,
 allá voy, aquí te espera.

Vase

MENDO ¿Hay cólera, hay áspid fiera, 2220
 hay toro, hay presa de río
 como celos en mujer?
 Acabóse, yo he perdido
 a Juana, mas justo ha sido
 si Juana de otro ha de ser. 2225

Doña Elvira con su ropa, Laura y Inés

2203Acot Laura sale y se va doña Elvira A Jul : Vase. Sale Laura y vase la infanta S : Vase. Sale Laura. T
 : Vase. Laura Men Dia Sai

2206 cuyos AST Har Men Dia Jul : como Sai

2225Acot Doña Elvira con su ropa, Laura y Inés AST Jul : en Men Dia Sai la acotación aparece después
 del v. 2232

Doña Elvira A Jul : Sale la infanta S : Salen la infanta Elvira T : La infanta Men : Laura, la
 infanta Dia Sai

LAURA	Salid, honesta, salid.	
INFANTA	Sin tanta furia, señora, que yo no he sido traidora, y que soy noble advertid.	
LAURA	Muy mal con esto se prueba.	2230
INFANTA	Oye, y no me culpes...	
LAURA	¡Calla!	
INÉS	La ropa quiero buscalla, para ver si algo me lleva.	
INFANTA	No tienes que buscar más. Mujer soy de bien, Inés.	2235
MENDO	Juana...	
INFANTA	¿Qué quieres?	
MENDO	Ya ves que me quedo y que te vas, y pues te vas, no es razón que no me vuelvas mi caja.	
INFANTA	¡Jesús, Mendo, y con ventaja! Aquestas tus joyas son.	2240

Dale la caja

MENDO	Vete, Juana, que por ellas pareceré lindo a alguna; que está la buena fortuna en dallas, digo, en tenellas.	2245
	Que alguna me está mirando,* que por ellas me quisiera...	
INFANTA	No me perturba y altera tu desprecio, imaginando que me quita la ocasión	2250
	de mayor desdicha mía, que ya Tello me tenía gran parte del corazón.	
	A Dios, primer sentimiento* de mi desdén. Tello, a Dios.	2255

ropa, Laura y Inés AS *Jul* : ropa y Laura y Inés T : ropa, Inés *Men Dia Sai*
2230 muy mal ST *Jul* : muy A : muy bien *Har Men Dia Sai*
2232 buscalla A *Jul* : miralla ST *Har Men Dia Sai*
2235 Mujer soy de bien, Inés AST *Har Men Jul Sai* : om *Dia*
2235 *Jul Dia Sai* añaden la acotación Aparte a la infanta
2236 ves A *Har Men Jul Dia Sai* : sabes ST
2236 *Men* añade la acotación Aparte a la infanta después de Juana
2241Acot Dale la caja A *Men Jul Dia Sai* : en ST la acotación aparece después del v. 2240
2243 *Dia Sai* añaden la acotación Aparte
2244 *Men* añade la acotación Aparte
2245 dallas, digo A *Har Men Jul Dia Sai* : guardallas, no ST
2248 y A *Har Men Jul Dia* : ni ST *Sai*

Vase

MENDO	Ya estaréis libres las dos de envidia y celos.	
LAURA	Yo siento la ausencia de esta mujer, pero más que me de celos.	
INÉS	Mendo andaba con desvelos, ya no tendrá que temer competencias de su amo.	2260
MENDO	Si tú a Sancho quieres bien, no me preguntes a quién quiero bien, celo o desamo.	2265

*Entre Tello [Mozo] desatinado**

TELLO MOZO	¿Cómo? ¿A Juana? ¿Hay tal maldad?	
MENDO	(El loco rompió la gavia.)*	
TELLO MOZO	Quien de esta suerte me agravia, no me tiene voluntad. ¿Por dónde va? ¿Dónde fue?	2270
LAURA	Tente, primo, ¿dónde vas?	
TELLO MOZO	¿Quién es?	
LAURA	Yo soy.	
TELLO MOZO	¿Aquí estás?	
LAURA	¿No me conoces?	
TELLO MOZO	No sé, que, ¡vive Dios...!	
LAURA	¿En la daga	

Entre Tello el Viejo

TELLO VIEJO	pones la mano? ¿Qué es esto?	2275
TELLO MOZO	Que ha despedido por mí	

2257 yo A Har Men Jul Dia Sai : ya ST

2259 pero A Har Men Jul Dia Sai : por ST

me A Har Men Jul Dia Sai : ella me ST

2265Acot Entre Tello desatinado A Jul : Sale Tello Mozo desatinado S : Sale Tello el Joven furioso T : Tello desatinado Men Dia Sai

2266 Jul Dia Sai añaden la acotación Aparte

2267 Men añade la acotación Aparte

2269 tiene AST Har Men Jul Sai : tienes Dia

2274Acot Entre Tello el Viejo A : en ST Men Jul Dia Sai la acotación aparece en el verso 2275 después de la mano

Entre Tello el Viejo A Jul : Sale Tello Viejo S : Sale Tello el Viejo T : Tello el Viejo Men Dia Sai

- LAURA a Juana, Laura, de celos.
Luego ¿no tengo razón?
- TELLO VIEJO Aunque la tengas, no has hecho,
sobrina, lo que era justo. 2280
- LAURA ¿Qué era justo?
- TELLO VIEJO Que primero
me hablaras y yo la diera
algo para su remedio.
Y tú, ¿por qué la inquietabas?
- TELLO MOZO Yo no soy hombre que tengo 2285
pensamientos tan humildes.
- TELLO VIEJO ¿Tendrás otros pensamientos
desde alcaide de León
a esta parte? Ahora bien, quiero
hacer que vayan tras ella. 2290
Y tú no te inquietes, Tello.

Vase

- LAURA No la verán más tus ojos.
- TELLO MOZO ¿Cómo que no? Ensilla, Mendo,
el overo, que no fío*
de mi padre.
- LAURA Iré yo luego 2295
a decirle que te vas.
Ven, Inés.
- TELLO MOZO Ensilla presto.

Vanse, queda Mendo

- MENDO Ya, señor, voy a ensillar.
Antes que saque el overo
quiero visitar mis joyas, 2300
porque de su luz espero
consolarme de la ausencia

Abra la caja

2285 no soy hombre *A Har Men Jul Dia Sai* : soy un hombre *ST*

2297 *Después de Inés S añade la acotación Vase y T añade Vanse las dos y Men Dia Sai añaden Vanse Laura e Inés*

2297 *Acot Vanse, queda Mendo AST Jul : en Men Dia Sai la acotación aparece después del v. 2298*

Vanse, queda Mendo A Jul : Vanse y queda Mendo S : Vase T : Vase Tello Men Dia Sai

2301 de *A Har Men Jul Dia Sai* : con *ST*

2302 *Acot Abra la caja A Men Jul Dia Sai : en ST la acotación aparece después del v. 2303*

Abra la caja A : Abre la caja ST Men Jul Dia Sai

de Juana... ¡Ay, cielos! ¿Qué es esto?
 ¡Vive Dios, que es un cordel
 que me deja para el cuello! 2305
 ¡Linda cadena, oh, qué joya
 para un maldiciente necio,
 para quien sin saber nada
 habla en todo a todos tiempos!*

¡Oh Juanilla, oh Juana, oh sierpe, 2310
 oh pícara! A ensillar presto,
 pero mejor fuera a mí,
 pues que fui mayor overo.

Vase. Sale doña Elvira con su ropa

INFANTA Donde mi fortuna quiere
 con inciertos pasos voy, 2315
 fugitiva de mí misma,
 ¡consejo dé la razón!
 En la paz que yo pensaba*
 hallé la guerra mayor,
 en el sagrado el peligro, 2320
 y en el medio la ocasión.
 ¿Qué pensó mi pensamiento*
 cuando, siendo yo quien soy,
 llevó mi memoria a Tello
 y a su amor mi inclinación? 2325
 Nadie de los ojos fíe,*
 que al más levantado honor,
 sino los cierra con llave,
 le harán cualquiera traición.
 De grande peligro salgo, 2330
 pues, con ver que libre estoy,
 sospecha el temor que tengo
 que le dejo el corazón.
 Mas dice mi valor
 que en los principios se resiste amor... 2335
 Pensó Laura que vengaba
 de sus celos el rigor,
 y dióme Laura la vida,
 que la ocasión me quitó.
 Aunque lágrimas me cuesta, 2340
 ninguna culpa le doy:

2309 habla en todo *Har Men Dia Sai* : habla todo *A Jul* : dice mal *ST*

2311 oh pícara *A Har Men Jul Dia Sai* : ah pícara *ST*

2313 *Acot* Sale doña Elvira *A Jul* : y sale la infanta *S* : Sale la infanta Doña Elvira *T* : *Vase*. La infanta *Men Dia* : La infanta, sola *Sai*

con su ropa *AS Jul* : con su ropa bajo el brazo *T* : *om Men Dia Sai*

2321 medio : miedo *eds*

2324 llevó *Har Men Jul Dia Sai* : llevo *AST*

2333 dejo *A Har Men Jul Dia Sai* : dejó *ST*

mejor es perder a Tello,
que no que me pierda yo.
Si fuera aquel mozo ilustre,
disculpara amor mi error,* 2345
pero criado entre ovejas
no es bueno para León.
Sangre del godo Rodrigo*
dicen que el tiempo le dio,
la buena persona el cielo, 2350
y el rey Pelayo el blasón:
partes constituyen dignas
para amarle, mas ¡ay, Dios!
Que dice el amor que sí,
y el rey, mi padre, que no, 2355
y en esta confusión
huye la honra y se detiene amor.

Dentro

TELLO MOZO Ten este caballo, Mendo,
que allí la he visto.

Sale Tello [Mozo]

INFANTA ¡Ay de mí!
TELLO MOZO ¿Dónde vas, señora, así? 2360
INFANTA Más que despedida, huyendo.
TELLO MOZO ¿De quién?
INFANTA De ti.
TELLO MOZO No lo entiendo,
pues que me llevas contigo.
INFANTA De un poderoso enemigo
voy huyendo.
TELLO MOZO ¿Quién?
INFANTA Amor. 2365
TELLO MOZO Si es amor, ¿tanto rigor,
tal crueldad, tanto castigo?
Vuelve, vuelve, que me envía
mi padre por ti.
INFANTA No puedo,
Tello, que me ha dado miedo 2370
mi flaqueza y tu osadía.

2357Acot Dentro *T Men Dia Sai* : om *AS Jul*

2359Acot Sale Tello *T* : en *AS Jul* la acotación aparece después del v. 2363 : en *Men Dia Sai* la acotación aparece después de mí

Sale Tello *Men Dia Sai* : Salen Tello y Mendo *A Jul* : Sale Tello Mozo y Mendo *S* : Sale Tello el Joven *T*

TELLO MOZO	Pues ¿de qué descortesía, Juana, te puedes quejar? ¿Es más que morir y amar esta de mi amor locura?	2375
INFANTA	Tello, yo no he de volver por causas que tú no sabes.	
TELLO MOZO	Ya he visto en tus ojos graves que eres principal mujer. ¿De callar y padecer, Juana hermosa, te agraviaste? ¿De honesto amor te cansaste? Déjame no más de verte, mira que vengo a la muerte de un hora que me dejaste. ¿Qué será, Juana, de mí si no vuelves?	2380 2385
INFANTA	No, en mi vida.	
TELLO MOZO	Ya está Laura arrepentida, ella me envía por ti. Dicen que la culpa fui. Vuelve, Juana, por mi honor, que mi padre con rigor me ha reñido tan estraño,* que has de ir por su desengaño, sino quieres por mi amor.	2390 2395
INFANTA	¿Cómo quieres tú que viva adonde Laura se abrasa?	
TELLO MOZO	Tú serás, Juana, en mi casa paloma con verde oliva. No permitas, vengativa, que lo pague mi inocencia;* vuelve a honrar con tu presencia el oriente donde fuiste sol, que de sombras le viste la soledad de tu ausencia. ¿Podrás tú, mi bien, sufrir que muera sin culpa yo? Porque Laura te ofendió, ¿me tengo yo de morir? ¿Adónde te quieres ir* con estos pobres despojos que no te den mil enojos y por el hurto te prendan de un alma, por más que emprendan negarlo tus dulces ojos?	2400 2405 2410 2415

2373 te puedes quejar *A Har Men Jul Dia Sai* : me puedes culpar *ST*

2377 en qué me puedes culpar? *A Har Men Jul Dia Sai* : de ella te puedes quejar *ST*

2411 me *A Har Men Jul Dia Sai* : no *ST*

2413 estos *AST* : esos *Har Men Jul Dia Sai*

- ¿Dónde irás, sin que por ello
te injurien? ¿Quién te ha de ver
que no diga «Esta mujer
se lleva el alma de Tello»? 2420
Si de la planta al cabello*
Laura envidia tu hermosura,
¡muera Laura en su locura,
piérdase Laura!, no quien 2425
te estima y te quiere bien,
con fe tan honesta y pura.
- ¿Cómo, dime, negarás,
si te prenden, que me llevas
el alma, en llegando a pruebas 2430
de que tan hermosa estás?
Luego más acertarás
en volver donde me has muerto,
porque es sagrado más cierto
para escusar el castigo; 2435
pues, mientras estás conmigo,
tendrás el hurto encubierto.
- Que, estando los dos allí
—pues tú mi alma has de ser—,
ninguno echará de ver 2440
que estoy sin la que te di.
Viviré yo, Juana, en ti,
aunque sin alma, no ausente;
que quien ama, si no miente,
—porque hay amar y hay fingir—, 2445
eso deja de vivir
que deja de estar presente.
- INFANTIA ¡Qué de maneras de engaños!*
- ¡Qué de suertes de invenciones!
Si de tus dulces razones 2450
no resultaban mis daños...
Ejemplos y desengaños
me aconsejan que me aparte,
pero ¿dónde o en qué parte,
pues quise, siendo mujer, 2455
no digo, Tello, querer,
sino querer escucharte?
- Si las aves no pusieran*
el oído a la traidora
voz que engaña y enamora, 2460

2422 cabello *Har Men Jul Dia Sai* : cuello *A*
2418-2427 Dónde...pura *A Har Men Jul Dia Sai* : om *ST*
2437 encubierto *AST Har Men Jul Sai* : cubierto *Dia*
2445 amar *A Har Men Jul Dia Sai* : amor *ST*
hay fingir *AST Har Men Jul Sai* : fingir *Dia*
2448 de maneras *ST Sai* : de manera *A Har Men Dia Jul*
2449 suertes *AST Har Jul Dia Sai* : suerte *Men*
2451 resultaban *AST Jul* : resultarán *Har Men Dia Sai*

	nunca en la liga cayeran. Si a mí no me enternecieran los encantos de tu canto, tarde me rindieras tanto. Ahora bien, yo soy mujer.	2465
TELLO MOZO	¿Qué dices?	
INFANTA	Que esto es volver, aunque de serlo me espanto.	
TELLO MOZO	Pues ven, mis ojos, que allí Mendo está con el caballo.	
INFANTA	¡Ay, Tello! Obedezco y callo, que manda otro dueño en mí.	2470
TELLO MOZO	¿Vuelves con tu gusto?	
INFANTA	Sí; pero en fe de tu valor, que respetarás mi honor.	
TELLO MOZO	La luz que en tus ojos veo sabr� tener el deseo y reportar el amor.	2475

Vanse. Entren Tello el Viejo, Laura y Inés

TELLO VIEJO	¿Est�s loca?	
LAURA	¡Loca estoy, que tú lo pareces más, pues tal licencia le das!	2480
TELLO VIEJO	Yo �qu� licencia le doy?	
LAURA	�Tello no es ido por Juana con tu licencia?	
TELLO VIEJO	��l se fue? Porque yo a Sancho envió, y no a Tello, esta mañana.	2485
LAURA	Si Tello tiene mujer y t� nuera, dime, t�o, �esperar no es desvarío a que yo lo venga a ver?	
TELLO VIEJO	Tello, por hacerme gusto, aunque sin pedir licencia –no porque siente su ausencia, ni para darte disgusto–, fue por Juana, y no hay razón que digas que es su mujer,	2490 2495

2465 soy mujer *A Har Men Jul Dia Sai* : he de volver *ST*

2466 esto es volver *A Har Men Jul Dia Sai* : soy mujer *ST*

2473 tu *ST Har Men Jul Dia Sai* : mi *A*

2477 *Acot* *Vanse. Entren Tello el Viejo, Laura y Inés* *A* : *Vanse. Sale Tello Viejo, Laura y Inés* *S* : *Vanse. Salen Tello el Viejo, Laura y Inés, criada* *T* : *Vanse. Tello el Viejo, Laura e Inés* *Men* : *Entren Tello el Viejo, Laura y Inés. Vanse* *Jul* : *Vanse. Tello el Viejo, Laura, Inés* *Dia Sai*

2479 que *A* : y *ST Har Men Jul Dia Sai*

	porque ¿cómo lo ha de ser sin calidad, que no son tan bajos los pensamientos de Tello?	
LAURA	Ahora bien, yo soy desdichada y yo me voy, que amores o casamientos no los tengo de sufrir.	2500
TELLO VIEJO	¿Dónde vas?	
LAURA	En cas de Aibar.*	
TELLO VIEJO	¿En cas de Aibar?	
LAURA	A llorar y a serville.	
TELLO VIEJO	¿Tú a servir? ¿Quién manda treinta criadas ha de servir?	2505
LAURA	¿Qué he de hacer* si Tello tiene mujer?	
TELLO VIEJO	¡Necedades escusadas! Mi sobrina, ¿para quién es mi hacienda?	2510
INÉS	Mendo viene, y escrito en los ojos tiene que no ha sucedido bien.	

Sale Mendo

MENDO	¡Buenas nuevas!	
TELLO VIEJO	¿Pareció?	
LAURA	Mejor de otra suerte fueran...	2515
MENDO	Pareció Juana en un bosque cuyas floridas riberas cubren dos mansos arroyos —más que de cristal, de arena, que ellos propios la levantan, riñendo donde se encuentran—. Vióla Tello y arrojóse del caballo, así las riendas, y estuvímonos los dos; él, contemplando la hierba, y yo, de los dos amantes satisfacciones y quejas. Juana volver no quería,	2520 2525

2503 cas *ST Har Men Jul Dia Sai* : casa A

2507 he *ST Har Men Dia Sai* : ha A Jul

2511 mi A *Har Men Jul Dia Sai* : di ST

2513Acot Sale Mendo *AST Jul* : Mendo *Men Dia Sai*

2515 fueran *AST* : fuera *Har Men Jul Dia Sai*

2526 amantes *AST Jul* : hallados *Har Men Dia Sai*

	que dice que la atormentan celos de Laura, y mi amo	2530
	la obligaba hasta vencerla; si bien es verdad, señor, que las mujeres discretas obran lo que menos dicen y huyen lo que más desean.*	2535
	En fin, por fuerza o por gusto —que esto de alegar la fuerza las mujeres es lo mismo que dar la disculpa de Eva—,* entre los dos la pusimos	2540
	en las ancas. La destreza de Tello a lo cazador se vio, pues sin ofendella subió, gallardo, en la silla; pero, dejando la senda	2545
	que viene a casa del bosque, siguió la inculta maleza. Ella, para no caer, —que pienso que, si cayera, se lastimara en los troncos	2550
	de aquella intrincada selva— echóle el derecho brazo al cuello y de esta manera se me perdieron de vista, que llevaba Tello espuelas.	2555
	Y aunque era entonces Pegaso* el rocín, yo le siguiera con ansia de ver a Juana, porque amor y celos vuelan, pero Tello me decía:	2560
	«Mendo, quédate o te asienta, mira que te cansarás». Entendíle y di la vuelta.	
LAURA TELLO VIEJO	De esto, ¿qué dirás, señor? Que, como sabe la tierra, Tello buscaría el atajo.	2565
MENDO	Y es muy discreta respuesta, que no hay atajo en el mundo, Laura, que más fácil sea que llevarse una mujer	2570
	adonde jamás parezca. Con esto se ahorra un hombre de requiebros y promesas y de andar, como en los pleitos, en demandas y en respuestas.	2575
	Si es el fin el matrimonio	

2535 y huyen *ST Jul* : quieren *A Har Men Dia Sai*

2572 esto *A Har Men Jul Sai* : esta *Dia*

y el fin los sucesos prueba,
bien haya, amén, el concierto
que no aguardó la sentencia.

Salen Tello [Mozo] y Elvira

TELLO MOZO	Llega y besarás la mano a mi señor.	2580
INFANTA	Con vergüenza de Laura llego.	
INÉS	Estos son.	
TELLO VIEJO	¡Vive Dios, que te quisiera, Mendo, con esta cayada hacer cuatro la cabeza! ¿Ves cómo por el atajo vino?	2585
MENDO	Y es cosa muy cierta, pero no le hay sin trabajo. (Mas yo me huelgo que venga porque me vuelva mis joyas.)	2590
TELLO MOZO	Juana la mano te besa por la merced que le has hecho.	
INFANTA	Señor, cuando yo ofendiera a mi señora, era justo que castigara mi ofensa, pero no estando inocente.	2595
LAURA	Sí, sí, la misma inocencia,* y aun con esas humildades, se sale con cuanto intenta.	
INFANTA	Señora, yo no quería volver, Tello me hizo fuerza.	2600
MENDO	(¿A fuerza ha llegado el caso? Para bien las bodas sean.	
INÉS	Calla, malicioso, y mira* que es Juana mujer honesta.	2605
MENDO	¿Quítole su honestidad? Tello se queda con ella.)	
TELLO VIEJO	Ahora bien, Laura, por mí —si es justo que lo merezca—	

2572-2579 Con esto....sentencia *A Har Men Jul Dia Sai : om ST*

2579 *Acot Salen AST Jul : om Men Dia Sai*

Tello y Elvira *A Jul* : Tello Mozo y la infanta *S* : Tello el Joven y la infanta Elvira *T* : Tello y la infanta *Men* : Tello, la infanta *Dia Sai*

2581 señor *A Har Men Jul Dia Sai* : padre *ST*

2589 *Jul Dia Sai añade la acotación Aparte*

2590 *Men añade la acotación Aparte*

2592 *T añade la acotación* Llega a besar la mano a Tello el Viejo

2601 *Jul Dia Sai añaden la acotación Aparte* a Inés

2602 *Men añade la acotación Aparte* a Inés

2607 queda *A Jul* : quedó *ST Har Men Dia Sai*

	habéis de hacer amistad.	2610
LAURA	¿No basta que tú lo quieras?	
TELLO VIEJO	Juana, abraza a tu señora, y porque de hoy más no tengas celos, casemos a Juana.	
TELLO MOZO	No habrá cosa con que pueda estar Laura más segura. Mendo su marido sea.	2615
MENDO	Antes de ir por el atajo al mismo rey no la dieras, ¿y a mí me la das agora?	2620
	No sé, por Dios, si la quiera. Mas será envite de falso...*	
TELLO MOZO	No, Mendo, por Dios, que de ella sé que agradece tu amor.	
MENDO	¿Es verdad, Juana?	
INFANTA*	No tengas duda de mi amor.	2625
MENDO	Agora digo que los celos ciegan. Mira, Tello, no te espantes de que yo a Juana no crea,* que como en aquel rocín	2630
	diste tan larga carrera, venir a parar en mí no ha sido poca destreza.	
TELLO VIEJO*	Ahora bien, yo doy en dote a Juana cincuenta ovejas, dos vacas, cuatro lechones y de trigo veinte hanegas. Y a Mendo doy una vara, pues soy señor de esta tierra.	2635
MENDO	No me des, señor, oficio que, si no prendo, me pierda —pues, en efeto, es prender—, y, si prendo, me aborrezcan.	2640
TELLO VIEJO	Ahora bien, trazad la boda.	
INFANTA*	Con esto, segura quedas.	2645

2614 *T añade la acotación* Abraza Elvira a Laura

2621 *la quiera A Har Men Jul Dia Sai* : lo crea *ST*

2623 *por Dios A Har Men Jul Dia Sai* : cierto *ST*

2625 *Per INFANTA AS Jul Sai* : ELVIRA *T* : JUANA *Har Men Dia*

2629 *de que yo a Juana no crea ST Har Men Jul Dia Sai* : *om A*

2633 *no ha sido poca destreza AST Har Men Jul Dia Sai* : *Después de este verso, A añade es verdad Juana*

2634 *Per TELLO VIEJO AS* : TELLO *T* : TELLO EL VIEJO *Har Men Jul Dia Sai*

2642 *en AST Har Men Jul Sai* : es *Dia*

2643 *ST añaden la acotación Vase*

2644 *Jul Dia Sai añaden la acotación Aparte a Laura*

2645 *Per INFANTA* : TELLO *AST Jul* : INÉS *Har Men Dia Sai*

2645 *Men añade la acotación Aparte a Laura*

LAURA Juana, una sartén te mando,
y una cama de red nueva.
TELLO MOZO ¡Ay, Juana! Que aunque es de burlas,*
siento el casarte de veras.

Vanse y quedan Mendo y Inés

INÉS	¿Parécete, Mendo, bien, de la suerte que me dejas?	2650
MENDO	Inés, cuando de casarme te resulte alguna ofensa, no quieras mayor venganza.	
INÉS	Todos sois de esa manera, pero todos os casáis.	2655
MENDO	Inés, el casarse es fuerza.	
INÉS	Pues ¿cómo os quejáis después?	
MENDO	No todos después se quejan, que muchos aciertan mucho y otros por su culpa yerran. No está la paz en castigos —que deshonran, no remedian—, sino en no querer los hombres volar por casas ajenas.	2660
	Regalos guardan lealtad; debida correspondencia en la mesa y en la cama hacen las mujeres buenas.	2665
INÉS	¡Bravo casado serás!*	2670
MENDO	No quiera Dios que tal sea.	
INÉS	¿Pues qué? ¿Manso?	
MENDO	¡Peor, Inés! Sino que quiera y me quieran, y que alcance a nuestros hijos la bendición de la Iglesia.	2675

Vanse. Sale Tello el Viejo y Sancho

TELLO VIEJO Esos, Sancho, no es posible

2646 una sartén *A Har Men Jul Dia Sai* : un vestido *ST*

2647 *ST* añaden la acotación *Vase y Men Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte a la infanta*

2648 aunque es *ST Har Men Jul Dia Sai* : aun pues *A*

2649 *Acot Vanse AST Jul* : Vanse los Tellos, la infanta y Laura *Men Dia Sai*

y quedan Mendo y Inés *A Jul* : y quedan Tello el Viejo y Sancho *ST* : *om Men Dia Sai*

2665 casas *A Har Men Dia Sai* : cosas *Jul* : *om ST*

2666 guardan *Har Men Jul Dia Sai* : *om ST*

2675 *Acot Vanse A Men Jul Sai* : *Vase Dia* : *om ST*

Sale A : *om Men* : *Salen Jul* : *om ST Dia Sai*

y *A Men Jul* : *om ST Dia Sai*

SANCHO	que sepan que soy señor. Escusarse del rigor parece cosa imposible...	
TELLO VIEJO	¡Otro parece que estoy después que tengo el gobierno!	2680
SANCHO	Tierno me pareces.	
TELLO VIEJO	¿Tierno? ¡Verás qué castigos doy!	
SANCHO	Tampoco has de ser crüel.	
TELLO VIEJO	Ya sé yo que la templanza* nos enseña la balanza que hay del cuchillo al cordel.	2685

Sale Mendo con vara

MENDO	No se puede imaginar la ventura que he tenido.	
TELLO VIEJO	Pues, Mendo, ¿qué ha sucedido?	2690
MENDO	No acababa de tomar la vara que veis aquí cuando dicen que el rey viene.	
TELLO VIEJO	¿El rey?	
MENDO	Y el que solo tiene jurisdicción sobre mí.	2695
TELLO VIEJO	Pues dí, ¿quién te dijo a ti que el rey al monte venía?	
MENDO	¡Quien le vio cazar!	
TELLO VIEJO	Sería cerca de León, no aquí.	

Ruido dentro

MENDO	¿No aquí? Pues ese rüido, ¿qué piensas que puede ser?	2700
SANCHO	Ya comienza a anochecer, y debe de haber venido con ánimo de que seas su huésped.	

2650-2679 Parécete....imposible *A Har Men Jul Dia Sai : om ST*

2683 castigos *A Har Men Jul Dia Sai : castigo ST*

2685 templanza *A Jul : balanza ST Har Men Dia Sai*

2686 balanza *A Jul : templanza ST Har Men Dia Sai*

2687 *Acot Sale AST Jul : om Men Dia Sai*

vara *AS : vara de alcalde T : vara de alguacil, villanos Men Dia Sai : vara y villanos Jul*

2699 *Acot Ruido dentro S Jul : Dentro ruido de caza T : om A Men Dia Sai*

2703 y debe de haber *A Har Men Jul Dia Sai : puede ser que haya ST*

2704 con ánimo de que seas *A Har Men Jul Dia Sai : para que le veas S : para que ahora le veas T*

TELLO VIEJO	Honor	
	tan grande otro ser le da de aquel que tiene de mí.	
REY	¿No tenéis más?	
TELLO VIEJO	Hanse muerto,*	
	y estuvieron en lo cierto, que para Tello hay aquí y para tantos no había.	2730
REY	¿No le casáis?	
TELLO VIEJO	Aquí tengo una sobrina...	
REY	Si vengo a tiempo, servir querría de padrino a mis parientes.	2735
TELLO VIEJO	Templad, señor, los favores, que reyes y labradores son extremos diferentes.*	
REY	¡Oh qué envidia, Tello, os tengo!	2740
TELLO VIEJO	Señor, por acá se pasa pobremente...	
REY	A vuestra casa más pobre que nunca vengo.	
TELLO VIEJO	Pues no lo saldréis de aquí, que toda os la llevaréis.	2745

Sale Laura

LAURA	Aquí, gran señor, tenéis para que os sirváis de mí, vuestra pobre labradora.	
REY	¿Es vuestra sobrina?	
TELLO VIEJO	Laura, señor, mi casa restaura, si vos la casáis agora.	2750
REY	Mucho me alegro de veros.	

2735 querría *AS Har Men Jul Dia Sai* : quería *T*

2739 son extremos diferentes *eds Después de este verso ST Jul añaden los siguientes cuatro versos*: rey Llamadme a vuestra sobrina / Tello viejo Como es hora de cenar, / pienso que debe de andar / del estrado a la cocina.

2742 a vuestra *ST Har Men Jul Dia Sai* : y a vuestra *A*

2745 *Acot Sale AST Jul : om Men Dia Sai*

2748 vuestra pobre *A Har Men Jul Dia Sai* : una humilde *ST*

2748 *T añade la acotación* De rodillas

2749 vuestra *A Har Men Jul Dia Sai* : buena *ST*

2752 *Jul Dia Sai añade la acotación* Aparte a Mendo

Salen Sancho y Mendo

SANCHO	Arrima luego la vara.*	
MENDO	¿Yo, por qué?	
SANCHO	Porque está el rey presente.	
MENDO	No es de importancia.	2755
SANCHO	¿Cómo no?	
MENDO	Si un capitán de la guerra o de las armas viene a ver y hablar al rey, Sancho, ¿quítase la espada?	
SANCHO	No, Mendo.	
MENDO	Pues ¿qué más tiene?	2760
SANCHO	Necio, ¿no ves que es la causa porque representa al rey, que es justicia soberana, y no hay otra en su presencia?	
MENDO	¡Qué una cosa tan delgada, Sancho, represente al rey!	2765
SANCHO	En eso, Mendo, declara que no ha de tenerla adonde pueda estar cosa contraria.	
MENDO	Después que eres escribano, Sancho, a lo de corte hablas.	2770
SANCHO	¿Y tú, no piensas mudar el ingenio y las palabras?	
MENDO	No sé, por Dios. Mas ya ponen la mesa. Arrimo la vara por pescar alguna cosa, que no porque es de importancia...	2775

Sacan la mesa y salen los músicos y hay en la mesa una tortilla de güevos y un poco de manjar blanco, y en la tortilla de güevos una sortija

TELLO MOZO Ya está prevenido todo.

2752 *Acot* Salen Sancho y Mendo *AST Jul Dia Sai* : en *Men* la acotación aparece después del v. 2751

Salen Sancho y Mendo *AT Jul* : Sale Sancho y Mendo *S* : Mendo y Sancho *Men* : Mendo, Sancho

Dia Sai

2753 *Men* añade la acotación Aparte a Mendo

2759 quítase *A Har Men Jul Dia Sai* : quítate *ST*

2763 justicia *ST Har Men Jul Dia Sai* : justa *A*

2766 represente *AS Har Men Jul Dia Sai* : representa *T*

2777 *Acot* Sacan la mesa y salen los músicos, y hay en la mesa una tortilla de güevos y un poco de manjar blanco, y en la tortilla de güevos una sortija *A Jul* : Sacan la mesa y salen los músicos y hay en la mesa tortilla de huevos y un poco de manjar blanco, y en la tortilla de huevos una sortija *S* : Sacan los criados la mesa con luces y varias viandas, con un plato de manjar blanco, y en una tortilla de huevos habrá una sortija, que es la de la infanta Doña Elvira, y siéntanse a cenar el rey, Tello el Viejo y Tello el Joven hace platos *T* : Unos villanos sacan la mesa, y salen los músicos. Hay en la mesa una tortilla de huevos y un poco de manjar blanco, y en la tortilla de huevos una sortija *Men Dia Sai*

REY	Tello será maestra sala.*	
TELLO MOZO	Turbaréme, gran señor.	2780
MENDO	Él manda como en su casa.	
REY	¿Quién sois vos?	
MENDO	El alguacil.	
REY	¿Queréis algo?	
MENDO	Los que tratan de la salud, comer mucho, aunque tengan buena gana, dicen que es delito, y vengo a ver si en tanta abundancia puedo pescar cualquier cosa.*	2785
REY	¡Buen labrador!	
TELLO VIEJO	Es la gracia de todo el monte.	
MENDO	¡Y la hambre!	2790
REY	Tomad.	

Dale el rey el plato de manjar blanco

MENDO	¿Por cuánto faltará* manjar blanco?	
REY	Parecéis príncipe que come en farsa.	

Agora cantan lo que quisieren

REY	¿Tortilla de huevos? ¡Bueno! El gusto me adivinaba quien este cuidado tuvo.	2795
-----	---	------

Va a comer y topa con la sortija en los dientes

2779 Tello será A Har Men Jul Dia Sai : Será S : Serás tú T

2788 cualquier A Har Men Jul Dia Sai : cualquier ST

2791 Acot Dale el rey el plato de manjar blanco Men : en AS Jul la acotación aparece después del v. 2788 y en T la acotación aparece después del v. 2790 y en Dia Sai la acotación aparece después del v. 2792

Dale el rey el plato de manjar blanco AS Men Jul Dia Sai : Dale el rey el plato de manjar blanco a Mendo T

2792 Per REY : Tello Viejo A Jul : MENDO ST Har Men Dia Sai

2793 come ST Har Men Jul Dia Sai : como A

2793 Acot Agora cantan lo que quisieren AS : om T : Cantan los músicos Men Dia Sai : Agora cantan los que quisieren Jul

2796 quien este cuidado tuvo eds Después de este verso, ST Har Men Dia Sai añaden los siguientes cuatro versos: ¿Fuiste tú, Ramiro? RAMIRO En casa / que nadie conozco, fuera / prevención muy escusada. / No, señor, no he sido yo.

2796 Acot Va a comer y topa con la sortija en los dientes ST Men Dia Sai : en A la acotación aparece después del v. 2794 : en Jul la acotación aparece después del v. 2796

MENDO	¡Traigan luego vino y agua,* que ha topado alguna piedra!	
TELLO VIEJO	¿Piedra, señor? ¡Cosa estraña!*	
REY	Esta sortija conozco.	2800
TELLO VIEJO	¿Entre los huevos estaba, sortija?	
REY	Y sortija mía.	
MENDO	Pues ¿de eso poco se espanta?	
REY	¿Quién hizo aquesta tortilla?	
TELLO VIEJO	¿Quién guisó estos huevos, Laura?	2805
LAURA	Juana, señor, los guisó.	
REY	¿Quién es Juana?	
TELLO VIEJO	Llama a Juana.	
MENDO	A prender a Juana voy.	
SANCHO	¿Por qué?	
MENDO	Por tortillas falsas, y porque quebró las muelas a un rey de tanta importancia. (Esta vez cobro mis joyas... ¡Oh, ladrona, que le echabas* piedras al rey en los huevos, como a bestia en la cebada!) Allá dentro voy por ella.	2810 2815

Vase

REY (Cielo, ¿quién imaginara
que yo viniera a tener
tanta pena en esta casa?)

Va a comer y topa con la sortija en los dientes *AS Jul* : Va a comer y encuentra con la sortija en los dientes *T* : Va el rey a comer y topa con la sortija en los dientes *Men Dia Sai*
2797 traigan luego *T Har Men Jul Dia Sai* : tráiganle *A* : traigan *S*
2803 de eso *AS Har Men Jul Dia Sai* : de esto *T*
2803 Pues ¿de eso poco se espanta? *eds* Después de este verso, *ST Har Men Jul Dia Sai* añaden los siguientes cuatro versos: En una morcilla un día / hallé yo toda una sarta / de cuentas, que parecían / dentro piñones y pasas.
2811 *Jul Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*
2812 *Men* añade la acotación *Aparte*
2815 a *AS Har Men Jul Dia Sai* : *om T*
2815 *Dia Sai* añaden la acotación *Aparte*
2816 allá dentro voy por ella *ST Jul* : *om A Har Men Dia Sai*
2816 *Jul* añade la acotación *Aparte*
2816Acot *Vase ST Jul* : en *A Men Dia Sai* la acotación aparece después del v. 2815
2817 Cielo *A Har Men Jul Dia Sai* : Ay, Ramiro *ST*
imaginara *A Har Men Jul Dia Sai* : pensara *ST*
2817 *Men* añade la acotación *Aparte*
2819 *Men Sai* añade la acotación *A Ramiro*

TELLO MOZO	¡Esta sortija es de Elvira! (Señor, hoy prenden o matan a Juana, si por ventura piensan que veneno daba al rey en esta sortija.	2820
TELLO VIEJO	¿Veneno? ¡Infame criada!	2825

Sale Mendo con la infanta

MENDO	Por fuerza habéis de salir.	
INFANTA	¡Déjame, por Dios!	
TELLO VIEJO	Villana	
	de Zamora o del infierno, ¿qué es esto que al rey le dabas?	
REY	Tello, dejádmela ver.	2830
TELLO VIEJO	¿Para qué encubres la cara? ¡Quita las manos!	
REY	¡Qué veo!	
	Ya se me enternece el alma, ¿eres tú, Elvira? ¿Eres tú, hija, que de mis entrañas fuiste cuchillo en tu muerte?	2835
TELLO VIEJO	(¿Cosa que fuese la infanta?	
TELLO MOZO	¡Ay, padre! ¡Si lo es, soy muerto!)	
REY	Elvira, a tu padre abraza, y agora venga la muerte.	2840
MENDO	(Agora es cuando me manda freír en aceite el rey.) ¡Ah, Juana, si eres infanta, destruécame aquel cordel, que yo te daré la caja!	2845
INFANTA	Tuyas serán todas, Mendo.	
TELLO VIEJO	Señor, toda nuestra casa	

2820 *Dia* añade la acotación A Ramiro y *Aparte* a su padre y *Sai* la acotación *Aparte* a su padre
2820 esta sortija es de Elvira *eds* Después de este verso, *ST* *Jul* añaden los siguientes dos versos: que
con esta sierpe engasta / este diamante y rubí
2820 *Jul* añade la acotación *Aparte* a su padre
2821 *Men* añade la acotación *Aparte* a su padre
2825 *Acot* Sale Mendo con la *AST* *Jul* : Mendo, trayendo a la *Men* *Dia* *Sai*
infanta *AS* *Jul* : infanta Doña Elvira toda turbada y tapándose la cara *T* : infanta, toda turbada y
tapándose la cara *Men* *Dia* *Sai*
2832 las manos *A* *Har* *Men* *Jul* *Dia* *Sai* : la mano *ST*
2832 *T* añade después de manos la acotación Descúbrese Elvira
2833 enternece *AST* *Har* *Men* *Jul* *Dia* : estremece *Sai*
2836 muerte *A* *Har* *Men* *Jul* *Dia* *Sai* : ausencia *ST*
2838 ¡Ay, padre! ¡Si lo es, soy muerto! *eds* Después de este verso, *ST* añaden los siguientes dos versos:
ELVIRA Yo soy, señor, y a tus plantas / aunque con vergüenza llego *ST*
2840 *Jul* *Dia* *Sai* añaden la acotación *Aparte*
2841 *Men* añade la acotación *Aparte*
2842 *Jul* añade la acotación Alto
2846 *Per* INFANTA *AS* *Har* *Men* *Jul* *Dia* *Sai* : ELVIRA *T*

	perdona, que no supimos quién era.	
REY	Quise casarla a su disgusto y agora, Tello, la doy la palabra que solo a su gusto sea.	2850
INFANTA	Sí será, que estoy casada.	
REY	¿Casada? ¿Con quién?	
INFANTA	Con Tello,	
REY	a quien tu pariente llamas. Sino te hubieras casado, Elvira, yo te casara, porque no pudiera darle de este servicio otra paga. Daos las manos.	2855
TELLO MOZO	Bien merece mi amor, mi fe, mi esperanza este premio...	2860
TELLO VIEJO	No prosigas, porque aquí la historia acaba de los Tellos de Meneses, godos de la antigua España.	2865

Fin de la famosa comedia de los Tellos de Meneses

2856 hubieras *ST Har Men Jul Dia Sai* : hubiera *A*

2860 *T* añade después de manos la acotación Danse las manos Tello el Joven y Doña Elvira

2865 de la antigua *A Har Men Jul Dia Sai* : antiguos de *ST*

2865 godos de la antigua España *eds* Después de este verso *ST Jul* añaden los siguientes dos versos: hasta la segunda parte, / que refiera sus hazañas

VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES.
COMEDIA FAMOSA

DE LOPE DE VEGA CARPIO

Título Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses. Comedia famosa *Jul* : Valor, fortuna, y lealtad. Comedia famosa *SI S2* : Comedia famosa. Los Tellos de Meneses. Segunda Parte *T* : Comedia famosa. Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses. Segunda parte *UV* : Valor, fortuna y lealtad, segunda parte de Los Tellos de Meneses *Har Men Sai*
de Lope de Vega Carpio *SI S2 T Jul* : de frey Lope de Vega Carpio *UV* : *om Har Men Sai*

Hablan en ella las personas siguientes

ALFONSO, REY DE LEÓN
 TELLO DE MENESES, VIEJO
 TELLO EL MOZO, SU HIJO
 GARCI-TELLO, NIÑO
 MENDO, CRIADO
 SANCHO, CRIADO
 LA INFANTA DOÑA ELVIRA
 DOÑA LAURA, SU PRIMA
 INÉS, CRIADA
 DON ARIAS
 UN CURA
 MÚSICOS
 SOLDADOS
 CRIADOS
 ACOMPAÑAMIENTO
 MOROS
 VILLANOS

Dramatis personae Hablan en ella las personas siguientes *S1 S2 UV Jul* : Personas que hablan en ella *T*:
 Personas *Har Men Sai*

Alfonso....Músicos *S1 S2 T* : en *UV* la lista presenta otro orden : en *Har Men Sai*
 presenta otro orden, muy similar al de *UV* : en *Jul* presenta otro orden, similar al de *S1 S2*

Alfonso, rey de León *UV* : El rey de León *S1 S2 T* : Alfonso III, rey de León *Har Men Sai* : El rey de León,
 Alfonso III *Jul*

Tello de Meneses, viejo *S1 S2 TUV Jul*: Tello el Viejo *Har Men Sai*

Tello el Mozo, su hijo *S1 S2 T Jul* : Tello de Meneses, su hijo *UV* : Tello, su hijo *Har Men Sai*

Mendo, criado *S1 S2* : Mendo, gracioso *TUV Har Men Jul Sai*

Sancho, criado *S1 S2 T Jul* : Sancho, villano *UV Har Men Sai*

La infanta Doña Elvira *S1 S2 T Jul* : Doña Elvira, infanta *UV Har Men Sai*

Doña Laura, su prima *S1 S2 TUV* : Laura, su prima *Har Men Jul Sai*

Inés, criada *S1 S2 T Jul* : Inés, villana *UV Har Men Sai*

Don Arias *S1 S2 T Jul* : Don Arias, conde *UV Har Men Sai*

Músicos *S1 S2 T Jul* : Música *UV Har Men Sai*

Soldados *UV Har Men Jul Sai* : om *S1 S2 T*

Criados *UV Har Men Jul Sai* : om *S1 S2 T*

Acompañamiento *UV Har Men Jul Sai* : om *S1 S2 T*

Moros *UV Har Men Jul Sai*: om *S1 S2 T*

Villanos *UV Har Men Jul Sai* : om *S1 S2 T*

JORNADA PRIMERA

Salen doña Elvira y doña Laura con sombreros y rebocíños, y músicos labradores cantando

MÚSICOS	<i>Quien se levanta hermosa*</i> <i>y con salud parida,</i> <i>algo adivina.</i>	
	<i>Quien puede levantarse</i> <i>con bríos montañeses,</i> <i>volver quiere a enfermarse</i> <i>por otros nueve meses.</i>	5
	<i>Quien hoy a su Meneses</i> <i>le pareció tan linda,</i> <i>algo adivina.</i>	10
LAURA	Por muchos años, señora,* de la cama te levantes a dar envidia a la aurora, cuando con tiernos diamantes baña los campos de Flora.	15
	Por pizarras desiguales, viendo que a los campos sales, tropieza en su misma prisa la nieve, deshecha en risa,* para que pises cristales.	20
	Las flores de la ribera salen a verte a porfía; todo se esmalta y espera de tus ojos alegría y de tus pies primavera.	25
	Todo tu salud lo viste de contento, hermosa infanta, hasta la tórtola triste* parece que alegre canta después que al prado saliste.	30
	No hay ave que de su empleo* no muestre dulce deseo; que, con ser justa su pena, aun no llora Filomena* los amores de Tereo.	35
	Las yedras, que en verdes techos bañan acopados colmos, de ramas y de hojas hechos, con abrazos más estrechos han enredado los olmos.	40

Jornada primera S1 S2 TUV Jul : Acto primero Har Men Sai

Acot inicial Salen doña Elvira y doña Laura S1 S2 TUV : La infanta doña Elvira y Laura Men Sai : Salen la infanta doña Elvira y doña Laura Jul

y músicos labradores S1 S2 T Jul : y villanos UV : villanos, música Men Sai

cantando S1 S2 T Jul : cantando y bailando UV : tocan, cantan y bailan Men Sai

1Per MÚSICOS S1 S2 T Jul : MÚSICA UV Har Men Sai

8 su Har Men Sai : sus S1 S2 TUV Jul

37 bañan S1 S2 TUV Jul : prenden Har Men Sai

	Aquestas voces süaves,* que ya risueñas, ya graves, con naturales acentos suenan en dos elementos, son las fuentes y las aves.	45
INFANTA*	Laura mía, esos amores no parecen de cuñada.	
LAURA	Pues ¿de quién serán mejores que de una prima, templada al gusto de tus favores?	50
	¡Dichoso Tello, que fue digno de tan bella esposa! Paso, prima, que vendré* a estar de entrambos celosa.	
INFANTA	Ahora, Elvira, ¿por qué?	55
LAURA	Ocho años han pasado* que yo los tuve de ti; pero en viéndole casado,* con las esperanzas di al vago viento el cuidado.	60
	Yo confieso aquel deseo de que tan lejos me veo; digno fue de tu valor, porque le guardaba amor para más dichoso empleo.	65
	A mucho te aventuraste, por este bárbaro suelo muchos trabajos pasaste; pero ya, gracias al cielo, en sus brazos descansaste.	70
INFANTA	Al mísero navegante* truecan, Laura, en un instante* la alegre color de celos en tanto luto los cielos, que no parece un diamante.	75
	Sus claraboyas serenas escupen balas de yelo, truenan nubes de horror llenas, que, desquiciando su velo, van arrastrando cadenas.	80
	El uno y el otro polo parece que sacudir quieren la máquina y, solo entre nubes de zafir,* no sabe su aurora Apolo.	85
	Sube hasta el cielo arrogante del mar el profundo abismo,	

41 aquestas *S1 S2 T Jul* : aquesas *UV Har Men Sai*
46Per INFANTA *Har Men Jul Sai* : ELVIRA *S1 S2 TUV*
72 truecan *UV Har Men Jul Sai* : trueca *S1 S2 T*
85 Apolo *S1 S2 Har Men Jul Sai* : Polo *TUV*

	porque no hay sol que le espante; y cayendo de sí mismo, es fulminado gigante.	90
	Y así, con las luces bellas* traslada la tempestad la furia del mar, que entre ellas ven los peces, si es verdad* que los hay en las estrellas.	95
	Mas luego, en tanta rüina corre la oriental cortina la aurora bañada en yelo, y el sol, corazón del cielo, la mar corona y lumina.*	100
	Así yo tantas crueldades padecí de mis desdichas entre aquestas soledades, hasta que el sol de mis dichas serenó las tempestades.	105
	Así del mar inhumano mi pobre barca salió, dándome el cielo su mano, aunque mi padre murió y me aborrece mi hermano.	110
	Dos hijos tengo, y en quien* tengo el alma dividida, dando su parte también a Tello, porque no hay vida adonde los tres no estén;*	115
LAURA	que esta necia presunción de don Arias es locura. Cuéntame, ¿por qué razón volver contra ti procura, león, al rey de León?	120
INFANTA	A la margen de esa fuente, que se queja y no lo siente, quiero contarte su historia, aunque ofenda la memoria tan enojoso accidente.	125
LAURA	Los necios son atrevidos.	
INFANTA	De todos le diferencio, si amaron aborrecidos.	
LAURA	Pide a la fuente silencio mientras te doy los oídos.	130
INFANTA	Presto verás que a ninguna* tanta desdicha importuna, pues, ni villana ni infanta, me dejó con fuerza tanta	

100 la mar corona y lumina S1 S2 TUV Jul : la turbia mar ilumina Har Men Sai

111 y S1 S2 TUV Jul : ya Har Men Sai

116 esta S1 S2 TUV Jul : esa Har Men Sai

131 que Har Men Jul Sai: om S1 S2 TUV

de perseguir la fortuna. 135

Vanse. Salen don Arias y el rey con acompañamiento

ARIAS La muerte del invicto Ordoño, padre
de vuestra Alteza, y el debido llanto
a sus claras virtudes, vence tanto
ser vos el heredero,
príncipe soberano 140
de la parte mejor del reino ibero,
que ya el bramido de león hispano
resucitando en vos, su heroico hijo,
las lágrimas convierte en regocijo.
Vos, Alfonso, seréis, en Dios lo espero, 145
de vuestro reino padre
y la mayor defensa
de España vuestra madre,
que oprime el moro con injusta ofensa.
La religión, la paz y la justicia, 150
la ciencia y la milicia
se verán abrazadas,
de pacífica oliva coronadas.
Vivid siglos, vivid, y plega al cielo*
que, oyendo el justo celo 155
y el ánimo devoto,
vuestras banderas ponga en el remoto*
margen del mar de España,
que las columnas baña,*
que el Tebano llamó fin de la Tierra; 160
pues ya tenéis la torre en que se vían*
las fuertes naves de la Gran Bretaña
cuando el mar discurrían,
amenazando guerra. Solo resta
que nos deis sucesión, que os ha faltado 165
de nuestra gran señora,
y un sol leonés de castellana aurora.

REY Ese cuidado solo me molesta,*
don Arias, por vivir desconfiado
y, así, prometo al cielo 170
visitar con piadoso heroico celo
al gran Patrón de España,*
a cuya espada debe tanta hazaña;

135Acot Vanse. Salen *SI S2 UV* : Vanse *Men Sai* : vanse y salen *T Jul*

don Arias y el rey con acompañamiento *SI T Jul* : don Arias y el rey y con acompañamiento *S2*
: el rey, don Arias y acompañamiento *UV Men* : el rey, don Arias, acompañamiento *Sai*

136Per ARIAS *SI S2 TUV Jul* : DON ARIAS *Har Men Sai*

142 de *SI S2 TUV Jul* : del *Har Men Sai*

147 mayor *SI S2 TUV* : om *Har Men Jul Dia*

157 ponga *SI S2 TUV Har Men Jul* : pongan *Sai*

173 debe *SI S2 TUV Har Jul Sai* : debo *Men*

ARIAS y desde aquí le ofrezco,
si tanto bien merezco, 175
labrar la parte que a su templo falta.*
La sucesión esmalta,
como al gobierno público las leyes,
las coronas y cetros de los reyes.

Salen Mendo y Sancho

MENDO Ya no tengo aquel temor, 180
Sancho, que tener solía
cuando labrador vivía;
que ya no soy labrador.

Con reyes trato, en efeto,*
verdad es que a Dios y al rey*, 185
no por tratillos es ley*
que se les pierda el respeto.

Quiero decir que he llegado
a hablallos con libertad.

SANCHO ¿No es hombre la majestad? 190

MENDO Sí, pero es hombre endiosado.

Un rey es Dios en la tierra.

SANCHO Llega, que es buena ocasión, 195
pues en su coronación
a nadie las puertas cierra.

MENDO Invictísimo señor,
que guarde y prospere el cielo...

REY ¿Quién sois? Levantaos del suelo.

MENDO (Cobrándole voy temor.) 200
Criadados somos de Tello,
vuestro cuñado.

REY ¿De quién?

SANCHO (No escucha el «cuñado» bien,
enderezose de cuello.*

MENDO «Cuñado», aunque suele ser* 205
tal vez amistad segura,

179 reyes S1 S2 TUV Har Men Jul : tras reyes Men Jul Sai añaden la acotación Aparte a Sancho al salir
179Acot Salen Mendo y Sancho S1 S2 T Jul : Salen Sancho y Mendo con una carta UV : Sancho, Mendo
con una carta Men Sai

196 señor S1 S2 TUV Har Men Jul : tras señor U V Sai añaden la acotación arrodíllase y Men la había
añadido ya en 195acot

199 temor S1 S2 TUV Har Men Jul : tras temor UV Men añaden la acotación Aparte : en Jul Sai la
acotación aparece después del v. 198

199 temor S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : tras temor Jul añade la acotación Alto

201 quién S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : tras quién Men Sai añaden la acotación Vuelve a Mendo la
espalda

201 quién S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : tras quién Jul añade la acotación Aparte a Mendo : Sai añade
también en ese lugar la misma acotación : Men la añade en 202acot

202 el cuñado bien S1 S2 Har Men Jul Sai : bien el cuñado TUV

	dicen que es añadidura que dan con propia mujer.*	
	De suerte que es como hueso del matrimonio un cuñado, que siempre viene forzado para hacer cabal el peso.	210
SANCHO MENDO	Vuelve a hablar.) Tello, señor, con esta carta te envía el parabién de este día y, en prendas de justo amor,	215
	Tello el Viejo, y padre suyo, un presente montañés que, aunque indigno de tus pies, ya viene en nombre de tuyo.	220
	Diez potros, que pueden ser por lo corpulento padres, y cuatro yeguas sus madres* —que las pudiera poner* al carro de oro Faetonte, a haber moras en el cielo,	225
	porque del áfrico suelo las trasladó nuestro monte—; trocando el color a veces, dos son cisnes y dos cuervos, aunque al correr fueran ciervos, a no ser por los jaeces;	230
	aunque los pies como truenos corren y vuelan también, que apenas ellas se ven, cuanto más sillas y frenos.	235
	Y un caballo para ti, que parece hijo del Toro,* tales son las manchas de oro, que puedo decirlo así.	240
	Con blanco en lo rojo bebe porque, para más belleza, jugando, naturaleza le tiró pellas de nieve.	245
	Como liso terciopelo el pelo vino a quedar, y sobre lo rojo a estar fondo en oro el blanco pelo.	250
	Y don Tello de Meneses el Mozo, señor, te envía seis alfanjes de ataujía, diez jacos, veinte paveses.	250

212 hablar *SI S2 TUV Har Men Jul* : tras hablar *Men Sai* añaden la acotación *Al rey*
213 envía *SI S2 TUV Har Men Jul*: tras envía *UV Men Sai* añaden la acotación *Dásela*
227 nuestro *SI S2 TUV HarJul Sai*: a nuestro *Men*
235 cuanto *SI S2 TU Har Men Jul Sai* : cuando *V*

	Los jacos, por más decoro,* tienen, menudas y juntas, por los collares y puntas, un dedo de mallas de oro.	255
	Los paveses, todos nuevos, traen pintado el blasón de Castilla y de León, y las tortillas de huevos,* para memoria de aquella en que le puso su hija del rey la oculta sortija, y sus desdichas en ella.	260
REY	Diez jaeces recamados de aljófara y oro... No más, que parece que me das los dos presentes pintados. ¡Qué gracioso embajador! Como del dueño, en efeto.	265
MENDO	No le hubo allá más discreto en todo el monte, señor.	270
REY	Leed, don Arias, la carta.	
ARIAS	Tello el Viejo firma aquí.	
REY	Pues leelda.	
ARIAS	Dice ansí.	
MENDO	(Carta y presente descarta.)*	275

Lee don Arias

[ARIAS] «Hijo, por muchos años os coronéis rey de León; pareceos a vuestro padre y seréis buen rey, imitando sus virtudes, para que sea más alegre vuestro reinado. Hoy os ha nacido otro sobrino, hermano de Garci-Tello, que hoy también cumple ocho años; de suerte que ya tenéis dos sobrinos, y yo dos nietos. La infanta –vuestra hermana y mi hija– irá a veros luego que tenga salud. Dios os haga buen rey y Santiago os ayude. Tello de los Godos y Meneses».*

REY Hombres...
MENDO ¿Señor?
REY Decid a los dos Tellos
que estoy muy ocupado;
que me alegro, como se alegran ellos,

275 descarta *Har Men Sai* : de carta *S1 S2 TUV Jul*

275 descarta *S1 S2 TUV Har Men Jul*: tras descarta *Men* añade la acotación aparte : *Sai* añade la misma acotación en 274acot

275Acot Lee Don Arias *UV* : Lee *Men Jul Sai* : om *S1 S2 T*

PerCarta ARIAS *Har Men Jul Sai* : om *S1 S2 TUV*

Carta irá *Har Men Jul Sai* : irán *S1 S2 TUV*

278 alegre *S1 S2 TUV Jul* : alegré *HarMen Sai*

	de un rey prudente y cuerdo. Pero pienso que puedes remediallo, si quieres, fácilmente, que no te han de heredar injustamente hijos de tu vasallo;	320
REY	que puesto que ya son de doña Elvira,* siempre la sucesión al padre mira. Por la razón de más perfecto, al padre* da la filosofía	325
	más parte que a la madre, que nueve meses al infante cría. Pero, conde, ¡los hijos de Meneses han de ser reyes en León!	
ARIAS	Querría que algún remedio en tanto mal pusieses.	330
REY	Vamos, que yo daré remedio.	
ARIAS	El día que se determinare vuestra Alteza, tendrá firme el laurel en la cabeza. (¡Oh, Elvira, muerto Tello, serás mía, y a pesar de las partes más contrarias, rey de León don Arias! Terrible cosa emprendo, pero es loco quien piensa que lo mucho cuesta poco.)	335

Vanse y sale Tello el Viejo, vestido de negro, y su hijo [Tello] el Mozo

TELLO VIEJO*	Mas ¿qué me quieres, quitar el seso con estas cosas?	340
TELLO MOZO*	Siempre te son enojosas las que me pueden honrar.	
TELLO VIEJO	¡Coche has hecho! ¿Estás en ti,* sabiendo tú que en León no hay más que el del rey?	
TELLO MOZO	No son esas leyes para mí. Y si es la infanta su hermana* —mi esposa, aunque mi señora—, ¿será bien que viva ahora como cuando fue villana?	345
	Mas son achaques en ti solo por verme gastar,	350

si te dijere que fue *SI S2 TUV Jul* : si que fue te dijere *Har Men Sai*

334 mía *SI S2 TUV Har Men Jul Sai* : tras mia *UV Men* añaden la acotación Aparte: en *Jul Sai* la acotación está en 333acot

338Acot y sale *SI S2 T Jul* : y salen *UV* : om *Men Sai*

y su hijo el Mozo *SI S2 T Jul* : y Tello el Joven *UV* : y Tello *Men* : Tello *Sai*

339Per TELLO VIEJO : TELLO *SI S2 TUV* : TELLO EL VIEJO *Har Men Jul Sai*

341Per TELLO MOZO : MOZO *SI S2 T* : JOVEN *UV* : TELLO *Har Men Jul Sai*

347 es *Har Men Jul Sai* : om *SI S2 TUV*

	que no te puede pesar de que yo la sirva así.	
	La iglesia que se acabó* está lejos de tu casa, y el arroyo que se pasa no quiero ni gusto yo que le pase en un pollino.*	355
TELLO VIEJO	Y en las mulas, di, ¿qué vienes a gastar, si ciento tienes? Para tan breve camino, ¿coche es menester?	360
TELLO MOZO	Y el día que al campo quiere salir, ¿en un pollino ha de ir una infanta y mujer mía?	365
TELLO VIEJO	El diablo nos infantó,* mejor nos iba sin ella.	
TELLO MOZO	¿Cosa tan discreta y bella y tan santa te cansó?	370
TELLO VIEJO	¿Cuánto te costó la caja?*	
TELLO MOZO	Cien reales.	
TELLO VIEJO	¡Cien reales!	
TELLO MOZO	Pues,* si a las carretas que ves apenas hace ventaja... Esto y labrar la madera, clavazón y tafetán,* otros ciento costarán.	375
TELLO VIEJO	¿Otros ciento?	
TELLO MOZO	¡Y más!	
TELLO VIEJO	Espera, que lo quiero averiguar.	
TELLO MOZO	¡Qué gracia!	
TELLO VIEJO	¿A cómo costó el tafetán?	380
TELLO MOZO	No se halló,* después de regatear, menos que a real la vara.	
TELLO VIEJO	¡A real el tafetán! Perdidas las cosas van.	385
TELLO MOZO	¡Jesús, qué cosa tan cara!	
TELLO VIEJO	¿Santíguaste? Si compramos para tu madre un jubón cuando con la bendición de la Iglesia nos juntamos, dos varas de terciopelo de lo mismo que sacó la reina el suyo, y costó	390

- así goce ya del cielo—
a dos reales, y aun hoy vive,* 395
¿no quieres tú que me espante?
TELLO MOZO No, siendo cosa importante,
pues gusto Elvira recibe.
TELLO VIEJO ¡De suerte, que costará
el coche docientos reales* 400
sin mulas!
- TELLO MOZO Sí hará, y cabales.
TELLO VIEJO Acabarme quieres ya.
TELLO MOZO Señor, cuando labradores,
aunque godos, justo fuera* 405
que a ese modo se viviera,
no cuando somos señores.
TELLO VIEJO ¡Ah, Tello! Pluguiera a Dios*
que entre aqueste verde muro
sin reyes, a lo seguro,
descansáramos los dos. 410
Conozco tu gran fortuna,*
pero dime, ¿a quién levanta,
puesto que ponga la planta
en la frente de la luna
—que aquellas manchas que ves, 415
pienso que pisadas fueron
de dichosos, que pusieron
sobre su rostro los pies—,
que no le haya derribado
antes de acabar la empresa? 420
Que sí del coche me pesa,
no es por lo que había costado,
mas porque de mala gana
paso desde labrador
a imitar con el señor 425
la grandeza cortesana.
Que mirando sus cuidados,
¿no sabes, Tello, que pierdes
en ciudades campos verdes,
y por vasallos ganados? 430
Si a la mañana, entre gente
tan lucida como ingrata,
se lava en fuente de plata,
¿qué más plata que esa fuente?
Si escuchando aduladores 435
oye lisonjas süaves,

395 hoy S1 S2 Jul : om TUV Har Men Sai

404 justo Har Men Sai : gusto S1 S2 TUV Jul

408 entre S1 S2 TUV Jul : en Har Men Sai

410 descansáramos S1 UV Har Men Sai : descansáremos S2 T Jul

421 me eds : om T

422 había S1 S2 TUV Jul : haya Har Men Sai

431 si S1 Har Men Jul Sai : él S2 T : om UV

¿qué más dulces que esas aves,
que se están diciendo amores?

Si le dan manjares varios
los cocineros curiosos, 440
¿cuándo fueron provechosos,
sino a la salud contrarios?

Un capón, cuando le mates,
y una manida perdiz,
come el señor, con telliz* 445
de azúcar y disparates;

mas, cuando a comer te sientes,
aunque te falte limón,
¿qué ha menester un capón,*
sino buena gana y dientes? 450

Pues a la noche, a acostarse*
mil hombres alrededor,
¿te parece que es mejor
que a sí mismo desnudarse?

¿Qué importa que mil acudan? 455
Mancos o imágenes son
los que otros sin ocasión
los visten y los desnudan.

Blasone el señor bizarro:
que nunca salió, en rigor,* 460
cometa por labrador,
ni se dio veneno en barro.

TELLO MOZO Padre, de consejos tales
ya no os tengo qué decir:
ese modo de vivir 465
no es de hombres, es de animales.

Hasta ahora, desde Adán,
que el mundo estaba en mantillas
y les daban las orillas
agua y las bellotas pan, 470

estudiaron policía*
los hombres; las soledades
trocaron por las ciudades,
hubo rey y monarquía.

Las leyes fueron también 475
instituto celestial,
para castigar el mal
y para premiar el bien.

Mal cumplieran con sus nombres
ni fuera entre humanos ley 480
que hubiera entre abejas rey,
y les faltara a los hombres.

Y creed que no es compás*
de almas nobles, de hombres buenos,

445 come *Har Men Jul Sai* : como *S1 S2 TUV*

451 a acostarse *S1* : a costarse *S2* : acostarse *TUV Har Men Jul Sai*

479 cumplieran *S1 S2 TU Har Men Jul Sai* : cumplieron *V*

	estarse siempre en ser menos* y no llegar a ser más.	485
	Si están cerca vuestros nietos de ser reyes de León, ¿la villana imitación será de hidalgos discretos?	490
TELLO VIEJO	Tello, yo estoy viejo ya. De la paz hablo, y quisiera que aquesta paz no saliera de la humildad en que está.	
	Haz lo que fuere tu gusto.	495

*Sale doña Elvira y Laura, damas, y Inés**

INFANTA	(A agradecerle venía el coche y está aquí el viejo.)	
TELLO VIEJO	¿Por qué, Elvira, te retiras?	
INFANTA	Antes a besarte vengo la mano, y Laura mi prima, por el presente y la carta que al rey, mi señor, envías.	500
TELLO VIEJO	Ya estará de vuelta Mendo.	
LAURA	Es menester que le escribas, que venga a honrar el bautismo, y saque el niño de pila.	505
TELLO VIEJO	No sé si me atreva, Laura; no porque el rey no vendría, mas porque darle aposento entre estos robles y encinas a tan grande majestad, atrevimiento sería.	510
INFANTA	Como respondiere el rey,* que ya tendrá más altiva la condición, trataremos —pues que lo fue de García su padre— escribir que sea padrino de Ordoño.	515
TELLO VIEJO	Admiras la mudanza con razón, que puede ser que no admita rey lo que príncipe hiciera.	520
INÉS	Mendo y Sancho a toda prisa	

485 en *S1 S2 TU* : a *V Har Men Jul Sai*

491 estoy *S1 S2 TUV Har Jul Sai* : soy *Men*

495 *Acot* Sale *S1 S2 T* : Salen *UV Jul* : om *Men Sai*

Doña Elvira y Laura, damas *S1 S2 TUV* : la infanta, Laura *Men Sai* : la infanta doña Elvira y Laura, damas *Jul*

y Inés *S1 S2 TV Jul* : e Inés *U Men* : Inés *Sai*

496 venía *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : tras venía *Men* añade la acotación Aparte a Laura : *Jul Sai* añaden la misma acotación en *495acot*

	bajan la cuesta del monte; prevenidles las albricias, que de las yeguas se apean.	525
TELLO VIEJO	Dárselas el rey podía, que ya le tengo contadas cuatro mil doblas que habitan* el limbo de un cofre, a quien* decendieron desde niñas.*	530
TELLO MOZO	Pues ¿dasle cuatro mil doblas al rey heredero y miras en que con un coche yo a Elvira y a Laura sirva, que cuesta veinte ducados?*	535
TELLO VIEJO	Necio, esas son demasías, y estotras necesidades, porque son las más precisas cuando los reyes heredan.	

*Dentro**

MENDO	Los frenos solos les quita,* y echarasles de comer.	540
-------	--	-----

Salen Mendo y Sancho

TELLO VIEJO	¡Guarde el cielo vuestras vidas! Seas bien venido, Mendo. ¿Qué hay del rey?	
MENDO	¿No lo adivinas? Pues no es tan malo de ver,* por corto que estés de vista, que al rostro triste o alegre llamaron papel sin firma. La corona de León, de Asturias y de Galicia la frente adornaba apenas, bellísima infanta Elvira, a don Alfonso, tu hermano* —que de cinco que tenías, quedó solo y fue el mayor—, cuando, puesto de rodillas a la majestad humana,	545 550 555

539Acot *Dentro Men Sai: om S1 S2 TUV : Salen Mendo y Sancho. Hablando al vestuario Jul*

540 solos *S1 S2 T Jul : solo UV Har Men Sai*

541Acot *Salen Mendo y Sancho Men : Mendo, Sancho Sai : en S1 S2 TUV Jul la acotación es como la de Men pero aparece después del v. 539*

553 Alfonso *UV Har Men Jul Sai: Alonso S1 S2 T*

imagen de la divina,
 le doy la carta, y refiero
 de los presentes la lista, 560
 hurtando pluma y pinceles
 al que escribe y al que pinta.
 El rey —la causa él la sabe—
 mal me escucha y peor me mira,
 y quien no escucha a quien habla, 565
 claro está que se fatiga.
 Mandó que abriese don Arias
 la carta, y como decías
 «hijo» en el primer renglón,
 pareciole cosa indigna* 570
 de la grandeza de un rey,
 aunque amorosa caricia,
 que, sin ser papa, un vasallo
 «hijo» le nombre y escriba.
 Así leyó lo demás 575
 y me mandó que te diga
 que responderá a su tiempo;
 y que la infanta desista
 de la venida a León:
 todas parecen enigmas.* 580
 Bajamos yo y Sancho al campo
 del palacio, en que relinchan
 los mal empleados potros,
 murmurando la venida
 de sus libres y anchos prados, 585
 donde a su gusto mordían
 ya las yerbas, ya las flores,
 ya bebiendo en fuentes limpias
 con tal gusto, que el villano
 que al agua los conducía, 590
 pudiera contar de espacio*
 los tragos en las barrigas.
 Murmuraban finalmente,
 ver que a la corte venían
 a estar en fuertes aldabas, 595
 que de libertad los privan.
 Ellos, las yeguas, las armas,
 paveses y jacerinas,*
 con los bordados jaeces,
 entrego al conde Favila.* 600
 Y sin comer en León,
 como un alarbe, en la silla*
 salto sin arzón, y vengo
 a deciros que la envidia
 de Garci-Tello y Ordoño, 605

573 papa *S1 S2* : padre *TUV Har Men Jul Sai*

588 ya bebiendo en *S1 S2 TUV Jul* : bebiendo en sus *Har Men Sai*

595 en *S1 S2 TUV Jul* : con *Har Men Sai*

	hijos de la hermosa Elvira y forzosos herederos, alguna cosa imagina; porque verse el rey sin ellos y imposible a Geloíra, su esposa, hará que aborrezca Alfonso su sangre misma.	610
INFANTA INÉS SANCHO INFANTA	¿Eso respondió mi hermano? Sancho, ¿es verdad o es mentira? Lo menos te ha dicho Mendo.	615
TELLO MOZO	¿Es posible que en el día que se corona aun no sepa* templar Alfonso la ira? Conmigo debe de ser el enojo.	
TELLO VIEJO	Como vivan mis hijos y nietos, Tello, para que a Dios y al rey sirvan, hacienda tenéis y tierra adonde paséis la vida siendo reyes, sin ser reyes; pero porque no reciba* como los potros las doblas, no las verá si no envía con muchos ruegos por ellas.	620 625
	¡A la fe que de otra guisa* me trataba a mí su padre cuando a estos montes venía! Ea, no hay más que aguardar, hoy Ordoño se bautiza: sea padrino su hermano.*	630 635
INFANTA	Vístele de gala, Elvira, y cíñele espada y daga. (Ven, Laura, que mi alegría no la ha de templar el rey con la envidiosa malicia de don Arias, pues ya entiendes por los pasos que camina a tan necias pretensiones.	640
LAURA	¿Qué importan las fantasías de sus locos pensamientos?)	645

Vanse

TELLO VIEJO Tello, parte y solicita

608 imagina *S1 S2 TUV Har Jul Sai* : imaginan *Men*

610 a Geloíra *Har Men Jul Sai* : Ageloira *S1 S2 TUV*

638 alegría *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : tras alegría *Men* añade la acotación aparte a ella y *Sai* añade la misma acotación en el mismo verso tras *Laura*

645 *Acot Vanse S1 S2 TUV* : *Vanse* la infanta, *Laura* e *Inés Men Jul Sai*

- TELLO MOZO lo que fuere necesario.
 ¿Sacarán las fuentes ricas?
 TELLO VIEJO Y cuando fueran tan grandes
 como las que se derivan 650
 de la nieve de esos montes,
 ¿es cosa de cada día
 bautizar un nieto, y nieto
 de un rey?
 TELLO MOZO Yo voy.
 TELLO VIEJO Date prisa.

Vase

- TELLO VIEJO Y vosotros, Mendo y Sancho, 655
 descansad, porque querría
 que el bautismo se celebre
 de manera que se escriba
 por cosa rara en León.
 MENDO Tú verás que regocijan 660
 los bailes y luminarias*
 campos, valles, caserías,
 pastores, árboles, aves,
 cuantos la Montaña habitan.*

Vanse y queda Tello [Viejo] solo

- TELLO VIEJO La pena que me ha dado 665
 la respuesta del rey, áspera y dura,
 puesto que me ha turbado,
 disimulé con prudencial cordura,
 que si a entender la diera,
 mayor cuidado de mis hijos fuera. 670
 Oh, Tello, ¡cuán seguro
 vivías tú, señor de la Montaña,
 que con eterno muro
 defiende y fortalece el mar de España!
 ¿Qué engaño entre tus bueyes* 675
 aposentó caballos de los reyes?
 ¿Aquí no te alabaste,
 que despertabas con la blanca aurora
 a ver el verde engaste

654Acot Vase S1 S2 : Vase Tello Men Sai : en TUV Jul misma acotación de S1 S2 y en el mismo verso pero situada tras voy

664Acot Vanse y queda Tello solo S1 S2 T : Vanse UV: Vanse Mendo y Sancho Men Sai : Vanse Mendo y Sancho y queda Tello el Viejo solo Jul

669 a entenderla S1 S2 Har Men Jul Sai : atenderla TUV

670 de S1 S2 TUV : el de Har Men Jul Sai

de la voz de cristal, fuente sonora, 680
 en el trigo los grillos,
 y en la selva pintados pajarillos?
 ¿No alabaste las noches,
 las horas sin reloj, siempre quiéatas?
 ¿Quién vio rodando coches 685
 por los sulcos de frágiles carretas,*
 que, rompiendo pizarras,
 imitaban sus ruedas las cigarras?
 ¿No decías que hallaba
 su paz el alma en soledad? ¿Quién trujo* 690
 la corte donde estaba*
 de los yermos de Tebas el dibujo
 y quién, en triste día,*
 engirió con el «vos» la «señoría»?
 Pues, Tello, haced paciencia. 695
 Si os quisistis meter a caballero*
 con tanta inadvertencia,
 sabed que la inquietud es lo primero:
 que es la caballería
 dulce cansancio, envuelto en cortesía. 700

*Sale Garci-Tello, niño, con espada**

GARCI-TELLO* Mi madre dice que ya
 está prevenido todo.
 TELLO VIEJO ¡Oh, buen nieto! ¡Oh, fuerte godó,
 qué bien la espada os está!
 GARCI-TELLO Solo a vuestra señoría 705
 aguardan.
 TELLO VIEJO No me llaméis*
 «señoría», aunque podéis,
 pues que ser señor solía.
 ¡Por mi fe, que os tiene puesto
 galán Elvira!
 GARCI-TELLO Señor, 710
 Dios sabe con el temor
 que me ha vestido y compuesto.
 TELLO VIEJO ¿Temor? Pues ¿de qué, García?
 GARCI-TELLO De que os soléis enojar
 y a los vestidos llamar 715
 escusada demasía.*
 TELLO VIEJO La seda no me molesta,
 nieto, que lo que me enfada
 es la seda acuchillada,*
 que está antes rota que puesta. 720
 Y con vos no hay intereses

680 de cristal *S1 S2 T Har Men Jul Sai*: del cristal *UV*

688 imitaban *S1 S2 TUV Jul* : imitarán *Har Men Sai*

de hacienda, sábelo Dios,
que os quiero yo mucho a vos,
sí, por vida de Meneses.

Era yo de vuestra edad,
como ahora os vengo a ver...
Fue muy linda mi mujer,
y mujer de calidad...

725

*Llora**

GARCI-TELLO Hoy la tengo el mismo amor.*
¿Lloráis?

TELLO VIEJO No.

GARCI-TELLO Pienso que sí.

TELLO VIEJO ¿Hay alguno por ahí
que nos vea?

GARCI-TELLO No, señor.

TELLO VIEJO A fe, que os he de abrazar.

GARCI-TELLO Pues ¿qué doncella soy yo?

TELLO VIEJO No quiero que piensen, no,
que me podéis obligar
a mudar la condición

de la aspereza pasada,
y abrazaros con espada
no ha sido sin ocasión,

que me habéis dado placer
en el pesar de algún daño;
porque, si yo no me engaño,
presto la habréis menester.*

Y advertid que, al ser tan bello,
lo fuerte igualéis.

GARCI-TELLO Sí haré.

TELLO-VIEJO No digáis que os abracé
a vuestra madre ni a Tello,
y poneos esta cadena.

730

735

740

745

*Dale una cadena**

GARCI-TELLO Bésoos la mano, señor.

TELLO VIEJO Y si Elvira mi valor
de miserable condena,
mil ducados os señalo*

cada año para vestiros:
tanto de veros y oíros

750

755

728 calidad S1 V Har Men Jul Sai : caridad S2 TU

728Acot Llora UV Men Sai : om S1 S2 T Jul

749Acot Dale una cadena UV : om S1 S2 T : Dale una Men Sai : Dale una carta Jul

	tan hombre ya me regalo.	
GARCI-TELLO	Son tan nobles alimentos, abuelo, como de vos.	
TELLO VIEJO	¿«Abuelo»? ¡Pues, vive Dios, que os añada otros quinientos!	760
GARCI-TELLO	Señor, en tantos favores, uno os quiero suplicar.	
TELLO VIEJO	Lo que tardáis en hablar, dejarán de ser mayores.*	
GARCI-TELLO	Los mozos de nuestra casa quieren correr seis novillos; no se atreven a pedillos, no porque juzgan escasa vuestra mano liberal, pero porque yo los pida.	765
TELLO VIEJO	¿Quién hay, nieto, que os impida serlo vos en fiesta igual?	770
GARCI-TELLO	También os pido licencia para torear, señor.	
TELLO VIEJO	¡Cómo se asoma el valor a pesar de la experiencia!*	775
GARCI-TELLO	¿Este principio os admira, señor, sabiendo quién soy?	
TELLO VIEJO	Venid, que licencia os doy, si quieren Tello y Elvira.	780

Vanse. Salen Sancho y Inés

SANCHO	¿No fuiste al bautismo, Inés?	
INÉS	Quedeme a guardar la casa.	
SANCHO	A la Montaña se pasa la corte del rey leonés, no se ha visto fiesta en ella de tan grande autoridad.	785
INÉS	No pienso que la ciudad puede competir con ella.	
SANCHO	¿Hay cena de ostentación?	
INÉS	No hay grandeza que no excedan, sin caza pienso que quedan las montañas de León. El bautismo de García, con ser el hijo mayor,	790

760 añada S1 S2 TUV Har Jul Sai : añado Men

763 tardáis S1 S2 TUV Har Men Jul : tardéis Sai

775 valor S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : tras valor Men añade la acotación aparte : Sai añade la misma acotación tras el v. 774

776 a pesar de la S1 S2 TUV Jul : a prestar de sí Har Men Sai

780 quieren S1 S2 Har Men Jul Sai : quiere TUV

780Acot Vanse. Salen S1 S2 UV Jul : Vanse y salen T : Vanse Men Sai
Sancho y Inés S1 S2 TUV Men Jul : Sancho, Inés Sai

fue con aplauso menor,
aunque con más alegría. 795

Sale Mendo

MENDO Mendo viene de la fiesta.
¿Qué hay, Mendo? ¿Acabaron ya?
Un cielo imitando está
la iglesia, nueva y compuesta. 800
Salió el bautismo, por estar tan lejos
el nuevo templo de la Esther dichosa*
—la que tuvo de Dios tantos reflejos
que, ya que no fue sol, fue luna hermosa—,
adornando el camino verdes tejos, 805
por la senda más fácil y arenosa
en caballos famosos, que los prados
a tanta juventud dieron prestados.
Después de aquesta gente, que sería
de treinta mozos, luz de la Montaña, 810
Pelayo un rico aguamanil traía,*
que fue del rey restaurador de España.
Tras él, Laín con Almendor venía,
dos fuentes llevan, donde el sol se baña,
que daba con su luz, nadando en ellas, 815
ondas de rayos, agua de centellas.
Cubría un velo de brillante plata
el capillo, la vela y el salero,
en que la fe evangélica retrata
las armas del cristiano caballero; 820
y luego, sobre un paño de escarlata,
blasón de Tello, en un caballo overo,*
un mazapán que de León trajeron,
que deudas monjas de la infanta hicieron.
No hay mapa que mejor ciudad describa, 825
que el azúcar formaba un baluarte:
almenas, muros, pórticos y arriba
un moro con un bárbaro estandarte.
Este cercado de muchachos iba,
con esperanza de alcanzar su parte, 830
que de esta fruta y género de roscas,
son con los ojos importunas moscas.
Aquí vieras el coche, que el camino,

796Acot Sale Mendo S1 S2 T Jul : en UV la acotación aparece después del v. 797 y en Men Sai después del v. 798

Sale Mendo S1 S2 TUV Jul : Mendo Men Sai

797 Mendo S1 S2 T Har Men Jul Sai : Mas Mendo UV

la S1 S2 Har Men Jul Sai: om TUV

801 el S1 S2 TUV Har Jul Sai : al Men

813 Almendor S1 S2 Jul : Almender TUV : Almendar Har Men Sai

828 moro S1 S2 TUV Har Men Sai : muro Jul

por novedad, parece que rehusaba,
 en que Rosenda al niño cristalino 835
 con el desnudo pecho regalaba,
 los dos Tellos, la infanta y el padrino,
 no el rey, como su hermana lo esperaba,
 pero no menos Garci-Tello airoso:
 lo que faltó de rey, sobró de hermoso. 840
 Llegaron a la iglesia, en cuya puerta
 el nuevo cura estaba revestido.
 Allí, la fe que el alma le despierta,
 le abrió con sal la boca y el oído.*
 Laura, por parecer dama, tan muerta 845
 como sabéis, cuando mudó vestido,
 al cura, que lo estuvo más de oírlo,
 por responderle «volo», dijo «birlo».*
 A la pila en efeto le llevaron
 y Ordoño por su abuelo le pusieron, 850
 en el Jordán del cielo le bañaron
 y con el olio soberano ungieron.
 A su madrina Laura le entregaron,*
 y la comadre y ella le envolvieron,
 encargando al padrino y la madrina, 855
 después del Evangelio, su dotrina.
 Llevaba el mazapán muy sin recato
 el sacristán, entre él y un monacillo,*
 pero como tocaron a rebato,
 ganaron los muchachos el castillo. 860
 Y aunque el entralle no salió barato,
 ni le quedó muralla ni portillo,
 que aun la sobrepelliz, desde este día,*
 servirá para bandas de sangría.

Suene un tamboril y vaya entrando el bautismo y los Tellos, doña Elvira, Laura, y [Garci-Tello] padrino y el cura

TELLO VIEJO Sentaos, que vendréis cansados, 865
 y en estas fuentes nos traigan
 colación, que el señor cura

844 con sal *S1 S2 Har Men Jul Sai* : con la sal *TUV*

857 llevaba *S1 Har Men Sai* : llevara *S2 TUV Jul*

862 ni le quedó *S1 S2 TUV Jul* : no le quedó *Har Men Sai*

864*Acot* Suene un tamboril y vaya entrando el bautismo y los Tellos, doña Elvira, Laura, y padrino y el cura *S1* : Suena un tamboril y vaya entrando el bautismo, y los Tellos, doña Elvira, Laura y padrino y el cura *S2 T* : Salen Tello el Viejo, Doña Elvira, Laura, Inés, Tello el Joven y Garci-Tello de padrino, el cura del bautizo y acompañamiento con fuentes, y se irán sentando todos *UV* : Tello el Viejo, la infanta, Laura, Tello, Garci-Tello de padrino, el cura del bautizo y acompañamiento con fuentes *Men* : Suena un tamboril y vaya entrando el bautismo y los Tellos, la infanta doña Elvira, Laura y Garci-Tello, padrino, y el cura *Jul* : Tello el Viejo, la infanta, Laura, Inés, Tello, Garci-Tello de padrino, el cura del bautizo y acompañamiento con fuentes *Sai*

	tendrá sed, porque son largas las oraciones.	
CURA	Señor, nunca lo que obliga cansa, demás de haberos servido. ¡Y plegue a Dios que de España veáis reyes estos nietos!	870
TELLO MOZO	Cuando esa dicha alcanzaran, no os hubiera estado mal.	875
INFANTA	García, ¿en qué le emplearas* al señor cura?	
CURA	Señora, hablad, por Dios, como infanta y no como labradora.	
INFANTA	La dignidad es tan alta, que más honor se le debe.	880
GARCI-TELLO	Si yo, señores, reinara, hiciera al cura arzobispo.	
CURA	La mano en mercedes larga, como por la posesión, os beso por la esperanza.	885
MENDO	Y a mí, señor, ¿qué me hicieras?	
GARCI-TELLO	Hiciérate del alcázar de León alcaide.	
MENDO	¡Es poco!*	
GARCI-TELLO	Mendo, menos arrogancias. De los reyes, el que sirve tiene por ley cortesana tomar y quedar quejoso.	890
LAURA	¿Qué dieras, sobrino, a Laura?	
GARCI-TELLO	Acechárte dos días a qué fidalgo mirabas y casárte con él.	895
LAURA	¿Ese es premio a tu crianza?	
GARCI-TELLO	¡Qué desdicha de los reyes, que por más que den, no acaban de contentar los quejosos!	900
INÉS	Y a mí, ¿no me dieras nada?	
GARCI-TELLO	A Mendo te diera, Inés.	
MENDO	Señor, si todos los casas, más eres cura que rey.	905
TELLO VIEJO	Dad colación mientras cantan.	

Dan colación y cantan. Dentro, gran ruido

876 1e S1 S2 TUV Har Men Jul: om Sai

893 y S1 S2 TUV : sin Har Men Jul Sai

895 acechárte S1 S2 Har Men Jul Sai : acechárte TUV

906Acot Dan colación y cantan. Dentro, gran ruido S1 S2 T Jul : Mientras cantan, sacan los criados la colación en las fuentes y suena dentro ruido UV Men Sai

TELLO MOZO	Paso, no cantéis, oíd.	
INFANTA	Gran gente llega con armas a nuestra casa. ¿Qué es esto?	
TELLO VIEJO	¡Con armas a nuestra casa!	910
GARCI-TELLO	Abuelo, ¿ahora es el tiempo en que he menester la espada?*	
TELLO VIEJO	No, nieto, hasta ver lo que es.	
MENDO	Señor, el rey y don Arias.	

Sale el rey y don Arias

REY	Queden los soldados fuera.	915
TELLO VIEJO	Señor, ¿qué ocasión, qué causa a mi casa os ha traído con tanta gente de guarda? ¿Deciendo yo de traidores? ¿Ha quedado alguna raza de moros en estos montes? Esos paveses y lanzas que mis paredes adornan, ¿tienen las armas hurtadas? ¿No me las dieron los godos? Por menos que reyes llaman mis ascendientes Meneses.	920
REY	Tello, no gastéis palabras. Yo no vengo por sospechas, que pusiera a las montañas fuego si tuviera alguna, solo vengo por mi hermana: no quiero que esté con vos.	930
TELLO VIEJO	Pues, señor, con vos se vayan ella y su esposo en buen hora pero en honra de mis canas, dejadme de dos un nieto.	935
REY	Tello, no es esa la causa. Yo solo a mi hermana quiero, que puesto que está casada con Tello, no está a mi gusto: a León quiero llevarla, que ya me han dicho letrados que puedo por muchas causas* disolver el matrimonio.	940
TELLO MOZO	No habiendo en la sangre falta,	945

913 lo S1 S2 TUV Har Men Jul : om Sai

914 Arias S1 S2 TUV Har Men Jul : tras Arias Men Sai añaden la acotación Dentro
914Acot Sale S1 S2 TUV Har Jul : en Men Sai esta acotación está después del v. 915

Sale S1 S2 T Men Sai : Salen UV Jul

el rey y don Arias S1 S2 TUV Jul : el rey y con él don Arias Men Sai

	ni en los hijos, ni en la fuerza, ¿a nulidad puede darla causa en las leyes divinas, ni en las razones humanas?	950
REY TELLO MOZO	Después lo veréis, Meneses. Si mi señora la infanta tiene disgusto conmigo, sin pleito puede apartarla de mis brazos vuestra Alteza.	955
INFANTA	Necio temor os engaña y admírome, hermano mío, que a diez años de casada digas que apartarme puedes, que todos los que se apartan mienten a Dios, aunque al mundo parezcan verdades claras; que cuando sin voluntad, como sucede, los casan, después consienten, pues tienen una mesa y una cama. Los jüeces juzgan bien, que juzgan por la probanza;* pero Dios, de otra manera, que está dentro de las almas.	960 965 970
REY	Si yo quiero a mi marido y él me quiere, ¿hay ley que valga para que me aparte de él? Ser él Tello y vos la infanta de León, y yo sin hijos; y si la razón es alma de la ley, y es en los reyes la voluntad la que basta para hacer razón, ya es ley querer un rey lo que manda.	975 980
	Yo no vengo por Elvira a dar razón de llevarla, sino a llevarla no más. El rey soy y ella mi hermana: dadme la mano.	
INFANTA	Señor, ¿a qué tigre le quitaran* dos hijos y su marido?	985
ARIAS	¡Ah, consejos de don Arias! ¿Yo, señora? El rey lo quiere, que yo bien seguro estaba. Si de mí teméis ofensa ireme a Lugo mañana. Yo solo sirvo a su Alteza.	990

967 jüeces *SI S2 T Jul* : letrados *UV Har Men Sai*

982 a dar *SI S2 T* : ni a dar *UV Har Men Jul Sai*

991 teméis *SI S2 T Jul* : tenéis *UV Har Men Sai*

INFANTA	Que ya os conozco... A Dios, Laura; a Dios, esposo; a Dios, hijos; a Dios, Tello.	995
TELLO VIEJO	¡Quién pensara tal pesar en tal placer, y en tal gloria pena tanta! ¿Por qué no le hablas, nieto?	
GARCI-TELLO	Porque callaban las canas, y no es bien que hablen nueve años* adonde setenta callan.*	1000
TELLO MOZO	Voy a ver mi muerte y ver cómo me llevan el alma.	
INÉS	¿Qué te ha parecido, Mendo, de tan notable mudanza?	1005
MENDO	Inés, en cosas de reyes, más vive quien menos habla.	

1008Acot Salen SI S2 TUV Jul : om Men Sai

Doña Elvira SI S2 TUV : la Infanta Men Sai : la infanta doña Elvira Jul

JORNADA SEGUNDA

Salen doña Elvira y don Arias

INFANTA	Satisfacerme es error, don Arias. Dejadme aquí.	1010
ARIAS	Señora, ¿en qué os ofendí, para usar tanto rigor?	
INFANTA	Arias, vuestra pretensión pienso decir a mi hermano.	
ARIAS	Será persuadir en vano su justa satisfacción.*	1015
INFANTA	No hará, si le pruebo cuanto llegastis a pretender.	
ARIAS	¿Pues cómo lo ha de creer de quien me aborrece tanto?	1020
	¿Quién os dio licencia a vos de que adonde estoy entréis?	
ARIAS	No el rey, pues vos no queréis, sino amor, que amor es Dios.	
INFANTA	No es amor, sino intereses del reino; bien lo entendí.	1025
ARIAS	¿No estará mejor en mí que en los nietos de Meneses?	
INFANTA	¡Villano, desvergonzado, yo os haré cortar la lengua!	1030
ARIAS	Amaros a vos no es mengua, sino excelente cuidado.	
INFANTA	¡Yo seré vuestra homicida, mandarelo, vive Dios!	

Vase

ARIAS	¿Para qué, si tenéis vos en vuestras manos mi vida?	1035
-------	--	------

Sale el rey

REY	Don Arias, ¿qué es aquesto? ¿De qué sale mi hermana tan airada?
ARIAS	(No me vale

Jornada segunda *S1 S2 TUV Jul* : Acto segundo *Har Men Sai*

1017 le pruebo *S1 S2* : se prueba *TUV Har Men Jul Sai*

1036Acot Sale *S1 S2 TUV Jul* : om *Men Sai*

1038 vale *S1 S2 TUV Men Jul Sai* : después de vale *Men* añade la acotación aparte : en *UV* esa misma acotación está en el v. 1039 tras caso : en *Jul Sai* la acotación está en el v. 1038 tras airada

	disculpa ni razón en este caso.) Por vuestra Alteza estas injurias paso.	1040
	Solo pretendo que viváis seguro, que no hay tan fuerte muro que no derribe la ambición de un reino.	
REY	Si justamente reino, pacífico señor de León y Asturias,	1045
	¿por qué me han de inquietar vasallos locos, muchos en arrogancia, en fuerza pocos?	
ARIAS	Sufrir del vulgo bárbaras injurias no es prudencia en un rey, porque el castigo temor engendra, y el temor, respeto.	1050
	No deja el rey discreto criar atrevimiento en el vasallo, por esa parte se perdió Rodrigo:* el freno es la obediencia del caballo.	
	A Tello de Meneses se aficionan los mal contentos y su intento abonan con que sus hijos son los que os heredan.	1055
	Y es porque la mudanza a los caídos pone en esperanza que levantarse puedan,	1060
	y que podrán caer los levantados, trocándose de todos los estados, porque un reino es sin duda que, cuando muda rey, todo se muda.	
REY	Yo he hecho diligencia* con los obispos de León y Oviedo, y con el arzobispo de Santiago —para templar de Tello la insolencia, y librarme de algún atrevimiento, sin hacer en su vida y tierra estrago—,	1065
	para la nulidad del casamiento. Responden que no puede dirimirse, ni en ley divina, ni en derecho humano, que envíe el pleito a Roma.	1070
ARIAS	Pretenden eximirse por amistad de Tello, pero en vano, si vuestra Alteza toma,* como absoluto rey, el caso a pechos: que bien sabrán, señor, los dos derechos que se ha de disolver, siendo parientes,* no dispensando el papa.	1075
		1080
REY	De esa suerte, con menos deshonor e inconvenientes* se puede remediar dentro de España.	

1039 caso *SI S2 TUV Har Men Jul Sai* : después de caso *Jul* añade la acotación *Alto*

1047 en fuerza *eds* : fuerza *T*

1053 esa *SI* : esta *S2 TUV Har Men Jul Sai*

1081 esa *SI Har Men Jul Sai* : esta *S2 TUV*

1082 inconvenientes *Har Men Jul Sai* : inconveniente *SI S2 TUV*

*Sale un criado**

CRIADO*	Aquí está Tello, que ha venido a verte con Garci-Tello.	
REY	¿Quién?	
CRIADO	García, su nieto.	1085
REY	¿Que Tello sale ya de la campaña? Entre, pero será con poco efeto.	

*Vase el criado**

ARIAS	Oye con gusto un labrador discreto.	
-------	-------------------------------------	--

Salen Tello el Viejo, Garci-Tello y Mendo

TELLO VIEJO	Dadme los pies, gran señor y perdonad no humillarme, que no podré levantarme con el peso del dolor... iba a decir de la edad.	1090
REY	Vengáis, Tello, en hora buena, sosegaos, hablad sin pena.	1095
TELLO VIEJO	Vuestra grandeza y piedad alientan mi flaco brío, renuevan mi sangre fría. Besad la mano, García, al rey mi señor, tu tío.	1100
GARCI-TELLO	Aquí tenéis vuestra hechura, dadme la mano a besar.	
REY	Que Tello os supo criar se muestra en vuestra cordura. Bien parecéis con espada.	1105
GARCI-TELLO	Con ella nací, señor.	
ARIAS	Bien parece en su valor y en tu servicio empleada, y tiene muy buena madre.	
TELLO VIEJO	Señor, pues podéis hacello, dadle silla a Garci-Tello,* que es nieto de vuestro padre.	1110

1083Acot Sale un criado UV Jul : om S1 S2 T : Un criado Men Sai

1084Per CRIADO UV HarMen Jul Sai : UN CRIADO S1 S2 T

1087Acot Vase el criado Men Jul Sai : om S1 S2 TUV

1088Acot Salen S1 S2 TUV Jul : om Men Sai

1089 gran señor eds : om T

1097 alientan S1 S2 UV : alienta T

1099 besad S1 S2 TUV Jul : besa Har Men Sai

- vuestra dichosa frente coronando.
 El parabién os di, que recibistis
 mis cartas y presentes despreciando,
 porque siempre os causó desabrimiento 1155
 de la infanta el humilde casamiento.
- Y no es mejor el conde de Castilla,
 que Tello de Meneses, ¡vive el cielo!,
 ni cuantos ciñe de una y otra orilla
 el mar de España, ni el celeste velo. 1160
 Del godo, que fue rayo y maravilla
 y para el moro se engendró en el suelo*
 de esta montaña, soy centella viva,
 que de su misma sangre se deriva.
- Si he vivido entre rudos labradores, 1165
 los paveses fidalgos, ¿qué han perdido?,
 que sus blasones, armas y labores
 ni temen tiempo ni los cubre olvido.
 Los abuelos de Dios fueron pastores*
 y, pues que se honra de que lo hayan sido, 1170
 y fue el oficio antiguo de más nombre,
 lo que Dios estimó, bien puede el hombre.
- Quitastes a la infanta su marido
 contra la ley de Dios, pero si efeto
 de algún temor, aunque es injusto, ha sido, 1175
 dadme la infanta, y os daré mi nieto;
 criádle como fuéredes servido,*
 y tened de mi fe mejor conceto.*
 No todos somos reyes, pero todos
 somos reliquias de los reyes godos. 1180
- Si las tortillas son blasones nuevos,
 en mi casa se hicieron, antes de ellas,
 de cabezas de moros, no de huevos,
 hasta que vino vuestra hermana a hacellas.
 Mas, disculpando yerros de mancebos,* 1185
 tales tortillas guisan las estrellas,
 que, porque no haya diferencia alguna,
 bate claras y yemas la fortuna.
- No le quitéis por miedo o por consejo
 a nadie su mujer; tratad de honrallos, 1190
 si vasallos queréis, que Tello el Viejo
 tiene dineros, armas y caballos.
 Mirad que sois agora nuevo espejo*
 en que se han de mirar vuestros vasallos,
 no le manchéis, que no es de reyes sabios 1195
 entrar en la corona haciendo agravios.
- REY Basta, Tello, no más, ya os tengo oído.

1162 se S1 S2 Har Men Sai : le TUV Jul
 suelo : cielo eds

1163 esta S1 S2 : esa TUV Har Men Jul Sai

1197 Tello S1 S2 Har Men Jul Sai : om TUV

- Si a vuestro hijo le quité a mi hermana
fue porque, el matrimonio dirimido,
pudiera ser condesa castellana. 1200
Temiendo a Dios, la vuelvo a su marido.
Hoy la llevad, vuestra justicia es llana;
mas con dos condiciones.
- TELLO VIEJO Habéis hecho
lo que esperé de tan heroico pecho.
- REY Conmigo ha de quedarse mi sobrino. 1205
TELLO VIEJO Eso es muy justo.
REY Yo os enviaré luego
la otra condición.
- TELLO VIEJO Ya la imagino.
Yo os serviré si a la Montaña llego.
Mendo, quédate aquí.
- ARIAS (¿Tal desatino
se vio ni oyó jamás?)
- TELLO VIEJO Al cielo ruego 1210
prosperere vuestra vida. Nieto mío,
a Dios, a Dios, servid a vuestro tío.
- REY Id, don Arias, con él; dadle a mi hermana.
ARIAS (Muriendo voy).
GARCÍ-TELLO Encomendadme, abuelo,
a mi padre.
- ARIAS (¡Oh, esperanza loca y vana!) 1215
TELLO VIEJO Vuelvo a decir, señor, que os guarde el cielo.

Vanse Tello [el Viejo] y Arias

- REY ¿Eres su deudo tú?
- MENDO De una villana
soy hijo, aunque mudé también el pelo
después que nos hicimos cortesanos.
- REY ¿También entre vosotros hay villanos?*
- MENDO En cuanto a labradores solamente,
que en lo demás revienta la hidalguía.
- REY ¿De qué servís a Tello?

1198 quité a mi hermana *S1 S2 TUV Jul* : quité mi hermana *Har Men Sai*

1209 desatino *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : tras desatino *Men* añade acotación aparte : *Jul Sai* añaden la misma acotación tras aquí

1214 voy *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : tras voy *UV Men* añaden la acotación aparte: en *Jul Sai* esta acotación está después del v. 1213

1215 vana *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : tras vana *Men* añade la acotación aparte : en *Jul Sai* esta acotación está después de padre

1216Acot Vanse Tello y Arias *TUV Men Jul Sai* : en *S1 S2 T* la acotación aparece después de tú en el v. 1217

Vanse Tello y Arias *S1 S2 T Jul* : Vanse Tello y Don Arias *UV* : Vanse Tello el Viejo y don Arias *Men Sai*

1217 deudo *S1 S2 Har Men Jul Sai* : devoto *TUV*

MENDO	Entre su gente guardar ganado pródigo solía.*	
REY	¿Qué es pródigo ganado?	
MENDO	Cortésmente quise encubrir el nombre que tenía, que, por haberlo el Pródigo guardado, es lo moreno pródigo ganado.	1225
REY	¿Y qué oficio te dieron?	
MENDO	Gentilhombre.	
REY	¿Y a esa traza mudaron los criados?	1230
MENDO	Los que tenían más ingenio y nombre.	
REY	¡Que muden ya los hombres los estados! Venid, García.	
GARCI-TELLO	Aunque llegar me asombre de su Alteza, señor, a los estrados, dadme licencia y besaré su mano.	1235
REY	Venís de la Montaña cortesano.	

*Vase**

GARCI-TELLO	Mendo, dile a mi madre lo que pasa.	
MENDO	Que me muero por irme te confieso. Por momentos topara en nuestra casa el pan, el vino, la cecina, el queso... Aquí debe de ser la gente escasa, solo topo alabardas; pierdo el seso.	1240
GARCI-TELLO	¿De un hora estás quejoso?	
MENDO	¿Un hora es poco?*	
GARCI-TELLO	Por esto muere el mundo.	
MENDO	El mundo es loco.	

Vanse, Salen Laura y Tello el Mozo

LAURA	Aunque me lastima el verte, no me pesa de vengarme.	1245
TELLO MOZO	¿Es bajeza desearme mayor dolor que la muerte?	
LAURA	Que ha sido castigo, advierte, de la palabra quebrada.	1250
TELLO MOZO	Laura, la ofensa olvidada, ¿vuelves a tanto rigor?	
LAURA	Tello, de ofensas de amor,	

1228 lo S1 S2 TUV : el Har Men Sai

1236Acot Vase UV Men Jul Sai : om S1 S2 T

1237 madre S1 S2 TU : padre V Har Men Jul Sai

1244Acot Salen S1 S2 TUV Jul : om Men Sai

el Mozo S1 S2 T Jul : joven UV : om Men Sai

TELLO MOZO	¿qué mujer se vio vengada?	1255
LAURA	<p>¿En diez años no se olvida?</p> <p>¿Cómo se puede olvidar lo que no puede dejar de durar toda la vida?</p> <p>Demás de estar yo ofendida, fueron necios tus empleos</p> <p>en blasones y trofeos de altezas y majestades; que nunca desigualdades lograron bien sus deseos.</p> <p>¿Nunca viste, enamorado,* el gigante tornasol crecer por llegar al sol, y quedar del sol burlado?</p> <p>Abre el círculo dorado que forma corona altiva,</p> <p>y cuando más alta y viva sus rayos de oro estendió, el mismo sol que la abrió, ese mismo la derriba.</p> <p>¿Nunca has visto trepadora planta que un olmo reviste, y ella de flores se viste, a la risa de la Aurora,* y que cuando el Sol la dora, triste y marchita se ve?</p> <p>Así tu esperanza fue. Salió el aurora de Elvira* pero, cuando el sol la mira, no puede tenerse en pie.</p> <p>De mil flores se previno</p> <p>el necio almendro temprano, que presumió que el verano estaba ya de camino; con espeso torbellino esparció por su elemento</p> <p>su vana hermosura el viento. Así, vestido de flores, viento de fuerzas mayores derribó tu pensamiento.</p> <p>Soñaste la majestad* del sol de Elvira, en razón que en el signo de León daba entonces claridad; llegaste a su voluntad, pero a tales pensamientos</p> <p>faltaron merecimientos,</p>	<p>1260</p> <p>1265</p> <p>1270</p> <p>1275</p> <p>1280</p> <p>1285</p> <p>1290</p> <p>1295</p> <p>1300</p>

1278 a *S1 S2 Har Men Jul Sai* : y *TUV*

1291 el *S1 S2 TU Har Men Jul Sai* : al *V*

	que los edificios altos no duran, si suben faltos de primeros fundamentos.	
TELLO MOZO	Presto me verás morir y tendrás mayor venganza.	1305
LAURA	Mi paciencia y mi esperanza hasta hoy pudieron vivir.	
TELLO MOZO	¿Qué tienes ya que pedir, injustamente agraviada?	1310
	Envaina, Laura, la espada de tan injusto rigor.	
LAURA	Tello, de ofensas de amor, ¿qué mujer se vio vengada?	

Sale Inés

INÉS	¡Albricias, y con razón las pido, dichoso Tello! ¡Laura, albricias!	1315
TELLO MOZO*	En desdichas ni las doy ni las prometo, que de no volverme a Elvira, ¿qué bien sin la muerte espero?	1320
INÉS	Ella y Tello, mi señor, vienen.	
TELLO MOZO*	¡Oh, piadosos cielos! Si viene la infanta, Inés, quisiera que hasta los yerros* de esos cofres fueran de oro.	1325
INÉS	Yo me contento con menos. Y tú, ¿no me das albricias?	
LAURA	No sé, después nos veremos.	

Sale Tello el Viejo y doña Elvira y músicos cantando

MÚSICOS	<i>Sea bienvenida*</i> <i>la hermosa Elvira,</i>	1330
---------	---	------

1314Acot Sale Inés S1 S2 T Jul : Sale UV : Inés Men Sai

1317Per TELLO MOZO : TELLO S1 S2 TU Har Men Jul Sai : JOVEN V

1322Per TELLO MOZO: TELLO S1 S2 TU Har Men Jul Sai : JOVEN V

1327 no me das albricias S1 S2 Har Men Jul Sai : me das albricias T : me das las albricias UV

1328 veremos S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : tras veremos Men Sai añaden la acotación cantando

1328Acot Sale S1 S2 T : Salen UV Jul : om Men Sai

Tello el Viejo y doña Elvira y músicos S1 S2 T : Tello el Viejo, doña Elvira y villanos UV :
Tello el Viejo y la infanta, villanos Men : Tello el Viejo y la infanta doña Elvira y músicos Jul : Tello el
Viejo, la infanta, villanos Sai

cantando S1 S2 T Jul : cantando y bailando UV Men Sai

1329Per MÚSICOS S1 S2 T Jul: MÚSICA UV : VILLANOS Har Men Sai

	<i>sea bien llegada la hermosa infanta.</i>	
TELLO MOZO	Déjame echar a los pies de mi buen padre, primero que te dé, Elvira, los brazos.	1335
TELLO VIEJO	Habla con tu esposa, Tello,* que si por ella te manda Dios, por divino precepto, que dejes tu padre y madre, acertarás en hacerlo.	1340
INFANTA	Con justa razón me dejas, Tello, por quien hoy tenemos honra, vida y libertad.	
TELLO MOZO	Señora, por él merezco verte en mis brazos; mas ya que alegre en ellos te tengo, habla a Laura, que llorando por tu ausencia se ha deshecho.	1345
INFANTA	¿Laura?	
LAURA	¡Infanta, mi señora!	
INFANTA	Gracias a Dios que te veo. ¡Inés!	1350
INÉS	¡Señora del alma!	
TELLO MOZO	¿Mi hijo, padre, y tu nieto?	
TELLO VIEJO	Quedó con el rey.	
TELLO MOZO	Pues ¿cómo?	
INFANTA	Yo, Tello, se lo agradezco. Allí se criará mejor, porque los señores, pienso que solo en casa del rey pueden aprender a serlo.	1355
TELLO MOZO	Tu cordura, Elvira, en fin, a mí me enseña a ser cuerdo. ¡Ea, bajen de esos montes labradores y vaqueros! Celébrese tanta dicha, que hoy quisiera ser Orfeo* para que fieras y plantas, peñas, robles, hayas, tejos se movieran a mi voz.	1360
TELLO VIEJO	Tello, suspende el contento, hasta ver lo que me escribe el rey, que allá quedó Mendo para traerlo.	1365
TELLO MOZO	Señor, pediros quiere dineros.	
TELLO VIEJO	Claro está que no se habían con este acontecimiento de escapar del rey las doblas.	1370
		1375

Sale Mendo

MENDO	Cansado y rendido vengo.	
TELLO VIEJO	Pues Mendo, ¿traes el papel?	
MENDO	Y me pesa de traerlo, porque has de sentir las costas del mal formado proceso.	1380
TELLO VIEJO	Lee, Tello, para todos.	
TELLO MOZO	Aquí dice lo primero...	

*Lee**

TELLO MOZO	...«condiciones»...	
TELLO VIEJO	¿Condiciones?	
TELLO MOZO	...«que han de guardar los dos Tellos. Primeramente, a mi hermana, ni en público ni en secreto la habéis de llamar infanta»...	1385
TELLO VIEJO	¡Riguroso mandamiento!	
TELLO MOZO	«...sino Elvira de Meneses».	
MENDO	Baile, señora, te han hecho,* solo «echad acá mis nueces» faltaba en ese decreto.	1390
INFANTA	Mal entendió el rey mi hermano, que por más honor lo tengo que el título de León.	1395
LAURA	¡Bien haya tu entendimiento!	
TELLO MOZO	Dice más. «Que vuelvan todos a sus vestidos primeros como propios labradores,* los criados y los dueños, sin exceptar a ninguno».*	1400
TELLO VIEJO	Cumpliéronse mis deseos, que ¡vive Dios!, que me daban pesadumbre por momentos estos follados o fuelles,* con que pienso que parezco al conde don Julián cuando salió de Marruecos. Pues ¡la capita y la gorra!, milagro ha sido del cielo no haber caído en palacio	1405 1410

1375Acot Sale Mendo *S1 S2 T Jul* : Sale Mendo con un papel *UV* : Mendo, con un papel *Men Sai*

1382Acot Lee *UV Men Jul Sai* : om *S1 S2 T*

1383Per TELLO MOZO : om *S1 S2 TU Har Men Jul Sai* : TELLO *V*

1393 mal entendió *S1 S2 TUV* : mal lo entendió *Har Men Jul Sai*

1398 primeros *S1 S2 T U V* : tras primeros *U V añaden la acotación Lee* : *Men Jul Sai añaden la misma acotación en el v. 1397 tras más*

MENDO	los pajes del rey en ello. Bien sé yo que el alegría no tiene ese fundamento, sino el no haberte pedido el rey algunos dineros. Ahora bien, ¿qué hemos de hacer, que está mi señor suspenso?	1415
TELLO VIEJO	Elvira, Inés, Tello y Laura, Mendo y los demás, no es tiempo de pensar en sinrazones.	1420
INFANTA	Todos estos son consejos de mi enemigo don Arias.	
TELLO VIEJO	El rey lo manda, no quiero examinar, atrevido, si es bien hecho o si es mal hecho:*	1425
TELLO MOZO	eso es justo que el rey manda.* Digo, señor, que obedezco, pero no puedo negarte el debido sentimiento por mi esposa.	1430
INFANTA	Pues, ¿por qué? Ya te he dicho que no tengo más honra yo que ser tuya.	
TELLO VIEJO	Hijos, desnudaos de presto, volvamos a nuestra paz y a nuestro antiguo sosiego, que algún poderoso envidia la que en el campo tenemos. ¿No habéis visto en las comedias* que el villano es caballero, y el caballero villano? Pues lo mismo represento. Desnudaos, que puede ser que antes del acto postrero volvamos a ser señores.	1435 1440 1445
TELLO MOZO	No me sirven de consuelo mudanzas de la fortuna.	
INFANTA	A mí sí, que las padezco por tu amor y por el mío.	

Vanse y queda Mendo y Inés

MENDO	Pues, Inés, ¿qué dices de esto?	1450
INÉS	Que me vuelvo al delantal.*	

1427 manda S1 S2 Har Men Jul Sai : mande TUV

1434 hijos S1 S2 T : hijo UV Har Men Jul Sai

1449Acot Vanse y queda Mendo y Inés S1 S2 T : Vanse UV : Vanse todos, menos Inés y Mendo Men Sai:
Vanse y quedan Mendo y Inés Jul

1450 saya : sarta eds

	a la saya y al sayuelo de mala gana, pues ya de chapines altos vengo* a chinelas con listones.	1455
MENDO	¡Mal año para mis celos, si no me alegro de ver que humilles los pensamientos, que estábades insufrible!* Dejad los ámbares necios,*	1460
	volved a oler a tomillo, que una labradora en pelo* es flor de espino en el soto, y en las viñas flor de almendro. Voyme a vestir mi sayal,*	1465
INÉS	que andaba en estos grigüescos* como después de los grillos no acierta pasos el preso. Aunque el viejo disimula, yo sé que no va contento.	1470
MENDO	Tú, ¿querrasme a lo villano?	
INÉS	No sé, después nos veremos. Haz lo que te manda el rey.	
MENDO	Los reyes son como el tiempo, hacen y deshacen hombres. ¡Caro nos cuesta el ejemplo!	1475

Vanse. Salen el rey, don Arias y Garci-Tello, niño

ARIAS	Hay mil razones contrarias.	
REY	La razón hace la ley.	
GARCI-TELLO	(Escuchando voy al rey lo que habla con don Arias.)	<i>Al paño*</i> 1480
ARIAS	Para asegurar tu vida, ¿qué importan dos montañeses?	
REY	La sangre de los Meneses es por lealtad conocida desde el tiempo de Pelayo,*	1485
ARIAS	no tengo yo qué temer. Sin trueno suele caer de pequeña nube el rayo.	

1459 insufrible *Sai* : insufribles *eds*

1476 *Acot* Salen el rey, don Arias y Garci-Tello, niño *S1 S2 T Jul* : Salen el rey y don Arias *UV* : el rey y don Arias *Men* : el rey, don Arias, después Garci-Tello *Sai*

1478 ley *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : después de ley *Men Sai* añaden la acotación Sale García acechando y *Jul* la acotación *Aparte*

1479 *Acot* Al paño: en *UV Sai* la acotación aparece después del v. 1478

Al paño *UV* : om *S1 S2 T Jul* : *Aparte* al paño *Men Sai*

1486 no tengo yo *S1 S2 Jul* : no tengo *T* : yo no tengo *UV Har Men Sai*

	Por lo demás, yo me postro al rey con toda humildad.	1570
ARIAS	El cetro os dará la edad y el tiempo la barba al rostro; para entonces yo recibo el desafío, antes no.	
GARCI-TELLO	Cuando tenga barbas yo, ¿habíades de estar vivo?	1575
<i>Vase</i>		
ARIAS	¿Párcele a vuestra Alteza que se va echando de ver lo que en estos ha de hacer su fiera naturaleza?	1580
REY	Si esto hace en esta edad, ¿qué espera en otra mayor? Mas que parece valor,* ha sido temeridad.	1585
ARIAS	Confieso que me ha pesado de ver que, airado y resuelto, por Tello, su padre, ha vuelto. No viene mal enseñado.	1590
REY	¡Ah, señor! Vendrá algún día en que os acordéis que fui quien este consejo os di.	
ARIAS	¿Qué he de hacer, si es sangre mía?	
REY	¿Tello es vuestra sangre?	
REY	No.	
ARIAS	Pues quitad la vida a Tello.	
REY	¿Eso cómo puedo hacello, sin que parezca rigor?*	1595
ARIAS	Las montañas de Castilla, que llaman de Guadarrama, pasó Almanzor de Toledo;* y aunque sus condes levantan gente y las armas previenen, a Zamora y Salamanca dicen que ha llegado el moro. Mandad a Tello que vaya* por general de mil hombres, y que a su costa los haga.	1600
	El viejo dará el dinero, el mozo con arrogancia querrá mostrar que le dieron sangre los godos de España.	1605
	Sin experiencia y sin gente,	1610

1596 sin que parezca rigor *S1 S2 TUV Jul* : sin que mal parezca, yo *Har Men Sai*

	con disfrazada aurora, las sombras a las selvas asegura. Tal suele rosa pura amanecer helada	1645
	y encubrir la corona, mas, como perficiona* su esmalte rojo la del sol dorada, los rústicos despojos diamantes son al sol de vuestros ojos.	1650
INFANTA	Tello, afrentas mayores —si aquestas son afrentas— padeciera mi amor por ti contento. Entre aquestos rigores, que son iras violentas,	1655
	de nuestro hijo solamente siento la ausencia, si el intento del rey pasa adelante en tan necia sospecha.	
TELLO MOZO	Para cosa mal hecha no hayas miedo que el ánimo levante, antes es dicha mía, que al rey le sobra amor, si el rey le cría.*	1660

Sale Tello y Laura, Inés y Mendo, de labradores

MENDO	Aunque reciba disgusto tenemos de andar así. ¿Qué te parezco?	1665
TELLO VIEJO	Ahora sí que vienes, Mendo, a mi gusto.	
MENDO	¿Hablaré en la lengua antigua que solíamos hablar?	
TELLO VIEJO	Podíante castigar si el delito se averigua. Habla como labrador, pues ya no eres caballero.	1670
MENDO	Este lenguaje grosero, si es el proprio, es el mejor. Un hombre que ausente estaba vino, y hallando otros trajes y diferentes lenguajes, les preguntó quién reinaba.	1675

1663 que al rey *S1 TUV Har Men Jul Sai* : que rey *S2*
sobra *V Har Men Jul Sai* : sobre *S1 S2 TU*

1663*Acot* Sale *S1 S2 T* : Salen *UV Jul* : *om Men Sai*

Tello y Laura, Inés y Mendo, de labradores *S1 S2 T* : Tello el Viejo, Laura, Inés y Mendo, de labradores *UV Men Sai* : Tello el Viejo y Laura, Inés y Mendo, de labradores *Jul*

1679 les *S1 S2 TU Har Men Jul Sai* : le *V*

Sale don Arias de camino

ARIAS	Yo llego a buena ocasión, pues juntos os hallo a entrambos.	1680
TELLO VIEJO	¡Señor don Arias!	
TELLO MOZO	¡Señor!	
ARIAS	Bien podéis darme los brazos.	
INFANTA	(¡Ay, Laura, que el corazón me ha dado en el pecho saltos! ¿A qué vendrá mi enemigo?)	1685
ARIAS	Perdonad si no he llegado, gran señora, a vuestros pies.	
INFANTA	Advertid que estáis hablando con Elvira de Meneses, que así lo manda mi hermano.	1690
ARIAS	Vos sois quien sois: con el sol y con las estrellas hablo, hablo con el mismo cielo o, a lo menos, su retrato.	1695
	Vengo a daros buenas nuevas, que sabiendo que ha pasado con gran ejército el moro de las márgenes del Tajo* a los montes de Castilla,	1700
	para atajarle los pasos nombra general a Tello. Y quiere que forme un campo de mil hombres, en afrenta de los condes castellanos, que le han dejado llegar al Tormes, con tanto estrago de los pueblos convecinos y sus campos como cuando rompe las puentes, soberbio,* temblando los montes altos de ver que el agua revuelve los robles y los peñascos.	1705
	Ea, ¿no merezco albricias?	
TELLO MOZO	Yo, por mi parte, que tanto debo al rey en este honor, las que señaléis os mando.	1715
ARIAS	De la raza de los vuestros no quiero más que un caballo.	
MENDO	(Mejor tomara la yegua* el conde, si no me engaño.)	1720

1684 corazón S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : después de corazón Men añade la acotación Aparte a Laura : Jul Sai añaden la misma acotación después del v. 1683

1705 los eds : om T

1720 yegua S1 S2 TUV Har Men Jul Sai : después de yegua Men añade la acotación Aparte : Jul Sai añaden la misma acotación después del v. 1719

TELLO VIEJO	A mí solo por Elvira me pesa. En lo demás, no hallo dificultad en volver a caballero y soldado desde villano, quien pudo de caballero a villano. En fin, el rey se obedezca. Aposentadle en el cuarto que estaba cuando el bautismo para el rey aderezado.	1725 1730
LAURA ARIAS	Venid, señor. No viniera si no presumiera daros gusto, honor y últimamente la gracia del rey, que tanto sentimiento y tal silencio da a entender que os ha pesado.	1735
TELLO MOZO	No, señor, pero quien ama teme la ausencia y el daño que suele traer la guerra; pero estimo y siento cuánto me favorece su Alteza con aqueste ilustre cargo. Contento y agradecido iré a besarle la mano.	1740 1745
ARIAS	Aquí se ha de hacer la gente, que quiere el rey obligaros con que a vuestra costa sea.	
TELLO VIEJO	¿Mil hombres? No hay para cuatro en toda nuestra hacendilla.	1750
ARIAS	Vos lo miraréis de espacio.	

Vase don Arias y Laura

INFANTA TELLO MOZO	¡Quién pudiera responder! ¿Qué quieres que respondamos? ¿Por ventura piensa el rey, o por deudo o por cuñado, que nos favorece en esto?	1755
TELLO VIEJO	Hijo, el que es noble fidalgo con vida y hacienda sirve al rey de quien es vasallo. Paciencia y tomar las armas;	1760

1723 no *Har Men Jul Sai* : om *S1 S2 TUV*

1728 el *S1 S2 TUV Har Jul* : al *Men Sai*

1732 señor *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai*: después de señor *Men Sai* añaden la acotación a Tello el Mozo

1751 *Acot* Vase *S1 S2 T* : Vanse *UV Men Jul Sai*

1752 quién pudiera responder *S1 S2 TUV* : bien pudierais responder *Har Men Sai* : bien pudiera responder *Jul*

- quitaos el capote pardo,*
pero guardadle también
donde le halléis, por si acaso
el rey os manda otro día
que volváis a ser villano. 1765
- TELLO MOZO Mendo, pues has de ir conmigo,
espadas y armas te encargo,
haz que estén todas a punto.
- MENDO En fin, ¿a la guerra vamos?

Vanse. Dentro Garci-Tello

- GARCI-TELLO Ese caballo tened. 1770
INFANTA ¡Ay, Tello, o ha sido engaño
del amor o es Garci-Tello!

Sale

- GARCI-TELLO ¡Dadme, oh mis padres, los brazos!
TELLO VIEJO ¿Qué es esto, García?
GARCI-TELLO Señor,
mi venida quiere espacio. 1775
Delante del rey mi tío
tuve con cierto fidalgo
palabras; saqué la espada,
con ánimo de matarlo.
Enojose de esto el rey; 1780
salí de palacio al campo,
esperele y no salió;
di de espuelas al caballo,
y he venido, como ves,
por no volver a palacio. 1785
- TELLO VIEJO Cuando os vi la espada, nieto,
os dije, pronosticando
para más tarde el suceso
—no para tan tiernas manos—,
que la habríais menester. 1790
- GARCI-TELLO Si él sale cuando le aguardo,
abuelo, aquesta es la hora
que tocan por el fidalgo.
- TELLO VIEJO ¡Vive el cielo, que lo creo!

1767 te S1 S2 Jul Sai : om TUV Har Men

1769Acot Dentro Garci-Tello S1 S2 T Jul : Dentro UV Men Sai

1770 ese S1 S2 T : este UV Har Men Jul Sai

1772Acot Sale S1 S2 T : Sale Garci-Tello UV Men Jul Sai

1790 la S1 S2 TU Har Men Jul Sai : las V

habríais UV Har Men Sai : habrían S1 S2 T Jul

	Ya nos tenéis con cuidado, decidnos, ¿quién es?	1795
GARCI-TELLO	Señor, perdonad, porque hasta tanto que de él esté satisfecho, juré la vida de entrambos que no he de decir su nombre.	1800
TELLO VIEJO	Nieto, vos sois muy honrado, y lo habéis hecho muy bien. Hoy, por veros tan gallardo, añado a los alimentos otros quinientos ducados.*	1805
INFANTA	Descanse, Elvira, mi nieto. ¡Piedad fue del cielo santo para la ausencia de Tello!	
MENDO	Oye, Inés.	
INÉS	Oigo, soldado.	
MENDO	¿Quieres casarte conmigo?	1810
INÉS	Ya estoy casada con Sancho.	
MENDO	¿Qué falta has hallado en mí? ¿Este tallejón es barro?*	
INÉS	¿Parécete poca falta ser celoso?	
MENDO	¡Malos años! ¿Marido buscas sin celos? Él lleva gentil despacho.*	1815

1796 señor S2 TUV Har Men Jul Sai: señora S1

1814 parécete S1 UV Har Men Jul Sai : parece S2 T

JORNADA TERCERA

Tocan cajas, salen soldados, moros cautivos, Tello el Mozo y Mendo de soldado

TELLO MOZO	¡Parad las cajas, vitorioso alarde! No despertéis la invidia, por si duerme, y muerto o vivo me esperaba tarde.	1820
MENDO	¡Mendo!	
MENDO	¿Señor?	
TELLO MOZO	¿Qué sentirá de verme, en tan pocas jornadas vitorioso, quien pensaba afrentarme o deshacerme?*	
MENDO	Estará como suele toro en coso,* muerto del caballero a cuchilladas, rendido a tierra el cuello sanguinoso, o como el ciervo en selvas enramadas, que va buscando el agua con la flecha, las yerbas de la púrpura bañadas.	1825
TELLO MOZO	¡Agora sí que crece la sospecha!*	1830
	¡Agora sí que mi inocencia pone en más peligro o en prisión estrecha; agora sí que tímido interpone esto que se llamó razón de estado, que las leyes del cielo descompone!	1835

Sale el rey y don Arias

REY	Apenas puedo creer lo que estoy viendo.	
ARIAS	Señor, entre fortuna y valor se diferencia el vencer.	
MENDO	(Tello, el rey te viene a ver.	1840
TELLO MOZO	¡Estraño exceso!)	
REY	Cuñado, seáis mil veces bien llegado.	
TELLO MOZO	Señor, vuestro esclavo soy,	

Jornada tercera *S1 S2 TUV Jul* : Acto tercero *Har Men Sai*

1817 *Acot* salen soldados, moros cautivos, Tello el Mozo y Mendo de soldado *S1 S2 T Jul* : y salen Tello el Joven y Mendo de soldados, moros cautivos y soldados de acompañamiento *UV* : y salen Tello y Mendo, de soldados, moros cautivos y soldados, de acompañamiento *Men Sai*

1820 y *S1 S2 T Jul* : si *UV Har Men Sai*

1832 o *S1 Har Men Sai* : om *S2 TUV* : y *Jul*

1835 *Acot* Sale *S1 S2 T* : Salen *UV Jul* : om *Har Sai*

y don Arias *S1 S2 TUV Jul* : don Arias y acompañamiento *Har* : don Arias, acompañamiento *Sai*

1841 exceso *eds* : suceso *Sai*

	que de los pies donde estoy, tengo el ser que me habéis dado.	1845
REY	Levantaos para abrazarme, que no ha de estar en el suelo quien subió su nombre al cielo para honrarse y para honrarme.	
TELLO MOZO	¿Quién pudiera levantarme, sino vos?	1850
REY	Vuestra opinión, pues en esta heroica acción, contra las alarbes furias sois Alejandro de Asturias, y sois César de León.	1855
	Luego que supe el suceso de vitoria tan estraña —que parece en toda España de favor del cielo exceso— que os di gran parte, confieso, del alma y la voluntad, confirmando la verdad de vuestro raro valor, que tal vez halla el amor alguna dificultad.	1860
TELLO MOZO	No os diré, señor, a vos, que vine, que vi y vencí, sino que vine y que vi, pero que ha vencido Dios. Tan desiguales los dos, bien claramente se ve que este vencimiento fue de quien parar puede al sol,* y del valiente español a quien debemos la fe.	1865
	Con esto os pido licencia para ver a doña Elvira, centro donde siempre mira amor, que desvela ausencia, que cuando a vuestra presencia, señor, importe volver, vendré a serviros y a hacer lo que debo a hechura vuestra.	1870
REY	Tello, una sangre es la nuestra y así el amor lo ha de ser.	1875
	No me cansaré de amaros.	
TELLO MOZO	Gran señor, ¿tanto favor?	
REY	Merece vuestro valor, como lo veréis, honraros.	1880
TELLO MOZO	Mil veces vuelvo a besaros las manos.	1885
		1890

MENDO (¿A quién no admira
tanto amor en tanta ira?
TELLO MOZO Vencer al rey fue vencer.)
REY Mientras yo la voy a ver
dad el parabién a Elvira. 1895

Vanse, y queda el rey y don Arias

REY ¡Arias!
ARIAS ¿Señor?
REY Si pudiera
pensar que me habían trocado
el alma, menos cuidado
de esta mudanza tuviera. 1900
Ya no es la que de antes era,
que la razón de esta acción
me ha trocado el corazón,
que no debe de ser hombre
el que no se rinde al nombre
de la divina razón. 1905
Sin esto, vengo a entender
—y es lo que más me acobarda—,
que si Dios este hombre guarda
nadie le podrá ofender.
Lo que es en un rey poder, 1910
es en Dios omnipotencia.
¿Qué importa la diligencia
que habemos hecho los dos,*
si se pone el mismo Dios
delante de su inocencia? 1915
¿Qué cristiano ni gentil,*
qué romano o qué español,
desde el que paraba el sol,
venció con mil a diez mil?
Si desde el Tajo al Genil 1920
triunfa, rendido Gazul*
de tanta bandera azul,
solo falta, echando el sello,*
canten las damas a Tello
las canciones de Saúl. 1925

ARIAS Señor, la palabra os doy
que estoy tan arrepentido
de haber a Tello ofendido,
que ya con vergüenza estoy.

1891 admira *S1 S2 TUV Har Men* : después de admira *Men* añade la acotación *Aparte* a su amo : *Jul Sai* añaden la misma acotación después de manos

1895 *Acot* Vanse y queda el rey y don Arias *S1 S2 TUV* : Vanse todos menos el rey, don Arias y el real acompañamiento *Men Sai* : Vanse y quedan el rey y don Arias *Jul*

1909 le *S1 S2 Har Men Jul Sai* : se *TUV*

	Claramente se ven hoy su valor y su prudencia, y su dicha en competencia; aunque presumo, señor, más que efectos del valor, milagros de la inocencia.	1930
REY	¿Cómo le podré yo ver, que parezca que es acaso?	1935
ARIAS	Fingiendo que vais de paso, quiriéndoos entretener: cazando, podéis hacer una visita, que es justo, a vuestra hermana.	1940
REY	El disgusto pasado quiero templar y a mis sobrinos honrar, que ha sido rigor injusto.	1945

Vanse. Salen doña Elvira, Laura y Tello el Viejo

TELLO VIEJO	Basta, Elvira, que se esfuerza* la nueva de la vitoria.	
INFANTA	Será de los cielos gloria, que no de la humana fuerza.	
TELLO VIEJO	Y aun dicen que ya volvía a ver al rey a León Tello.	1950
INFANTA	Teme el corazón, y la esperanza confía.	

Sale Inés

INÉS	Ya se confirmó por cierta la nueva: Mendo ha venido.	1955
INFANTA	¿Tú lo has visto o lo has oído?	
INÉS	Y le he abrazado a la puerta.*	

Sale Mendo

MENDO	¡Dadme todos dos mil veces juntos los pies y las manos!
-------	--

1945Acot Salen S1 S2 TUV Jul : om Men Sai

doña Elvira S1 S2 TUV : la infanta Men : la infanta doña Elvira Jul
y Tello el Viejo S1 S2 TUV Men Jul : Tello el Viejo Sai

1953Acot Sale Ines S1 S2 T Jul : Sale UV : Inés Men : Inés y, luego, Mendo Sai

1957 he UV Har Men Jul Sai : ha S1 S2 T

Tello a los moros sus vidas vendidas a inútil fama.	
Luego que vieron venir marchando nuestra vanguardia, que parecen más que son soldados en ordenanza, presumieron que venía el mismo león de España,*	2005
o los castellanos condes con el favor de Navarra.	2010
Y aunque más reconocieron la poca gente, pensaban que era ardid y stratagemas, repartiendo las escuadras por varias partes del monte que el verde llano cercaban, haciéndole antiguos robles una rústica guirnalda.	2015
Al arma tocaron luego* sus pífanos y sus cajas con tan horrible alarido, que al viento rompió las alas.	2020
Corrieron el campo algunos, cuyas tocas y bengalas de oro y sedas de colores daban flores a las plantas.	2025
Caracoles y escarceos* apenas mirar dejaban hacia qué parte tenían las caras o las espaldas.	2030
Y con tal fuerza y destreza blandían las fuertes lanzas que, juntándose los hierros, hicieron arcos las astas y llegábanse tan cerca* que, a no ser letra africana, leyéramos fácilmente las cifras de las adargas.	2035
Fidalgos pedían licencia,* mas Tello a nadie la daba, que tal vez una desorden todo un campo desbarata.	2040
Cayó en estas bizarrías la noche, tan mal tocada que no salió para verla una estrella a la ventana.	2045
A cada soldado Tello hacer un fuego le manda,	

2008 venía *SI S2 TU Har Men Sai* : venían *V Jul*

2025 tocas *SI Har Men Jul Sai* : rocas *S2 TUV*

2028 escarceos *Har Men Jul Sai* : escorceos *SI S2 TUV*

quedando el campo de suerte 2050
 que el sol no le hiciese falta.
 Él se recogió a su tienda,
 y encima de su celada*
 puso una imagen pequeña
 del Santo Patrón de España 2055
 en forma de caballero,
 cuyo lado acompañaba
 San Millán Monje, que suele
 hacer del báculo espada.
 En unas doradas nubes, 2060
 sobre los santos estaba
 la que volvió en «ave» el «Eva»,*
 siempre limpia y siempre santa.
 Tales palabras decía,
 con lágrimas que bañaban 2065
 su rostro, Tello, a los tres,
 que pienso que, aunque callara,
 fuera delante de Dios
 cada lágrima palabra.
 Tanto estuvo de rodillas 2070
 que cayó sobre las armas
 dormido, si duerme el cuerpo
 cuando está velando el alma.
 Ya se acercaba el aurora,
 fuentes y prados la llaman 2075
 —ellos con voces de flores,
 y ellas con lenguas de plata—,
 cuando dando voces Tello,
 diciendo así se levanta:
 «Esperad, oíd, señora, 2080
 ¿dónde vais, paloma blanca?
 Espera, Millán divino,
 apóstol de España, aguarda».
 Y, en viendo que yo le escucho,
 turbado me mira y calla. 2085
 «¿Qué es esto, señor?», le digo,
 y él me responde: «Vi clara
 la imagen de aquella iglesia,
 que labró junto a su casa
 mi padre, con diferencia 2090
 que está la túnica sacra
 bordada de estrellas puras
 entre flores de esmeraldas.
 Abrió las rosas divinas,
 diciendo, «Tello, en tu guarda 2095
 enviaré dos caballeros»,

2065 bañaban *S1 S2 Har Men Jul Sai* : bañaba *TUV*

2068 de *S1 S2 TV Har Men Jul Sai* : om *U*

2076 con voces *S1 S2* : en bocas *TUV Har Men Jul* : en boca *Sai*

2094 las rosas divinas *S1 S2 Har Men Jul Sai* : la rosa divina *TUV*

mas siendo de merced tanta
 indigno, pienso que es sueño,
 pero basta la esperanza
 acompañando la fe, 2100
 que caballos, hombres y armas
 no dan victorias, que es Dios
 el que vence las batallas»
 Yo, que con abiertos ojos
 enternecido escuchaba 2105
 pronósticos tan divinos,
 respondí: «Señor, ¿qué tardas
 en acometer los moros
 con segura confianza,
 que Dios te ha de dar victoria?».
 «Haz, Mendo, tocar al arma»,*
 me dijo, y pidió el caballo,
 que, armadas la frente y ancas,
 fogoso y lleno de espuma,
 con los relinchos que daba 2115
 era tiple a las trompetas
 y contrabajo a las cajas.
 Puesta, pues, la gente en orden,
 Tello a los soldados habla*
 como si fuera otro César 2120
 en los campos de Farsalia.
 ¡Morir o vencer prometen
 —ya las hondas amenazan
 con tronantes estallidos
 las bárbaras cimitarras; 2125
 ya las ballestas se ponen
 al blanco de las adargas—,
 no volver jurando todos
 sin sangre acero a la vaina!
 Contarte el valor de Tello
 era afrentar mi ignorancia* 2130
 —que ayer me vieron los montes
 encordelar las abarcas—
 y, aunque enemigo, te juro
 que el de Gazul le igualara, 2135
 a estar de su parte quien

2098 que es sueño *S1 S2* : que sueño *TUV Har Men Jul Sai*
 2102 que es Dios *S1 S2 Jul* : que Dios *TUV Har Men Sai*
 2103 el que *S1 S2 Jul* : es quien *TUV Har Men Sai*
 2113 armadas *S1 S2 Har Men Jul Sai* : armado *TUV*
 ancas *S1 S2 Har Men Jul Sai* : anca *TUV*
 2120 fuera *S1 S2 TU Jul* : fuere *V* : fuese *Har Men Sai*
 2123 ya *S1 S2 Har Men Jul Sai* : y a *TUV*
 2131 era afrentar *S1 S2 TUV Jul* : fuera contar *Har Men Sai*
 2134 enemigo *S1 S2 Har Men Jul Sai* : su enemigo *TUV*
 te juro *S1 S2 Har Men Jul Sai* : juzgo *TUV*
 2135 igualara *S1 S2 Har Men Jul Sai* : igualaba *TUV*

cumplió tan bien su palabra.
 Que aquellos dos caballeros,
 con dos brillantes espadas,
 eran rayos de los moros, 2140
 que de la suerte que tala
 celeste piedra las vides
 —dejando en torno sembradas
 de las ya desnudas cepas
 las rendidas esperanzas 2145
 del labrador codicioso
 entre racimos y balas—,
 así quedaban los moros
 por donde los santos pasan.
 Murió a las manos de Tello 2150
 Gazul, dio fin la batalla,
 y yo a lo demás, pues vine
 con diez banderas ganadas,
 ricos despojos y esclavos;
 si bien la mayor ganancia 2155
 ha sido servir al rey,
 pues ha ganado su gracia.

Sale Tello el Mozo, soldados y moros

TELLO VIEJO	Con mil tiernos abrazos te aguardamos, valiente caballero.	
TELLO MOZO	¿A quién daré los brazos, esposa mía y padre mío, primero?	2160
TELLO VIEJO	A todos juntos, hijo, pues ha de ser común el regocijo.	
INFANTA	Capitán valeroso, mil parabienes con el alma os damos.	2165
LAURA	De verte vitorioso, no solo yo, pero los verdes ramos estos altos laureles inclinan para hacerte coroneles.	
TELLO MOZO	Laura, querida prima, tu afecto estimo y tu deseo agradezco.	2170
INÉS	De Inés también estima los brazos, que por ansias te merezco de tu vida y vitoria.	
TELLO MOZO	Siempre tendré tu amor en la memoria.	2175

2137 tan bien *S1 S2 Har Men Jul Sai* : también *TUV*

2142 vides *S1 S2 T Har Men Jul Sai* : vides *UV*

2148 quedaban *S1 S2 TUV Har Jul Sai* : quedaron *Men*

2152 vine *S1 S2 Men* : viene *TUV Har Jul Sai*

2157 ha ganado *S1 S2 TUV Jul Sai* : he ganado *Men*

2157 *Acot Sale S1 S2 T* : Salen *UV Jul* : om *Men Sai*

Tello el Mozo, soldados y moros *S1 S2 Jul* : Tello Mozo, soldado, y moros *T* : Tello el Joven de soldado y moros *UV*: Tello, soldados y moros, Sancho *Men Sai*

- Mendo os habrá contado
la milagrosa dicha del suceso,
es valiente soldado.
- INFANTA Ya nos ha dicho el admirable exceso
de tu valor.
- TELLO VIEJO En todo 2180
cumplió la obligación de ilustre godo.
- INFANTA ¿Qué dice el rey mi hermano?
- TELLO MOZO Gané su gracia, fin de mi deseo,
pero porque el humano*
semblante miro y lo interior no veo, 2185
será, padre, acertado
dejar el traje de galán soldado.
- Quitadme brevemente
armas, plumas, bastón, gola y espada,
que, a su ley obediente, 2190
al rústico gabán y a la cayada
vuelvo, en vez del acero,
y a ser el mismo ser que fui primero.

Vístese un gabán

- Porque estando mi Elvira
en el traje que veis, no fuera justo, 2195
ni en tanto que la ira*
dure del rey se le ha de dar disgusto;
pero guardadas queden,
por si acaso otra vez servirle pueden.
- ¿Adónde está García? 2200
- TELLO VIEJO Llamad a Garci-Tello, que, ocupado
de alguna niñería,
estará de las nuevas descuidado.
- TELLO MOZO Todos os hallo buenos,
de mil que yo llevé, diez traigo menos. 2205

García, de villano, con un palo y Sancho

2177 dicha *SI S2* : nueva *TUV Har Men Jul Sai*

2184 el *TUV Har Men Jul Sai* : es *SI S2*

2189 armas, plumas, bastón, gola y espada *SI S2* : galas, plumas, bastón y aquesta espada *TUV* : galas, plumas, bastón, gola y espada *Har Men Jul Sai*

2193Acot Vístese un gabán *SI S2* : om *TUV Men Jul Sai*

2199 Por si...pueden *SI S2 TUV Har Men Jul Sai* Después de este verso, *TUV Har Men Jul Sai* añaden los siguientes seis versos: que como la experiencia / le ha mostrado, saldré más animoso / fiado en mi inocencia / que en las armas y ejército copioso, / que Dios da las victorias, / cuyas son las batallas y las glorias.

2205 menos *SI S2 TUV Har Men Jul Sai* : después de menos *Men* añade la acotación Dentro : *Jul Sai* añaden la misma acotación en el v. 2206 después de venido

2205Acot García, de villano, con un palo y Sancho: en *Men Sai* esta acotación está después del v. 2207

GARCI-TELLO	¿Mi padre ha venido?	
SANCHO		Sí,
	y vitorioso del Moro.	
GARCI-TELLO	¡Padre y señor!	
TELLO MOZO	¿Qué tesoro,	
	qué descanso para mí,	
	como tenerte, García,	2210
	mis brazos con tanto amor?	
	Aunque verte labrador	
	no ha sido por culpa mía...	
	¿Cómo estás?	
GARCI-TELLO	Para serviros,	
	aunque a fe que habéis costado,	2215
	después que fuistis soldado,	
	mil lágrimas y suspiros.	
	Díceme que habéis vencido	
	y que a nuestra iglesia nueva	
	vuestra gente alegre lleva	2220
	despojos que habéis traído.	
	¿Por qué no me habéis traído	
	un moro que viera yo?	
TELLO MOZO	¿Nunca los has visto?	
GARCI-TELLO	No,	
	sino solamente oído.	2225
TELLO MOZO	Pues, García, aquestos son.	
GARCI-TELLO	¿Estos son moros? ¡Parecen	
	hombres!	
TELLO MOZO	Hombres son.	
GARCI-TELLO	Merecen	
	no serlo.	
TELLO MOZO	¿Por qué razón?	
GARCI-TELLO	Porque no creen en Dios	2230
	ni en su siempre virgen madre.	
	La sangre me alteran, padre.	
TELLO MOZO	¿Tienes miedo?	
GARCI-TELLO	Como vos.	
	¡Perros, hoy entre mis manos	
	pedazos os pienso hacer,	2235

García, de villano, con un palo y Sancho *S1 S2* : Sale Garci Tello con un palo en la mano, y Sancho de villano *T* : Salen Garci-Tello con un palo en la mano y Sancho, villano *U V* : Salen Garci-Tello, con un palo, y Sancho *Men* : Salen García, de villano, con un palo y Sancho *Jul* : Sale Garci-Tello con un palo, y Sancho *Sai*

2218 díceme *S1 S2* : dícenme *TUV Har Men Jul Sai*

2221 despojos....traído *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* Después de este verso, *TUV Har Men Jul Sai* añaden los siguientes cuatro: y que, cuando mayor fuera, / vuestras victorias felices / la escusaran de tapices / con tanta alarbe bandera.

2224 los *S1 S2 TUV Har Jul Sai* : lo *Men*

no *S1 S2 TUV Har Jul Sai* : yo no *Men*

2228 hombres son *S1 S2 Har Men Sai* : sí, hombres son *TUV Jul*

2231 ni *S1 S2 Jul* : y *TUV Har Men Sai*

2232 alteran *S1 S2 Har Men Jul Sai* : altera *TUV*

2233 miedo *eds* : miedos *Sai*

hoy habéis de conocer
quién son fidalgos cristianos!

Vase tras ellos

TELLO VIEJO	¡Oh, buen nieto! Vive Dios, que es fino como un coral.	
TELLO MOZO	Mendo, no los haga mal.*	2240
TELLO VIEJO	Déjale mate esos dos...	

Vuelve

GARCI-TELLO	A no me quitar la espada, aquí los mato a los dos.	
INFANTIA	¡Hijo, sosegaos, por Dios!	
TELLO VIEJO	Nieto, envainad la cayada, que lo habéis hecho muy bien.	2245
GARCI-TELLO	¿Yo miedo, abuelo?	
TELLO VIEJO	Habéis hecho muestra del alma y del pecho. Ea, a merendar os den,* que habéis venido cansado de matar moros.	2250
GARCI-TELLO	Podría ser que los mate algún día, que estos, de mirarme airado, cobardes huyen al monte.	
MENDO	No han de dejar liebre en él.*	2255
GARCI-TELLO	Pues yo los echaré de él antes que el sol se trasmonte.*	

Vase. Sale don Arias

ARIAS Aunque he venido otras veces

2237 *Acot* Vase tras ellos *S1 S2 Jul* : Da sobre ellos *T* : Da sobre ellos y se entra *UV* : Da sobre ellos, huyen, y se entra siguiéndolos. Sancho y los soldados se van también *Men Sai*

2239 un *S1 S2* : el *TUV Har Men Jul Sai*

2240 los *S1 S2 TUV Jul* : les *Har Men Sai*

haga *S1 S2 TU Har Men Jul Sai* : hagas *V*

2241 Déjale....dos *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* Después de este verso, *TUV Har Men Jul Sai* añaden los siguientes cuatro: que así se enseña el halcón / desde pequeño a matar. / *Acot Sale García* / *GARCI-TELLO* ¡Que no los pude alcanzar! / *MENDO* ¿Qué quieres, si galgos son?

2241 *Acot* Vuelve *S1 S2* : Sale *García T* : Sale *Garci-Tello UV* : Vuelve *Garci-Tello Men Sai* : Sale *García Jul* en *TUV Men Jul Sai* la acotación aparece intercalada en el pasaje añadido por dichos testimonios

2249 a merendar *S2 TUV Har Men Jul Sai* : merendar *S1*

2253 que *S1 S2 Jul* : y *TUV Har Men Sai*

2257 *Acot* Vase *TUV Men Jul Sai* : om *S1 S2*

Sale *S1 S2 TUV Jul* : om *Men Sai*

—que me tenéis por agüero—
a daros pena, señores, 2260
por culpa de los sucesos
de que yo no la he tenido,
de esta vez a daros vengo
nuevas de que viene el rey
a ver con mucho contento 2265
a la infanta mi señora,
y a dar parabién a Tello
de la vitoria y despojos
con justo agradecimiento.
Él queda tan cerca ya 2270
que me ha pesado de veros
en ese traje, y así,
que le recibáis os ruego
en hábito cortesano,
como es razón, que yo vuelvo 2275
a entretener a su Alteza,
que llegará aquí muy presto.

Vase

INFANTA Vámonos a vestir todos.

Vanse y queda Tello el Viejo y Mendo

TELLO VIEJO ¿Qué es esto, Mendo? ¿Qué es esto?
MENDO Yo no lo entiendo, señor, 2280
pero presumo que ha hecho
esta vitoria en el rey
algún agradecimiento.
TELLO VIEJO ¿Acuérdate que te dije 2285
los días pasados, Mendo,
que era comedia la vida
y que tenía por cierto
que mudaríamos traje
antes del acto postrero?
¡Pues mira cómo es verdad! 2290
MENDO ¡Gracias a Dios que no tengo*
vestido que me mudar!
TELLO VIEJO Haz que te le corten luego

2259 tenéis *SI S2 TUV* : tendréis *Har Men Jul Sai*

2263 de *SI S2* : *om TUV Har Men Jul Sai*

2272 ese *SI S2 Har Men Jul Sai* : este *TUV*

2277 que llegará aquí muy presto *SI S2* : porque no llegue tan presto *TUV Har Men Jul Sai*

2278*Per-2330* ELVIRA Vámonos a vestir....salirle al camino *SI S2* : en *TUV Har Men Jul Sai* en vez de este pasaje incluyen un extenso pasaje de que reaprovecha algunas de las ideas contenidas en ese pasaje (véase el fragmento después de la comedia)

	de raja.	
MENDO	¿De seda no?*	
TELLO VIEJO	¿De seda? ¡Qué desacuerdo! Las repúblicas se pierden solamente por excesos de vestidos, donde gastan los hombres todo el dinero que tienen, sin atender al accidente, al suceso, a la ocasión, al fracaso, y a las mudanzas del tiempo, do vale más un real,* y el vestido vale menos.	2295 2300 2305
MENDO	Con obras y con palabras tienes tanta hacienda, Tello, pues sustentaste mil hombres, sin las armas y pertrechos de guerra, que fueron muchos. Pero dime, ¿los talegos* han quedado boqueando?	2310
TELLO VIEJO	Mendo, ¿quién te mete en eso? En servir a Dios y al rey, nadie ha de ser avariento. Esto me parece a mí y, si escaso te parezco, yo te mando cien ovejas con otros tantos carneros, para que pases tu vida, que yo bien sé que con ellos no has menester más hacienda.*	2315 2320
MENDO	Veas de tu nieto nietos, todos reyes de León.	
TELLO VIEJO	Para servicio del cielo.	2325
MENDO	Señor, el rey está en casa, y viene con Garci-Tello, Elvira, Laura y tu hijo con grande acompañamiento.	
TELLO VIEJO	Voy a salirle al camino.	2330

Sale el rey vestido de caza, don Arias, doña Elvira, Laura y damas, Tello el Mozo, Garci-Tello y acompañamiento

REY ¿Todos me han salido a ver,

2330*Acot* Sale el rey vestido de caza, don Arias, doña Elvira, Laura y damas, Tello el Mozo, Garci-Tello y acompañamiento *S1 S2* : Sale el rey, don Arias, doña Elvira, Laura, Tello Mozo y Garci-Tello, de gala *T* : Salen el rey, Don Arias, doña Elvira, doña Laura, Tello el Joven y Garci-Tello de gala *UV* : El rey, don Arias, la infanta, Laura, Tello y Garci-Tello, de gala *Men Sai* : Salen el rey, vestido de caza, don Arias, la infanta doña Elvira, Laura, Tello el Mozo, Garci-Tello y acompañamiento *Jul*
2331 salido *S1 S2 Jul* : venido *TUV Har Men Sai*

	si ahora salís de aquí. Entre tanto, podéis ver una iglesia que he labrado y, en vez de paños, colgado de las banderas ayer que ganó Tello a los moros, y en ella, a la fe, señor, hacednos un gran favor.	2365
REY	Favores, honras, decoros pedid, Tello, que allá voy: solo a honraros he venido.	2370
TELLO VIEJO	Señor, por merced os pido, si ya en vuestra gracia estoy, que en ella arméis caballero a mi nieto don García.	2375
REY	Reservémoslo a otro día, que salir al monte quiero.	
INFANTA	Tiempo tendrá vuestra Alteza, esto le suplico yo.	2380
REY	Que fuera, me pareció, en León con más grandeza, y por la corona y manto que los godos se ponían si algún caballero hacían.	2385
ARIAS	No dejes de honrarle tanto, que yo truje de León corona y manto real.	
REY	¿Cómo, en ocasión igual?	
ARIAS	Porque en aquesta ocasión honrases a tu sobrino, Tello, señor, me avisó.	2390
REY	Venid todos.	
TELLO VIEJO	¿Cuándo yo fui de tantas honras digno?	
<i>Al entrarse, detenga don Arias a doña Elvira y a Laura</i>		
ARIAS	Oiga vuestra Alteza, y vos, señora Laura, escuchad.	2395
INFANTA	Arias, ya vuestra lealtad agradecemos las dos.	
ARIAS	El rey no me mira bien. Hacedme favor, señora,	2400

2369 *hacednos SI S2 TUV Jul : hareisnos Har Men Sai*

2371 *Tello eds : a Tello T*

2383 *por SI S2 T : con UV Har Men Jul Sai*

2394 *Acot Al entrarse, detenga don Arias a doña Elvira y a Laura SI S2 T : Al entrarse, detiene don Arias a doña Elvira y a Laura UV: Vanse todos, menos las damas y don Arias Men Sai : Al entrarse, detenga don Arias a la infanta doña Elvira y a Laura Jul*

- de honrarme con él agora
y, porque quede también
nuestra amistad confirmada,
pedir que a Laura me dé*
Tello por mujer.
- INFANTA Sí haré, 2405
que estará bien empleada.
Id con el rey, que yo quedo
a decírselo.
- ARIAS Tendréis
un esclavo en mí, si hacéis
lo que os ruego.
- INFANTA Haré, si puedo. 2410
ARIAS* (No sé quién ama donde no es querido,*
siendo todo el amor un instrumento
que, destemplado su divino acento,
disuena [a] la razón como al oído.
¿Qué consonancia harán amor y olvido,
la fuerza y el desdén, si el fundamento
de amor es un igual consentimiento
de las dos voluntades admitido?
Ya no quiero querer lo que solía,
ni de amor las tormentas y las calmas;
hoy toma puerto la esperanza mía. 2420
Quien no obedece no pretenda palmas,
que consiste de amor el armonía
en la correspondencia de las almas.)

Vase

- INFANTA* ¡Laura!
LAURA ¿Señora?
INFANTA Ocasión 2425
se ofrece, si eres discreta,
para que quedes perfeta.
LAURA Burlas como tuyas son.
INFANTA Don Arias me ha dicho aquí

2402 también *S1 S2 TUV* : tras también *Men* añade la acotación aparte a la infanta : en este mismo lugar *Jul* añade la acotación a la infanta doña Elvira : *Sai* añade la misma acotación después del verso 2401

2404 pedir *S1 S2 TUV* : pedid *Har Men Jul Sai*

2411*Per* DON ARIAS *Har Men Sai* : om *S1 S2 TUV Jul*

2411 es querido *Har Men Jul Sai* : ha querido *S1 S2 TUV*

2414 la razón *S1 S2 TUV* : a la razón *Har Men Jul Sai*

al *S1 S2 T Har Men Jul Sai* : el *UV*

2417 es *UV Har Men Jul Sai* : en *S1 S2 T*

2420 de *S1 TUV Har Men Jul Sai* : del *S2*

2422 obedece *S1 S2 TUV* : merece *Har Men Jul Sai*

2424*Acot* *Vase Men Sai* : en *S1* la acotación aparecía después del v. 2410, en *S2 T* la misma acotación aparece después del v. 2409 y en *UV Jul* aparece en el v. 2410 pero tras ruego

2425*Per* INFANTA *Har Men Sai* : om *S1 S2 TUV Jul*

	que te pida por mujer.	2430
	¿Qué tengo de responder?	
LAURA	¿Quieres que diga que sí?	
INFANTA	¿Eso quieres que te pida?	
LAURA	Dame de término un hora* para una cosa, señora, que dura toda la vida.	2435
INFANTA	Mi Laura, tú eres discreta; que yo, cuando lo negases, si deseo que te cases, es porque quedes perfeta.	2440

*Vanse. Sale Tello Viejo, Mendo y Sancho, labrador**

TELLO VIEJO	¿Está bien aderezado?	
MENDO	Los dos lo habemos compuesto.	
SANCHO*	Más adorno fuera justo, mas lo posible se ha hecho.	
MENDO	Tu rica tapicería no se colgó.	2445
TELLO VIEJO	¿Por qué, Mendo?	
MENDO	Porque no dieron lugar... Mas fueron Silvio y Alberto y, desnudando los prados de lirios, jacinto y trébol; de espadañas los arroyos, y el soto de álamos negros, es la iglesia un cielo.	2450
TELLO VIEJO	¡Y cómo! Adonde está Dios es cielo, y por la misma razón hoy es corte el monte nuestro, pues el rey en él está. Pero dime, ¿vengo bueno?	2455
MENDO	Que pareces de veinte años.	
TELLO VIEJO	Bien sé yo que mientes, Mendo. No me vienen mal las calzas.	2460
MENDO	Para el Jueves Santo quiero acotarlas desde ahora.*	
TELLO VIEJO	¡Buenos serán tus grigüescos!	

2434 un hora *Har Men Sai* : una hora *SI S2 TUV Jul*

2440 *Acot Sale Tello Viejo, Mendo y Sancho, labrador* : Sale Tello Viejo, Mendo y un labrador *SI S2 T* : Salen Tello el Viejo, Mendo y Sancho *UV* : Tello el Viejo, Mendo y Sancho *Men* : Salen Tello el Viejo, Mendo y un labrador *Jul* : Tello el Viejo, Mendo, Sancho *Sai*

2443 *Per SANCHO UV Har Men Jul Sai* : LAURA *SI S2 T*

2463 acotarlas *TUV Har Men Jul Sai* : acotarlas *SI S2*

Sale el rey con acompañamiento y músicos y haya dos campanillas en un campanario sobre la iglesia y tóquelas un muchacho. Sale Tello el Mozo, don Arias, doña Elvira, Laura, Inés y Garci-Tello con espada

REY	Es edificio estremado.	2465
	¿Qué os habrá costado, Tello?	
TELLO VIEJO	Lo que gasto para Dios nunca en los libros lo asiento, que para lo que él me ha dado, es poco lo que le vuelvo;	2470
	porque, por más que le pago, siempre le quedo debiendo.	
REY	Dadme el manto y la corona.	

*Sacan dos fuentes, en una el manto y la corona y en otra la espada y espuelas de Garci-Tello, y él con botas**

INFANTA	¡Qué humano está el rey!	
TELLO MOZO	¡Qué cuerdo	
	García!	
REY	Llegad, sobrino, al altar.	2475
TELLO VIEJO	¡Dichoso Tello, que llegas a ver un día de tanta gloria!	
REY	En el suelo poned las rodillas.	

Corren una cortina y vese un altar con luces

	Oíd	
	hoy que os hago caballero, García, con atención,	2480

2464*Acot* Sale el rey con acompañamiento y músicos y haya dos campanillas en un campanario sobre la iglesia y tóquelas un muchacho. Sale Tello el Mozo, don Arias, doña Elvira, Laura, Inés y Garci-Tello con espada. *S1 S2 T Jul* : Descúbrese una iglesia con su torre, tocando las campanas y salen el rey, don Arias, Tello el Joven, doña Elvira, Laura, Inés, Garci-Tello, con botas, y criados de acompañamiento *UV* : El rey, don Arias, Tello, la infanta, Laura, Inés, Garci-Tello, con botas; criados de acompañamiento y músicos *Men Sai*

2465 es *S1 S2 Har Men Jul Sai* : ese *TUV*

2473*Acot* Sacan dos fuentes, en una el manto y la corona y en otra la espada y espuelas de Garci-Tello, y él con botas *S1 S2 T Jul* : Sacan los criados dos fuentes, en una el manto y la corona, y en la otra, espada y espuelas, y se verá un altar con luces, y va el rey armando de caballero a Garci-Tello, que estará de rodillas *UV Men Sai*

¹¹²¹ 1478 gloria *S1 S2 TUV Har Men Jul Sai* : después de gloria *Men Jul Sai* añaden la acotación a Garci-Tello

2479 las rodillas *S1 S2 TUV Jul* : la rodilla *Har Men Sai*

2479*Acot* Corren una cortina y vese un altar con luces *S1 S2 Jul* : Corre una cortina y vese un altar con luces *T* : om *UV Men Sai*

	a lo que os obliga serlo,* mientras que os ciño la espada en cuyo desnudo acero escribiréis mis palabras, que os han de servir de espejo. La ley de Dios sobre todo defenderéis lo primero; guardaréis lealtad al rey, y a su justicia respeto.	2485
	En las guerras de los moros, jamás volveréis huyendo, porque los hombres fidalgos o vencen o quedan muertos. Saldréis al campo, García, si os hicieren algún reto y todo pleito homenaje guardaréis, o libre o preso. No consentiréis que agravien mujer ninguna. Todo esto habéis de jurar aquí.	2490
	Sí, juro.	2495
GARCI-TELLO REY	Pues, caballero,* estos tres golpes os doy, acción con que honraros puedo.	
INFANTA	En tan dichosa ocasión viene bien pedirlos, Tello, para un caballero a Laura, de cuyo acertado empleo podéis estar bien seguro, pues estoy yo de por medio.	2505
TELLO VIEJO INFANTA TELLO VIEJO	¿Sabe Laura que la casas? Sabe que yo lo deseo. Pues ya te habrá dado el sí, aunque no supiera el dueño. El ansia desde que nacen* es, Elvira, el casamiento.	2510
ARIAS	Si es don Arias, doy el mío. A tanto favor no puedo responder, sino humillarme.	2515
GARCI-TELLO	Señora, sabéis que tengo desafiado a don Arias. ¿Cómo le ha dado mi abuelo por mujer a Laura y vos se la pedistis, sabiendo que entre las obligaciones	2520
		2525

2482 obliga *S1 S2 Har Men Jul Sai* : obli^o *TUV*
serlo : a serlo *S1 S2 TUV* : el serlo *Har Men Jul Sai*

2503 os *S1 S2 V Har Men Jul Sai* : hoy *TU*

2519 humillarme *S1 S2 TUV Har Men Jul* : tras humillarme *UV Men Sai* añaden la acotación Danse las manos Laura y don Arias

2524 pedistis *S1* : pedís *S2 TUV Har Jul Sai* : pedisteis *Men*

INFANTA	que tengo de caballero es la que toca a mi honor? Hijo, también os advierto que no puede haber agravio delante del rey.	
REY	Los Tellos vengan conmigo a León, adonde premiar prometo tanto valor y lealtad.	2530
TELLO VIEJO	Y aquí, senado discreto, da fin la segunda parte de la historia de los Tellos.	2535

FIN

Colofón Fin *SI S2 Jul* : Fin. Hallárase en Madrid, en la imprenta de Juan Sanz, en la calle de la Paz *T*: Fin. Con licencia en Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, en donde se hallará esta y otras de diferentes títulos. Año 1769 *U* : Fin. Con licencia en Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio del Señor Patriarca, en donde se hallará esta y otras de diferentes títulos. Año 1769. *V* : *om Har Men* : Fin de Valor, fortuna y lealtad, segunda parte de Los Tellos de Meneses *Sai*

REESCRITURA DE ESCENA EN TESTIMONIOS *TI-T2*(V. 2278*PER*- EN ADELANTE)

TELLO VIEJO	¿Qué es esto, Elvira?	
INFANTA	No sé, pero presumo que ha hecho esta victoria en el rey algún agradecimiento.	2280
LAURA	Laura, a vestir. ¡Qué mudanzas!	
	<i>Vanse las dos</i>	
TELLO VIEJO	Lleva, hijo, a Garcí-Tello, di que le ponga su madre muy galán.	
TELLO JOVEN	Apenas creo que se mude la fortuna.	2285
	<i>Vase</i>	
TELLO VIEJO	Dije, si te acuerdas, Mendo que era comedia la vida, y que tenía por cierto que mudaríamos traje antes del acto postrero.	2290
MENDO	Pues mira cómo es verdad. ¡Gracias a Dios que no tengo vestido que me mudar! Tú, ¿qué aguardas?	
TELLO VIEJO	No me acuerdo dónde puse los follados que truje de... ¡ah, caballero! ¿Tú no los guardaste?	2295
MENDO	¿Yo?	
TELLO VIEJO	¿No te los di?	
MENDO	No, por cierto. Pero si bien se me acuerda, una tarde...	2300
TELLO VIEJO	Dilo presto.	
MENDO	Unos como no sé qué diablos, que para usar de ellos era menester que el cura los conjurase primero, para que no hiciesen mal	2305

2282*acot* Vanse las dos *UV* : Vanse los dos *T Jul* : Vanse las dos e Inés *Men Sai* En *T Jul* esta acotación se sitúa después de vestir

2297 truje de...ah, caballero *TUV* : truje de caballero *Har Men Jul Sai*

2298 no *TV Har Men Jul Sai* : nos *U*

2301 una tarde *TUV Jul* : eran unos *Har Men Sai*

	a quien los trujere...	
TELLO VIEJO	¡Esos!	
MENDO	¿Aquellos eran follados?	
TELLO VIEJO	¿No los viste, majadero?	
MENDO	¡A los moños de las piernas ese nombre les han puesto! Pues, señor, perdona.	2310
TELLO VIEJO	¿Cómo?	
MENDO	Un espantajo con ellos hizo Silvio aquel verano a las higueras del huerto. ¿No te acuerdas que alabaste los hijos que te sirvieron un día, que dije yo —pienso que lo dije quedo—, «buenos follados le cuestan»?	2315
	Que, si no fuera por ellos, bien sabes tú que los tordos y los gorriónes viejos, que llaman zorras con alas, se los comen sin remedio.	2320
TELLO VIEJO	Pues ¿no había una ballesta para echarlos? ¿Es bien hecho con las bragas de un fidalgo poner a las aves miedo? Si fuera a los moros, vaya, que bien podía ser esto, pues un tiempo al ver las mías los ví mil veces huyendo. ¡Vive Dios, si no mirara, Mendo, que vienes con Tello, que te había...!	2325
MENDO	En tales días, ¡buenas albricias te debo!	2330
TELLO VIEJO	Doyte yo a guardar mi hacienda...	
MENDO	¿Qué hacienda, señor, si has hecho mil soldados que te cuestan tal cantidad de dinero?	2335
TELLO VIEJO	Necio, en servicio del rey todo es poco. ¿Qué honra tengo o qué vida, sin su amparo? Pero para mí no quiero gastar mi hacienda dos veces, pues ya es fuerza hacerlos nuevos.	2340
MENDO	¿Eso sientes?	2345

2307 trujere *TU Jul* : trujese *V Har Men Sai*

2311 han *Har Men Sai* : ha *TUV Jul*

2314 aquel verano *TUV Jul* : aqui el verano *Har Men Sai*

2317 sirvieron *T Jul* : subieron *UV Har Men Sai*

2320 le *TUV Jul* : te *Har Men Sai*

2340 cuestan *TU Har Men Jul Sai* : cuesta *V*

	para el gigante Golías? Pero como dos me bastan, darás las ocho al pendón, que eternamente se acaba.	
SANCHO	Porque anduvieras holgado lo hacía.	2390
TELLO VIEJO	Antes tú te holgabas, pues de diez tomabas ocho, como si fuera mohatra. Ahora bien, Sancho, yo pienso que en aquellas viejas arcas que están en el armería, ha de haber unas guardadas con que se casó mi abuelo. Pídele la llave a Laura, que para el tiempo que el rey ha de hacer otra mudanza y nos mande desnudar, cualquiera cosa me basta.	2395
MENDO	Y a mí, ¿no me vistes?	2400
TELLO VIEJO	Sí, no digas que no te pagan las nuevas.	2405
MENDO	¡Guárdete el cielo mil años!	
TELLO VIEJO	¿Por qué me tasas la vida?	
MENDO	Si mil son pocos, sean cien mil.	
SANCHO	¿De qué mandas que vista a Mendo?	
TELLO VIEJO	De seda, con pasamanos de plata, que él te dará los dineros.	2410
MENDO	¿Yo, señor? ¡Graciosa traza es vestirme a costa mía! Yo no sé para qué guardas tanta hacienda. ¡Plegue a Dios que no te vengan las calzas!	2415
TELLO VIEJO	Mira, Mendo, ¿de qué piensas que las repúblicas andan perdidas? De los excesos de los vestidos, que gastan las haciendas que los hombres con tanto trabajo ganan. Yo te daré cien ovejas, créeme, y con ellas trata, porque galas sin hacienda,	2420 2425

¹¹⁴⁴ 2388 pendón *V Har Men Sai* : perdón *TU Jul*

¹¹⁴⁵ 2402 mande *Har Men Jul Sai* : manda *TUV*

MENDO	más son deshonra que galas. Veas de tu nieto nietos, y en tu mesa y en tu cama regañen con media lengua tatarachoznos tus canas.	2430
	Llueva el cielo trigo en trojes, mosto en cubas y tinajas, y por mayor bendición, no te quite el rey las calzas.	2435

2430 regañen *TUV Jul* : remocen *Har Men Sai*

2433 y tinajas *TUV Har Jul Sai* : y en tinajas *Men*

3. NOTAS AL TEXTO

3.1 NOTAS FILOLÓGICAS DE *LOS TELLOS DE MENESES*

Dramatis personae La diferencia que establece entre labradores y villanos el *dramatis personae* de la *Parte* parece reproducir, ya antes de que comience la comedia, uno de los grandes temas de la pieza, es decir, el problemático estatus social que le corresponde al labrador rico, a medio camino entre la hidalguía y el campesinado sin tierras. Es evidente que el adjetivo *villano* se reserva para los criados (Mendo, Sancho, Bato, Inés y Silvio), suponemos que en su sentido de «rústico, descortés» (*Autoridades*). Por otro lado, Fortún y Aibar (que gozan de una posición social similar a la de Tello el Viejo a lo largo del argumento, son señores de sus haciendas) y Laura, sobrina de Tello el Viejo, reciben el nombre de *labradores*, probablemente en la acepción de «el que tiene hacienda de campo, aunque no la cultive por sus manos» (*Autoridades*). Curiosamente, el *dramatis personae* de la *editio princeps* evita aplicar ninguna de estas etiquetas a los dos protagonistas masculinos, Tello padre e hijo, que mantienen a lo largo de la comedia actitudes opuestas ante esta cuestión: mientras Tello el Viejo sí se considera labrador («es labrador como yo», v. 206), Tello el Joven se muestra muy reticente a aceptar su inclusión en esta categoría e insiste en recordar su sangre hidalga y sus orígenes godos (vv. 129-138 y v. 300 en adelante, entre otros).

1 *Per* INFANTA: La denominación para referirse al personaje de la infanta Elvira varía de un testimonio a otro (e incluso dentro de un mismo testimonio), por lo que hemos decidido unificarla como «Infanta» en todos los casos, ya que esta es la denominación inicial –si bien no la única– en la *Parte*. De hecho, aunque el personaje aparece en el *dramatis personae* de la *princeps* como «Doña Elvira, infanta», es referido posteriormente como «Infanta» en la primera jornada y parte de la segunda, hasta que empieza a aparecer como «Elvira» en el v. 1210 (véase la nota a dicho verso y la entrada correspondiente en el aparato crítico). Sin embargo, hacia el final de la obra el testimonio vuelve a inclinarse por la denominación «Infanta», desde el v. 2625 hasta el final de la pieza. Las ediciones sueltas, en las que el personaje también aparece referido en el *dramatis personae* como «Doña Elvira, infanta», adoptan posturas divergentes en las didascalias: *S* mantiene la denominación de «Infanta» durante toda la comedia, como hacen las ediciones modernas, y *T* hace lo propio con la de «Elvira». Hemos dejado constancia a través de entradas en el aparato crítico y de notas filológicas de las inconsistencias en la designación del personaje en *A* y *S*. Cabe señalar, por otro lado, que «Elvira» fue uno de los nombres más empleados por Lope para dar nombre a sus personajes femeninos y, dentro de estos, fue utilizado tanto para damas como para criadas [Morley y Tyler 1961:24-25]. Son varias las comedias históricas y seudohistóricas en las que Lope emplea el nombre para damas e infantas godas, tal vez como eco de una de las Elviras más recordadas de la historia española, Elvira de Toro, infanta de León e hija de Fernando I de León (hermana, entre otros, de Sancho II de Castilla, Alfonso VI de León y la famosa Urraca).

1 *Parecerá loca acción....*: La acción que se propone llevar a cabo la infanta Elvira es huir de palacio para evitar el matrimonio concertado por su padre con el rey moro de Valencia, como se expondrá con claridad en los siguientes versos. La comedia comienza abruptamente, en medio de una escena (*in mediam scaenam*) y con el diálogo de los personajes ya comenzado, es decir, adoptando –como en tantas otras piezas dramáticas

de Lope— «una estrategia interlocutiva mediante la que la escena empieza sin ningún tipo de presentación o preparación previa con el objetivo de captar el interés del espectador, catapultado sin rodeos a un diálogo que reclama su atención inmediata» [Campana 2001:77]. Sin embargo, no nos encontramos ante un auténtico comienzo *in media res*, a pesar de que algunos sucesos muy relevantes de cara a la acción de la pieza (que el padre de Elvira haya concertado su boda con el rey moro, por ejemplo) hayan sucedido antes de que comience la comedia. Dichos antecedentes serán expuestos a medida que avanza la acción, pero el verdadero conflicto de la comedia se inicia con la huida de Elvira de palacio y su llegada a la casa de los Meneses. Es decir, que el argumento avanza en todo momento de manera progresiva, lineal y cronológica, sin alterar el *ordo naturalis* de los acontecimientos, tal y como prefería la retórica clásica, tanto en esta primera parte del díptico como en la segunda. Frente a la perspectiva de Campana [2001], seguimos en este razonamiento a Gómez [2017], que tras analizar la *dispositio* de una serie de comedias lopescas concluye que la técnica del comienzo *in media res* no es frecuente en la producción dramática de Lope y que resulta contradictoria con el orden lineal defendido en su *Arte nuevo*.

3 *estraña*: «extraña». Reducción habitual de este grupo consonántico culto en la lengua áurea. Hasta el siglo XVIII no se impuso la forma culta actual y fue en el XIX cuando se le reservó al grupo culto /ks/ la grafía *x*, en la octava edición de la *Ortografía*, publicada en 1815 [Lapesa 2008:356]. Según parece, Lope pronunciaba *ex-* como *es-* ante *t*, *p* y *cu*. Según McGrady [1993:51] en la nota a la voz «estraños» en su edición de *Fuenteovejuna*, Lope pronuncia *ex-* como *es-* ante *t*, *p* y *cu*. En nota complementaria el editor [1993:170] aclara que esta ortografía figura en toda la obra de Lope y que esta misma pronunciación, que coincide con la popular de hoy día, registrada por Covarrubias. La palabra se repite, con la misma escritura, en los vv. 1226, 1536, 2395, 2799. Para su aparición en la segunda comedia, véase la nota al v. 716 de la segunda parte.

5 *Hija de un rey de León*: el padre de la infanta Elvira, el rey astur-leonés bajo cuyo reinado se ambienta la comedia —que aparecerá como personaje a partir del v. 508— podría estar inspirado tanto en Ordoño I (850-866) como en su nieto Ordoño II (914-924). Los escasos indicios históricos que nos proporciona Lope no son suficientes para inclinarse con total seguridad hacia una de las dos opciones, ya que ambos monarcas tuvieron como sucesores a reyes llamados Alfonso (hermano de la infanta Elvira y rey en *Valor, fortuna y lealtad*) y Lope entremezcla elementos y motivos asociados a los dos en la creación del rey de su comedia. Por un lado, la intención de Lope podría haber sido ambientar la pieza en tiempos de Ordoño II, porque este rey tuvo mayor fama de batallador contra los moros y fue con él con quien se produjo el tránsito del reino de Galicia al de León (al que se alude en numerosas ocasiones en el díptico). Como señala Rodríguez Fernández [1997:103] Ordoño II estuvo casado con Elvira Menéndez y fue padre de cuatro varones y una mujer, la infanta Jimena, antes de enviudar y contraer nuevamente matrimonio. Tal vez este detalle fue aprovechado por Lope para dar forma al personaje Elvira, puesto que en las posibles fuentes portuguesas del díptico, analizadas en el *Prólogo*, el nuevo matrimonio de su padre y la mala relación con su madrastra son el motivo principal para la huida de la infanta de palacio. Ordoño I, por su parte, fue únicamente rey de Asturias, tuvo por lo menos seis hijos y fue enemigo (y posteriormente aliado) de Navarra, aspecto que también es recogido en el díptico.

7 *ansí*: alternaba con la forma «así» en la lengua de la época [Keniston 1937:122, 11.9], si bien Lope fue más proclive a usar la forma «ansí». Según indican D. Marín y E. Rugg en su edición de *El galán de la membrilla* (p. 224, nota al v. 21), «ansí es forma más usada

por Lope que así y así», mientras que otros autores como Vélez de Guevara preferían la forma «así». En nuestra comedia se ratifica esta tendencia de Lope: encontramos la forma *ansí* en los vv. 68, 97, 128, 561, 585, 1016, 1320, 1321, 1327, 1468, 1647, 1738, 1826 y 2360, en muchas ocasiones en posición de rima, mientras que *así* aparece en un número muy inferior de ocasiones y nunca en posición de rima. Respecto a su presencia en la otra parte del díptico, véase la nota al v. 91 de la segunda comedia.

8 *decoro*: entre los diversos sentidos que el término puede adoptar, el que se aplica aquí es similar al de «vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves» (Covarrubias). Como señala Chevalier [1993:7-8] en un trabajo dedicado a las diversas definiciones del término *decoro*, en la prosa de Cervantes la palabra se aplica «al respeto que se debe a las mujeres, a las principales en especial, casadas o doncellas» y «en la obra lopesca lo mismo que en la obra cervantina predomina netamente entre los posibles sentidos de decoro el de respeto [...] el fenómeno pasa de las fronteras del teatro. La tendencia a identificar decoro y respeto se va confirmando por todos lados según avanza el siglo, tanto más claramente cuanto que aparece con creciente frecuencia en fórmulas que implican o subrayan dicha acepción: “guardar el decoro”, “perder el decoro”, “decoro y respeto”». En los vv. 25 («guardarte decoro»), 569 («honor y decoro»), 1358-1359 («se desnuda el decoro / de su opinión y fama») el sentido es similar, siempre en relación al respeto que merecen las mujeres. En cambio, en el v. 518, cuando el rey Ordoño hace referencia al «real decoro» se refiere a otra de las definiciones recogidas por Chevalier [1993:5].

16 *rey de Valencia*: se identifica más adelante con el nombre de «Tarfe» (v. 32). Durante los reinados de Ordoño I y Ordoño II el territorio que ocupa la Valencia actual no era un reino, sino uno de los territorios pertenecientes al emirato de Córdoba. Durante el reinado de Ordoño I, el emir fue Muhammad I de Córdoba, miembro de la dinastía Omeya que gobernó entre 852 y 886, mientras que durante el reinado de Ordoño II gobernó Córdoba el emir Abderramán III (emir entre 912 y 929), que pasaría más tarde a ser el primer califa de Córdoba. No he sido capaz de localizar otra figura histórica relevante con este nombre en el mundo andalusí de la época que no sea el famoso moro Tarfe, relacionado con la toma de Granada en el siglo XV, muy posterior ya a la época en la que se ambientan las comedias dedicadas a los Meneses. La llamada leyenda del Ave María, que narra el enfrentamiento entre el moro Tarfe y el caballero cristiano Garcilaso de la Vega en Santa Fe, había sido recogida por Pérez de Hita en su *Guerras civiles de Granada*, en la que el caballero moro recibe el nombre de Atarfe. Lope ya había dramatizado el episodio en una de sus primeras comedias, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, y volvió al tema en *Cerco de Santa Fe*. El uso del nombre «Tarfe», completamente ajeno a la leyenda de los Meneses y los monarcas astur-leoneses, únicamente parece obedecer al deseo de Lope de construir un ambiente en el que resulte creíble la vecindad y el clima de enfrentamiento con los moros y, simultáneamente, evocar el idealizado mundo de los caballeros moriscos, en consonancia con la imagen que de ellos transmitía el romancero y, en muchos casos, la comedia barroca. No es sorprendente que, en los versos siguientes, la descripción elogiosa que Nuño hace del moro Tarfe se atenga a estas convenciones, en parte perpetuadas por el propio Lope en sus romances y comedias. Apoya esta hipótesis de que el nombre «Tarfe» y su dignidad como rey de Valencia solo sean convenciones literarias el hecho de que, cuando en *Valor, fortuna y lealtad* Tello el Viejo recuerda los sucesos ocurridos en la primera comedia, el personaje con el que el rey Ordoño quiso casar a su hija Elvira se transforme en «el moro de Córdoba Abenaya» (v. 1127).

16-20 *Tal con el rey....competencia*: elegimos la lección de *ST* («prudencia») frente a la de la *Parte* («presencia») en el v. 17 porque es la única que destaca dos virtudes diferentes de la infanta Elvira sin establecer una relación de sinonimia entre los dos conceptos mencionados. Estas dos virtudes establecen una correlación con los dos términos del v. 15 («los brazos y los oídos»), que hacen referencia a los dos elementos que, según Nuño, otras mujeres han empleado con éxito para atraer a la fe católica a sus esposos. De esta manera, el argumento de Nuño se revela más pleno de sentido: siguiendo el ejemplo de esas otras mujeres, Elvira también podrá usar su hermosura («brazos») y su prudencia («oídos») para, una vez casada con él, convertir a Tarfe al cristianismo. En el caso del v. 18 nos alejamos del resto de la tradición y aceptamos la lectura «pudiera ser» de *Dia*, como exige la concordancia de la oración. Nos parece que el sentido del pasaje es que *podría ser* que sus atributos (hermosura, prudencia) conviertan a Elvira en un ejemplo femenino igual o superior al que constituyen las mujeres que convirtieron al catolicismo a sus maridos antes que ella.

22 *virtudes sin fe*: Nuño elogia al rey de Valencia refiriéndose a las virtudes que este posee a pesar de no ser católico. Quizá se refiere a las cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza, templanza) o incluso a las siete virtudes (humildad, generosidad, castidad, paciencia, templanza, caridad y diligencia) que se enfrentan en el catecismo católico a los pecados capitales. Todas ellas se oponen a las virtudes infusas, como las teologales, infundidas por Dios en el hombre a través del Espíritu Santo y que Tarfe, como moro, es incapaz de poseer.

29 *los tiene miedo*: caso de loísmo, no extraño en Lope y habitual en los siglos XVI y XVII, en los que reinaba una gran hibridez respecto al uso de los pronombres clíticos. Como señala Miranda Hidalgo [1994:361], Correas aceptaba como bueno en su *Arte de la lengua española castellana* el uso de *los* y *les* en el dativo masculino plural y sus tesis gozaron de gran auge durante el XVII; mientras que el hecho de que este autor no mencionara el uso de *les* para acusativo pero sí el uso de *los* para el dativo responde a la oleada de loísmo antietimológico imperante en la época. Como señala Lapesa [2008:342-343], el loísmo tuvo menos éxito que el leísmo, aunque se encuentra atestiguado desde antiguo en escritores castellanos y leoneses, y más tarde también en madrileños. Además, el loísmo antietimológico aparece en plural antes y con más frecuencia que en singular, y en los siglos XVI y XVII hay muestras repetidas de dativo *los* en Santa Teresa, Diego de Herosilla, Cervantes, Lope de Vega y Quevedo [Lapesa 1993:331-332]. Mantenemos, por lo tanto, el «los» transmitido por todos los testimonios antiguos (corregido por casi todos los editores modernos desde *Har*).

33-55 *Primero pudiera ser.... dulce la muerte*: enumeración creada a partir de una acumulación de *adynata* o *impossibilia*, recurso retórico heredado de la tradición clásica y relacionado con la hipérbole y la paradoja. En este caso particular sirve para ponderar lo improbable que considera la infanta Elvira su boda con Tarfe y para hacer comprender al espectador que su voluntad de contravenir los deseos de su padre y huir de palacio es inquebrantable. El recurso es muy habitual en las comedias de Lope. En *Los cautivos de Argel*, por ejemplo, la sucesión de *adynata* también se relaciona con los escrúpulos religiosos de sus protagonistas, cuando el joven Luis enumera ante un moro los imposibles que sucederían antes de que él renunciara a su fe cristiana en los siguientes términos: «Antes veréis las estrellas / como peces en el mar / y los delfines nadar / por donde relumbran ellas; / antes la tierra pesada / sobre la esfera del fuego, / el sol en el limbo ciego, / cuerpo y peso a lo que es nada; / antes veréis que el sol yerra / su curso...

MORO 1º ¡Calla, rapaz! / LUIS: ...en los elementos, paz, / entre dos humildes, guerra, / que verme, padre, sin fe.» (vv. 1196-1208, ed. N. Ohanna).

40 *al manto que esmaltan ellas*: enmendamos el error evidente de la *Parte* («mano») a través de *ST*, error corregido también por todas las ediciones modernas. La imagen es convencional y Lope la empleó con frecuencia en su producción poética y dramática: el manto que esmaltan «ellas» (el pronombre hace referencia a las «estrellas» del v. 37) es el manto de la noche. En torno al espacio nocturno y la poética de la noche en Lope, es recomendable consultar Sánchez Jiménez [2012].

44 *será firme la ocasión*: Como señala Covarrubias, «si ofrecida la ocasión no le echamos mano de los cabellos con la buena diligencia, se nos pasa en un momento, sin que más se nos vuelva a ofrecer». El tópico de la fugacidad de la ocasión, bien establecido ya en el siglo XVII y mencionado con profusión en el teatro áureo, circuló en primer lugar a través de emblemas y jeroglíficos, en los que a menudo se representó a la ocasión como una mujer con un mechón de pelo en la frente y calva por detrás, imposible de asir por los cabellos una vez que se hubiera alejado. Di Pastena [2000:102-105] traza un breve y acertado recorrido por los orígenes, recorrido y presencia en el refranero del tópico como preámbulo a su análisis de la presencia del mismo en el título y la construcción del argumento de la comedia lopesca *La ocasión perdida*. En términos similares, también cabe destacar la relevancia del motivo en el título y la construcción de la traza argumental de otra pieza dramática de Lope, *El llegar en ocasión*.

46-48 *cesarán la competencia / los elementos, ociosos / de su inmortal resistencia: elemento* «es aquello último, en que todas las cosas pueden venir a resolverse, y de donde tomaron principio. Y propiamente hablando son cuatro los elementos: fuego, aire, agua y tierra» (Covarrubias). Por un lado, como señala Lewis [1997:79-80] estos cuatro elementos están colocados en orden vertical en la concepción tradicional del universo, distribuidos en sus lugares idóneos, y son también estos «cuatro contrarios» los que representan las propiedades de afinidad y oposición en la materia. Según los resultados que devuelve la base de datos *TESO*, son habituales en la obra de Lope las referencias al enfrentamiento perpetuo entre los elementos («Los elementos son guerra, / todo es guerra cuanto vive» en *La vida de San Pedro Nolasco* o «los elementos / en discordia eterna viven» en *Fuenteovejuna*), así como la dificultad de reunirlos («Tener paz a los elementos / tengo a cosa más posible» en *Lucinda perseguida*; «que concertar a un celoso / es juntar los elementos», *La resistencia honrada y condesa Matilde*). De ahí que, como en el pasaje que nos ocupa, sea habitual la alusión a la improbable paz de los elementos en las relaciones de *adynata* de los que hablábamos en la nota a los vv. 33-55. En *Virtud, pobreza y mujer*, por ejemplo, Isabel afirma «Primero los elementos / firmarán eternas paces, / tendrá el infierno alegría, / y será a un discreto fácil / sufrir un necio, que yo / pueda dejar de adorarte». En *Servir a buenos*, de Lope, Zayda jura en un contexto similar «porque primero que yo / sea de Carlos, ni Francia / juntos nos halle a los dos, / tendrán los cuatro elementos / paz en su disforme unión». En *La Filisarda*, «Estarán los elementos / en paz, bordarán estrellas / el suelo, y las flores dellas / los celestes pavimentos / antes que deje de amar». Conservamos el «ociosos» que leen todos los testimonios antiguos en vez de la propuesta de enmienda de *Har* («furiosos», reproducida por la mayoría de las ediciones posteriores) porque entendemos el lugar como una construcción elíptica: la inmortal contienda en la que los elementos se «resisten» (en el sentido de «rechazar, repeler o contrarrestar» recogido en *Autoridades*) los unos a los otros es eterna y sin resolución posible, lo que la convierte en «ociosa» («lo que es sin fruto, provecho ni sustancia», *Autoridades*), adjetivo que se aplica por extensión a los propios elementos.

56 *Per* NUÑO: Errata evidente de la *Parte*, que enmendamos con *ST* y todas las ediciones modernas. El parlamento de los vv. 56-58 («Resuelta en efeto...favorezca») solo tiene sentido en boca de Nuño.

56 *efeto*: efeto. Reducción del nexa consonántico *-ct-*: en la lengua áurea estas formas reducidas de los grupos consonánticos alternaban con las formas etimológicas. Encontramos esta misma forma en los vv. 352, 635, 2020 y 2642.

57 *conde castellano*: vuelve a ser mencionado en el v. 65 por la infanta Elvira («el conde mi tío»). El primer conde castellano, Rodrigo, fue conde de Castilla entre los años 860-873 y colaboró estrechamente con el rey Ordoño I tanto en diversas campañas militares contra los moros como en la repoblación de territorios reconquistados. Según parece, su condado se extendía sobre todo el territorio designado como Álava y *al-Quila*, Álava y los Castillos, esto es, desde Amaya y el río Pisuerga hasta las fronteras del reino de Pamplona [Martínez Díez 2005:158]. Algunas fuentes históricas lo suponen hijo de Ramiro I de Asturias y Paterna, su segunda mujer, lo que lo convertiría en hermanastro del rey Ordoño I, de ahí que Elvira se refiera a él en términos de «tío» más adelante, si bien la historiografía contemporánea ha puesto en duda en los últimos años el parentesco entre Rodrigo y el rey astur-leonés. Como señala Martínez Díez [2005:157], «lo único que estamos en condiciones de afirmar es que el conde Rodrigo, a juzgar por las misiones repobladoras y militares que le fueron confiadas, era alguien muy próximo a la familia real». En cualquier caso, el hecho de que la infanta Elvira trate con tanta familiaridad a este conde castellano parece una nueva prueba de que la intención de Lope era ambientar, siquiera vagamente, su comedia en los tiempos de Ordoño I, puesto que la mención resultaría menos adecuada en boca de una hija de Ordoño II: uno de los episodios más conocidos del reinado de Ordoño II es precisamente su enfrentamiento con los cuatro condes castellanos (Nuño Fernández, Fernando Ansúrez, Abolmondar Albo y su hijo Diego) a los que mandó apresar en la ribera del Carrión en el llamado episodio de Tebular por razones quizá relacionadas con la derrota de la batalla de Valdejunquera.

66 *heme fiado*: «me he fiado». Los pronombres clíticos pospuestos al verbo, que tienen en el español actual un valor arcaizante, eran habituales en la lengua áurea, que mostraba una marcada tendencia a colocar los pronombres en posición enclítica, aunque estos también podían situarse antes del verbo cuando este no era el primer elemento tónico dentro del mismo grupo espiratorio o fónico –que Keniston llama *breath group* [Keniston 1937:89-112, y particularmente 9.01]. Como señala Lapesa [1987:28], «las mayores diferencias entre el orden de palabras usual en la época clásica y el de la sintaxis moderna consisten en la colocación del verbo y la de los pronombres inacentuados [...] En cuanto a los pronombres inacentuados seguía en vigor la regla de que en principio de frase o después de pausa habían de ir tras el verbo, pero en los demás casos se le anteponían; así escribe Cervantes: “Rindióse Camila, Camila se rindió”». Encontramos otro ejemplo en el v. 2729.

69-70 *iré guardada / de ti mejor que de mí*: la idea de que la defensa de la honra de una mujer recae sobre el hombre o los hombres vinculados a ella por lazos de diverso tipo (generalmente, familiares) es recurrente en el teatro áureo. En ausencia de un padre o un hermano dispuesto a velar por su honor, como es el caso de Elvira, incluso un criado puede desempeñar temporalmente dicho papel (un hombre desconocido puede erigirse en defensor del honor de una dama, situación que da pie a no pocos lances de comedias). Un hombre, por tanto, siempre es preferible como salvaguarda del honor femenino que la propia voluntad femenina de guardarse. Al comienzo de *La pobreza estimada* de Lope,

el criado Tancredo intenta persuadir a la criada de Dorotea para que esta acepte el amor de su amo. Dorotea vive sola, puesto que su padre está cautivo en Argel, de ahí que uno de los argumentos que emplea el criado sea precisamente: «Háblala en Leonido y di / que estará mejor guardada / con un hidalgo casada, / que no de sí ni de ti. / Si su padre está cautivo / que cosa habrá que le cuadre, / como dar a nuevo padre / ese cuidado excesivo» (TESO).

76-93 *Fara cegó de llorar....que mi virtud defendiera*: comienza aquí un pequeño catálogo de mujeres santas compuesto por Santa Fara, Santa Eufrosina, Santa Eugenia y Santa Cecilia, con las que la infanta Elvira se compara. Todas ellas mantuvieron su castidad en medio de enormes dificultades y se enfrentaron al deseo de sus padres de que contrajeran matrimonio. Fara o Farra –que los testimonios *ST* trivializan como «Sara», seguramente influidos por el recuerdo de la bíblica Sara, esposa de Abraham– fue una doncella francesa; lloró tanto ante la decisión de su padre Agerico de casarla que perdió la vista, que recobró posteriormente a través de la oración, y le fue finalmente permitido hacerse monja. Lope la recuerda también en *La necedad del discreto*: «y como cuentan de Fara, / que lloró tanto por ver / que su padre la casaba / que vino a perder la vista» (vv. 1739-1742, ed. digital en *Artelope*) y la incluye también en una colección de mujeres de *El cardenal de Belén*. Eufrosina de Alejandría huyó de sus padres cuando quisieron entregarla al hombre con el que la habían casado a la fuerza y, vestida de varón, terminó profesando en un monasterio masculino. La historia de Eugenia es muy similar a esta: también procedente de Alejandría, se convirtió al cristianismo y, en hábito de varón, ingresó en un monasterio del que llegó a ser abad. Cecilia, por su parte, fue casada con Valeriano, al que disuadió de consumir el matrimonio el día de su boda diciendo que un ángel defendía su virginidad. Cecilia convirtió posteriormente al cristianismo a su marido, de ahí que la infanta Elvira –que no espera tener como ella un ángel que la defienda– no aspire a seguir el camino de esta santa y prefiera huir, como hicieron Fara, Eufrosina y Eugenia. Respecto a las fuentes de Lope para el pasaje, hemos localizado a Cecilia, Farra y Eufrosina en el décimo discurso –«De castidad»– del *Fructus Sanctorum y quinta parte de Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas en lugares relativamente próximos (ff. 50r., 51r., 56v. de la edición de 1594 impresa en Cuenca por Juan Masselin a costa de Cristiano Bernabé, consultado en la digitalización del ejemplar U/2378 de la *BDH*). La historia de santa Eugenia, por su parte, la hemos localizado en el *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesucristo*, de Alonso de Villegas, incluida entre los «Santos extravagantes» (ff. 87r., 87v. y 88r. de la edición de 1588, impresa en Madrid por Pedro de Madrigal, en el ejemplar digitalizado U/2377 de la *BDH*). Sin embargo, los datos que Lope incluye sobre estas mujeres santas son tan generales que es difícil asegurar que manejara estos textos específicos durante la redacción del pasaje. En torno a sus comedias de santos y las fuentes de estas, véase Aragone Termi [1971].

104-105 *que nace obligado un hombre / a defender las mujeres*: idea recurrente en el teatro áureo, que da lugar a no pocas situaciones teatrales. Debió de ser especialmente grata a Lope de Vega. En su edición de *La Dorotea*, McGrady [2011:261, nota 97] señala que «menudean en Lope las defensas de la mujer frente a los que hablan mal de ellas» a propósito de un lugar del texto en el que Fernando señala lo fácil de seducir que fue Dorotea, palabras que Felipa le afea diciendo «¡Qué falta en los hombres! ¡Mal hayan las mujeres, porque no los hacen rabiarse!». En cuanto a la producción teatral de Lope, las referencias a este tópico pueden ser muy breves o convertirse en núcleo de la pieza teatral. En *Amar sin saber a quién*, don Juan afirma brevemente respecto a los hombres y sus deberes para con las mujeres que «Nacimos / para servir las» (vv. 1158-1159, ed. Bravo-

Villasante). Por otro lado, la defensa de las mujeres frente a los hombres que hablan mal de ellas se convierte en auténtico motor de la acción en la comedia *El premio del bien hablar* y un rasgo caracterizador del galán protagonista de la pieza, don Juan de Castro, que no puede contener su enfado y hiere a otro caballero que hablaba mal de las mujeres a la salida de misa, dando lugar así al enredo de la comedia. Como señala el propio don Juan: «que es honrar a las mujeres / deuda a que obligados nacen / todos los hombres de bien, / por el primer hospedaje / que de nueve meses deben, / y es razón que se les pague [...] que el ser mujer es bastante / nobleza, y que no es honrado / quien no las honra» (*TESO*). A la misma idea le dedica también Lope el siguiente soneto, pronunciado por el jardinero Doristo en *Los muertos vivos*: «No tiene el hombre obligación forzosa / como servir a la mujer, que ha sido / a quien debe la vida que ha tenido, / y mucho más cuando es mujer hermosa. / No tiene el aire, el mar, el mundo, cosa / que para la mujer no haya nacido: / desde el oro, en las minas escondido, / hasta en los muros del jardín la rosa. / Si corre alguna fuente “mujer” dice; / “mujer” dicen los aires, y están llenas / las aves de su amor por esos ramos. / Maldiga Dios, amén, quien las maldice, / que aun para contemplar a Dios son buenas, / si como sus milagros las miramos» (vv. 659-702, ed. L. Gentilli y T. Pucciarelli).

111 *parque*: parece poco verosímil que un palacio del siglo IX tuviera parque cuando estos espacios empezaron a popularizarse durante el Renacimiento, por lo que nos encontramos ante uno de los anacronismos de la comedia –anacronismo habitual, por otro lado, en las comedias áureas de ambientación medieval– que no solo acercaba y actualizaba la historia para los espectadores de los corrales, sino que nos habla también del enorme valor estético, social e ideológico que cobraron los parques y jardines en el siglo XVII. Lope fue una figura clave en la traslación de esta tendencia de la época a la literatura al convertirse en el autor que puso la piedra fundacional de la poesía barroca de jardines, que alcanza su cima en poemas como su *Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba* compuesta en octavas [Pedraza Jiménez 1998:323-324]. En paralelo, el teatro siguió un itinerario similar al de la lírica y, como señala Zugasti [2011:84], también en este campo fue Lope uno de los primeros ingenios en utilizar con regularidad el espacio del jardín en sus piezas dramáticas, espacio que se repite con insistencia en las comedias de capa y espada, palatinas, mitológicas y de gran aparato.

115 *Acot Salen Tello el mozo vestido de gala, con aderezo dorado y plumas, y Laura labradora*. Primera referencia al vestido en los *Tellos de Meneses*, tema fundamental en la composición de las dos comedias. Frente a Laura, que va vestida de labradora, Tello va vestido de gala, atuendo en el que se vuelve a insistir en el v. 121 («vestido a lo cortesano»). En realidad, lo más probable es que se trate de un traje de camino, que, como señala Arata «era muy vistoso: sombrero con cintas y plumas, tejidos colorados de terciopelos y sedas costosas, botas y espuelas. Se contraponía al traje cortesano, que solía ser negro. En un teatro escenográficamente pobre, como el del Siglo de Oro, el traje desempeñaba un papel primordial para localizar una determinada acción dramática» (p. 104-105, nota al pie, en su ed. de *El acero de Madrid*). Sobre este tema, véase Zamora Vicente [1988]. En varios lugares de la comedia vemos a los personajes observando y comentando la vestimenta de sus interlocutores, en muchas ocasiones infiriendo a partir de dichos datos información sobre su calidad y su posición social (vv. 691-693, 735-736, 870, 1459...).

116 *Per TELLO MOZO*: Considerando que las didascalias relativas al personaje de Tello el Joven varían de un testimonio a otro, así como lo confusa que resulta la designación «Tello» en una comedia en la que los dos personajes masculinos principales comparten

el mismo nombre (y aparecen juntos en escena en muchas ocasiones), he decidido unificar en todos los casos estas indicaciones como «Tello Mozo», siguiendo la nomenclatura de la suelta *S*. Conviene señalar que la *Parte* mantiene a lo largo de toda la pieza sin variaciones la designación «Tello» para este personaje, mientras que la suelta *S* hace lo propio con «Tello Mozo». La suelta *T*, por su parte, se inclina de manera consistente por la forma «Joven» con una única excepción (la didascalia correspondiente al v. 790, en la que trae «Tello Joven», ver en el aparato crítico las entradas correspondientes a los vv. 786-787*Per* y la nota a dichos versos) antes de recuperar la designación «Joven», que mantendrá hasta el final de la pieza. Las ediciones modernas se deciden, por su parte, por la designación «Tello» sin excepción. Hemos preferido adoptar la nomenclatura de *S* («Tello Mozo») para no renunciar al nombre propio del personaje y diferenciarlo más fácilmente de su padre, al que designaremos como «Tello Viejo» (ver nota al 195*Per*). Por otro lado, cabe señalar que el nombre «Tello» [Morley y Tyler 1961: 22-25] se cuenta entre los nombres de pila masculinos más utilizados por Lope y que era uno de los nombres que empleó indiferentemente para nombrar a caballeros, criados y villanos.

129-135 *Tello mi padre.... de los godos de España*: curiosamente, la desigualdad social entre el padre y la madre de Tello el Joven prefigura, a pequeña escala, la diferencia que se establecerá entre los miembros del matrimonio compuesto por él mismo y la infanta Elvira al final de la comedia. Por otra parte, esta es la primera referencia a un tema recurrente en las dos comedias que componen el díptico dramático de los Meneses: los Tellos, así como los otros labradores ricos de su entorno, se consideran herederos directos de los godos y depositarios de sus virtudes morales. Como analiza Maravall [1954], la identificación entre historia gótica e historia hispánica y el mito de la herencia goda como hilo ininterrumpido de una hipotética continuidad hispánica son relatos políticos propagados por los reinos peninsulares durante la Reconquista como vía para justificar los hechos bélicos que tuvieron lugar durante la misma. Estos relatos se consolidan al final de la Edad Media, cuando se interpreta que los reyes que han reunido bajo su dominio toda la Península han recuperado una herencia goda perdida durante siglos. En los siglos XVI y XVII el mito goticista se difunde y se convierte en un elemento retórico que cultivan escritores de toda clase, convirtiéndose en uno de los más recurrentes mitos de tipo histórico-políticos en la España del Siglo de Oro y el término «godo» en un sinónimo bien establecido de «noble».

137-138 *¿No es poco honor / de lodos ser labrador?*: enmendamos *ope ingenii* el v. 138 («lodos» frente al «los dos» que leen todos los testimonios) porque consideramos que la lección transmitida por la tradición no hace sentido en el lugar. El error mecánico, ya incluido en el texto de la *Parte* y las sueltas más antiguas, era difícilmente enmendable por lo poco corriente de la expresión «labrador de lodos» a pesar de que la voz «lodos» tiene una gran presencia en los textos de la época como sinónimo de «tierra». En el auto de Tirso *El colmenero divino*, el Cuerpo, vestido de «villano muy toscó», se queja al Alma de su situación en los siguientes términos: «Y yo cubierto de andrajos, / siempre con oficios bajos, / cargado de tierra y lodo, / cayendo sobre mí todo / el peso de los trabajos» (en *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, p. 254, ed. I. Arellano). Por otro lado, *hacer lodos* era expresión frecuente en el siglo XVII para hacer referencia a las tareas de la labranza relacionadas con rastrillar la tierra. El primer cuarteto del soneto titulado «En una conversación hicimos los dos el soneto siguiente, en cláusulas amebeas o alternadas» de Quevedo incluye una referencia a esta expresión en un contexto satírico: «Cornudo eres, Fulano, hasta los codos, / y puedes rastillar con las dos sienes; / tan largos y tendidos cuernos tienes, / que, si no los enfaldas, harás lodos» (número 590, *Poemas satíricos y burlescos*, ed. J. M. Bleca).

164-167 *Tú, gracias...mujeres desdichas*: el verso 164 es un lugar sospechoso de deturpación y la lectura de la *Parte* que editamos en él no parece del todo convincente. A pesar de ello, tiene la ventaja sobre la lección que presentan las sueltas *ST* de establecer una relación de oposición con «dichas» y de evitar la fea repetición de la palabra «galas» en el verso siguiente. En torno a la habitual rima entre «galas» y «alas» cabe señalar que aquí plantea por primera vez un debate –la licitud de las galas en el campesino rico– que será explotado un poco más adelante, en la discusión entre Tello el Joven y su padre (v. 205 y ss.) y que se trata de uno de los temas recurrentes en el díptico. Lope había empleado la misma rima en un contexto similar en *El cuerdo en su casa*, comedia protagonizada por labradores ricos con muchos puntos en común con *Los Tellos de Meneses*, en la que el viejo labrador Sancho, padre del protagonista, advierte a su nuera Antona en contra de las galas, que ve como un peligro para la honestidad femenina: «No te espantes porque así / te riña por tantas galas; / no por tenerlas por malas, / sino es porque suelen ser, / en una honesta mujer, / de los pensamientos alas» (vv. 269-274, ed. L. Fernández y R. Ramos).

176-181 *Una mujer....de León*: Creemos que estos versos tienen más sentido si los interpretamos desde la perspectiva de que Laura está hablando de ella misma en tercera persona. Es decir, la propia Laura es la mujer humilde que, en ausencia de un espejo lisonjero, se arregla el tocado mirando su reflejo en las aguas de una fuente y la que le pregunta directamente a Tello al final del pasaje qué significará ella para él después de las visitas del joven a León. Editamos *pidió* por considerarlo un pretérito perfecto simple con función atemporal. Por otro lado, puesto que Laura habla de sí misma, *podrá* debe ser la lectura correcta para el v. 180, con los testimonios *ST* (es decir, el plural «podrán» de *A* es una errata).

193 *agora*: «ahora». Forma que alternaba con *ahora* en la época, si bien Lope empleaba la forma trisílaba *agora* y la bísilaba *ahora* según las exigencias métricas [Poesse 1973:27, nota al pie]. En nuestra comedia, la forma trisílaba de la palabra es el doble de frecuente que el «ahora» bísilabo (que en todos los casos como parte de la combinación «ahora bien»: vv. 1803, 2289, 2465...), forma que no permite realizar sinéresis. Se trata de una diferenciación característica de la lengua teatral poética de Lope y que a menudo se observa en sus manuscritos, pero se pierde en los testimonios impresos de sus comedias, como observa en la tradición de *La corona merecida* Rodríguez-Gallego [2014:822]. Por otro lado, en la obra de Lope, como señalan D. Marín y E. Rugg en su edición de *El galán de la membrilla* (p. 228, nota al pie), «*agora* es empleado con más frecuencia que *aora* tanto por personajes rústicos como cortesanos».

195 *Per TELLO VIEJO*: En el caso del personaje de Tello el Viejo mantenemos para toda la comedia la didascalia «Tello Viejo», en tanto que es la primera denominación con la que el texto de la *Parte* se refiere al personaje y nos permite distinguir con claridad a los dos personajes, padre e hijo. Conviene señalar, sin embargo, que la *editio princeps* es particularmente incoherente en las didascalias relativas a este personaje, oscilando entre «Tello Viejo», «Tello» y «Viejo»: se refiere a él durante su primera intervención como «Tello Viejo» hasta su último parlamento en esta jornada. Hemos dejado constancia de estos cambios de *A* con entradas en el aparato crítico acompañadas de notas filológicas explicativas en cada uno de los versos en los que dicho testimonio cambia la designación anterior. La suelta *S*, en cambio, se mantiene fiel a la designación «Tello Viejo» durante toda la comedia y la suelta *T* hace lo propio con la nomenclatura «Tello». Las ediciones modernas eligen, en todos los casos, la forma «Tello el Viejo», con artículo.

198-200 (*Cogiome por Dios....ciudad*): hemos preferido a lo largo de la comedia, en este y muchos otros lugares, señalar los apartes entre paréntesis, sistema más claro que el que siguen las ediciones modernas. En la inmensa mayoría de estas –como sucede en el lugar que nos ocupa–, las ediciones *Jul*, *Dia* y *Sai* tienden a señalar los apartes a través de una indicación de «Aparte» situada inmediatamente antes de que comience el texto que debe ser pronunciado en aparte y *Men* inmediatamente después del primer verso pronunciado en aparte. Hemos tomado en cuenta estas indicaciones de cara al establecimiento de nuestras propias indicaciones de aparte y hemos dejado constancia de todas ellas a través de entradas en el aparato crítico.

210-215 *con un gabán...tiene jarcias*: el gabán, el sombrero tosco, las abarcas y polainas eran elementos tradicionales en la vestimenta de los villanos y suponemos que Tello el Viejo, los otros personajes campesinos de la comedia e incluso Tello el Joven (cuando no aparece vestido de noble, como en esta escena) vestían este tipo de prendas durante la representación para reflejar su condición de villanos. De hecho, a pesar de que, como indica Ruano de la Haza [2000:78], la indumentaria teatral de los corrales era «artificial, concebida no tanto para reproducir con realismo el vestuario de un campesino o el de un emperador, como para comunicar con claridad y brevedad al público [...] la condición social del personaje», el pasaje tiene casi el aspecto de una acotación implícita. También es destacable que Lope eligiera prendas campesinas con una larga tradición medieval, tal vez con la intención de ambientar la pieza en una época pasada. El *gabán* era un «sobretudo con mangas y capuchón [...] para protegerse de las inclemencias del tiempo, había sido usado en la Edad Media por gentes de muy diversa condición. A principios del siglo XVI, el gabán aparece todavía en inventarios de caballeros nobles, pero en ese siglo suele encontrarse en los textos como prenda usada por pastores y por labradores» [Bernis 1962:90]. Las *abarcas* eran un «género de calzado rústico de que usan los que viven en sierras y lugares ásperos» (Covarrubias) y «en obras del siglo XVI se representan labradores con calzado como el descrito por Covarrubias [...] En el arancel de zapateros de Navarra, el año 1552, las abarcas son con mucho el calzado más barato» [Bernis 1962:74]. En torno a las *abarcas*, consultar la nota al v. 283. Respecto a las *polainas*, recibía este nombre en algunos textos del siglo XVI «una prenda que llevaban en las piernas los pastores [...] sin duda, en estos textos tiene el mismo significado que le da Covarrubias en 1611 de medias calzas de labradores sin soleta, que caen encima del zapato sobre el empeine» [Bernis 1962:100].

234-235 *al oficial o al que cuida / de su ganado y labranza*: enmendamos *ope ingenii* la lectura de la *Parte* para el v. 235 («de su cuidado y labranza») porque consideramos que en dicho verso Tello el Viejo se refiere exclusivamente a los campesinos, a los que está diferenciando de los oficiales. «Cuidado» tiene un sentido demasiado general, es válido para ambos grupos sociales y no sirve para distinguir a oficiales y campesinos. Además, resulta extraña su unión con «labranza», término exclusivamente dirigido a los campesinos, con el que resulta mucho más apropiado unir la palabra «ganado», de modo que Tello el Viejo haga referencia a las dos actividades principales de los campesinos: ganadería y agricultura («cuidar del ganado», «del rebaño», «de las ovejas», etc. son además expresiones muy corrientes). La mala lectura se la *Parte* se debe probablemente a un error inducido por la atracción del verbo «cuida» al final del verso precedente. Nuestra hipótesis es que el copista de *S* advirtió el error gracias a la repetición entre «cuida» y «cuidado» en los versos 234-235, pero actuó erróneamente sobre el v. 234 (sustituyó el verbo «cuida» por «vive») en vez de sobre el v. 235, donde estaba el error que delata la extraña juntura de «cuidado y labranza» (sintagma que, por otro lado, tampoco hemos podido localizar en otros textos de la época). Otra enmienda posible para

el pasaje sería «de su hacienda y labranza», combinación habitual y atestiguada en *El cuerdo en su casa* («cosas de hacienda y labranza», v. 2104, ed. L. Fernández y R. Ramos).

236-239 *En que...que basta*: juego de palabras sustentando sobre la polisemia de «basta», que alude en el v. 237 a la tosquedad de la *jerga* («tela gruesa y rústica», *Autoridades*) que visten los labradores en contraposición a la seda de los nobles, tejido lujoso por excelencia, mientras que en los vv. 238 y 239 se refiere al verbo *bastar* en el sentido de «ser suficiente». Weber de Kurlat asegura en una nota al pie de su edición de la comedia *Servir a señor discreto* que «las telas tienen, dentro de la fraseología de la comedia en Lope, valores simbólicos precisos» (p. 192, nota al v. 1390).

245-251 *a un carro...otra casa*: frente a la carroza del señor, hiperbólicamente descrita en los versos anteriores con arcos de oro y cortinas de grana, el carro de los campesinos resulta aún más humilde: se utiliza solo en casos excepcionales, como para acudir a una fiesta, es un *carro de estacas* («carreta con palos verticales para retener la carga», nota de McGrady al v. 1580 de su edición del *Peribáñez*), con techumbre de caña y tirado por mulas en vez de por caballos frisonos que, para colmo de males, no llevan *franjas* («guarnición tejida de hilo de oro, plata, seda, lino o lana, que sirve para adornar y guarnecer las ropas o otras cosas», *Autoridades*), y cuenta con un «repostero viejo» decorado con armas ajenas como único adorno. Un *repostero* era «un paño cuadrado con las armas del señor, que se pone sobre las acémilas» (Covarrubias) y también se empleaba en la época para adornar las paredes. El motivo del carro campesino carente de adornos y el pesar que esto les ocasiona a los labradores es un motivo presente también en el *Peribáñez*, en la que el protagonista pide prestado precisamente una alfombra y un *repostero* al comendador de Ocaña para su carro cuando Casilda y él se disponen a acudir a una celebración religiosa en Toledo: «Espera; / que a la fe que no es razón / que vaya sin repostero» (vv. 776-778, ed. D. McGrady).

252-259 *Beber en cristal...plata quebrada*: Tello el Viejo defiende las diferencias que – según su criterio– deben perpetuarse entre las humildes costumbres campesinas y los hábitos de la corte. Los campesinos beben agua en vasos de cristal o directamente de los arroyos, utilizando la mano (aunque solo la mitad del agua llegue desde la *barba* o *barbilla*) y, frente al hábito cortesano de comer utilizando vajillas de plata, comen en platos de barro. Aunque dicha plata se gaste más que el barro con los sucesivos lavados, que van eliminando parte del preciado metal (*supuesto que*, «puesto que»), la plata siempre seguirá conservando más valor, como señala la expresión *plata quebrada*: «lo que fuera de la hechura se queda con su valor del peso» (Covarrubias). Correas recoge las expresiones *Plata quebrada es* («Cuando una cosa deshecha tiene tanto valor como entera, como son las cosas de comer») y *Todo es plata quebrada*, con el mismo significado («Lo que deshecho es del mismo provecho»). En *Don Gil de las Calzas Verdes*, el criado Caramanchel le escamotea a doña Inés un papel cerrado que ella desea leer y del que solo le permite leer algunos fragmentos, diciendo «¡Ved si es barro el papelillo! / Todo esto es plata quebrada: / saqué vusté, si le agrada, / el hilo por el ovillo» (vv. 2258-2261, ed. Zamora Vicente). Por otro lado, el rechazo hacia las vajillas lujosas y de metales preciosos y la preferencia por la mesa pastoril es un tópico del *beatus ille*: los famosos versos de fray Luis de León ya advertían de que «A mí una pobrecilla / mesa, de amable paz bien abastada, / me baste; y la vajilla / de fino oro labrada / sea de quien la mar no teme airada» (vv. 71-75, ed. Ramajo Caño y ver notas complementarias en dicha edición para un breve recorrido por el motivo de la mesa pastoril, pasando por Tibulo, Lope de Vega y Góngora, 2012: 653).

257 *supuesto que*: «Modo adverbial que vale puesto que o bien que» (*Autoridades*). Si bien *puesto que* tiene valor concesivo en numerosos textos áureos, también podía funcionar como nexos causal, como ocurre en la forma *supuesto que* en este caso.

270-275 *De aquí nace....y las espadas*: nueva referencia al tema característicamente palatino de la relación amorosa entre amantes desiguales, que se concretará en la relación entre el labrador Tello el Joven y la infanta Elvira a lo largo de la comedia. Ver nota a los vv. 129-135.

283 *volved al paño y la abarca*: frente a las galas propias de los nobles y las galas de los militares, Tello el Viejo propone a su hijo el regreso a las prendas características del traje villano. El paño había sido aludido ya, a través de la referencia a la «jerga basta» (v. 237) y lo mismo sucede con las «abarcas» (mencionadas en el v. 211). En los versos siguientes al 283 se incide en un aspecto relacionado con dicho calzado, su idoneidad para caminar por la nieve, también señalado por Covarrubias, que advierte de que existen dos tipos de abarcas: «unos de palo, que por tener forma de barcas, se dijeron abarcas; y otros de cuerdos de vaca crudos, que con unos cordeles se los atan a los pies, sobre unos trapos con que huellan sin peligro la nieve».

296-299 *No hay hombre.....el que tuvo le falta*: Tello el Joven alude al tópico de que los ancianos son incapaces de comprender –ni recordar– los impulsos propios de la juventud, antes de pasar a atacar a su padre por su tacañería y mezquindad con el dinero. Son dos tópicos caracterizadores de las relaciones entre padres e hijos en la comedia áurea que definen también, tanto en la primera comedia como en la segunda, la tónica de las relaciones entre Tello el Viejo y su hijo. Como ya señalaba Wardropper [1978:219], dentro de la lógica de la comedia burguesa, para los protagonistas jóvenes de las piezas teatrales del XVII a menudo «unos padres ricos vivos no son el objeto de su amor sino un obstáculo para la adquisición de una herencia» y, llevados por un deseo insaciable de gastar dinero en galas, amores y frivolidades, «los ancianos, los pilares de la sociedad, se considera que existen únicamente para frustrar a los jóvenes». Se relaciona con una situación muy similar de *El cuerdo en su casa*, en la que el viejo Sancho le afea a su nuera Antona sus galas y ella le responde que «Nunca he visto viejo, / a quien años sobren, / que a sus mocedades / la cabeza torne» (vv. 323-326 de la edición de L. Fernández y R. Ramos).

303 *sois*: aceptamos la enmienda transmitida por las ediciones sueltas para que Tello el Joven trate de vos a su padre, en concordancia con el «vuestro hijo» del verso inmediatamente anterior, aunque el personaje ha tuteado en otros momentos a su padre (v. 221, «me tratás»; v. 226, «tan principal como tú», v. 227, «tu casa»). De hecho, a lo largo de la comedia padre e hijo se vosean y tutean indistintamente. Como señala McGrady [1993:47] en una de las notas a su edición de *Fuente Ovejuna* «aunque a veces se dice que vos era tratamiento dado a inferiores y a los amigos de confianza, la verdad es que en la Comedia reina la más completa anarquía en el uso de las formas vos, tú y vuestra merced». Sastre Ruano [1995:244-245] también señala numerosas incongruencias en las comedias de Lope en las formas de tratamiento, aunque, en principio, señala que vos era el tratamiento de respeto entre señores y personajes de clase alta y tú el tratamiento familiar entre señores y criados o entre criados, siendo menos habitual el tú como tratamiento familiar entre señores.

304-307 *Si fuérades labrador / de aquellos que cavan y aran, / no pudiera a vuestra culpa / satisfacer mi ignorancia*: Tello establece en primer lugar una interesante diferencia entre

dos de los significados de la palabra «labrador» recogidas por *Autoridades* (ver nota al *dramatis personae*). Los dos segundos versos del fragmento resultan algo más oscuros: entendemos que Tello quiere decir que, si su padre fuera uno de esos labradores sin tierras, «no pudiera mi ignorancia satisfacer vuestra culpa», es decir que la ignorancia de Tello el Joven no podría dar respuesta a su culpa, entendiendo culpa como la acusación o inculpación que el padre le está dirigiendo al hijo respecto a su gasto en galas. Es decir, que si Tello el Viejo fuera un labrador empobrecido, su hijo no tendría defensa posible ante el reproche paterno de estar realizando un gasto excesivo en vestimentas que no corresponden a unos humildes campesinos. En cambio, la riqueza y la posición de su padre –según Tello el Joven– justifica su propia querencia por unas galas que sí son apropiadas en el lugar que ambos ocupan en la escala social. *Har* y el resto de ediciones modernas (con la excepción de *Jul*) no entienden correctamente el pasaje, por lo que consideran que es necesaria una enmienda, la sustitución de «culpa» por «queja». Por otro lado, la forma verbal *fuéradés*, así como otras formas verbales terminadas en *-ades* o *-edes*, no es infrecuente en la comedia áurea. Sastre Ruano [1995:246] señala que en la lengua de Lope todavía encontramos restos de la desinencia *-des* en formas esdrújulas como *sentíades*, *éradés* o *amavedés* en alternancia y lucha con las que finalmente triunfaron: *sentíais*, *erais*, *amábais*, en tanto que su fijación definitiva no se produjo hasta mediados del siglo XVII. Según M. G. Profeti en su edición de *Fuente Ovejuna* (p. 898, nota al v. 960) estas formas a menudo se emplean con connotación rústica o arcaizante. En nuestra comedia, encontramos otras formas verbales de este tipo en los vv. 724 y 1160, en boca de un villano y Mendo.

312 *ganado menor*: «ganado que se compone de reses o cabezas menores, como ovejas, cabras, etc.» (*DLE*). Entendemos que Tello el Joven acaba de ponderar la cantidad de cabezas menores que posee su padre y que en los versos inmediatamente posteriores (vv. 313-315) vuelve a retomar esta idea: el ganado menor es tan numeroso que cubre los montes de blanco con su pelaje. Otra hipótesis es que quizá nos encontramos en este lugar ante un error común y que, puesto que se hablará después del ganado menor, tendríamos que leer aquí «ganado mayor».

322 *ciudades*: mantenemos aquí la lectura de la *Parte* (y consideramos una trivialización la lectura «haciendas» que traen *ST*) porque entendemos la voz *ciudades* en el sentido político de «polis, estado», en correspondencia con el uso que hace Tello el Viejo en el v. 261 de la palabra *repúblicas*. De hecho, si en dicho pasaje Tello el Viejo culpaba al deseo de mudar de estado de la «perdición de las repúblicas», en el pasaje que aquí nos ocupa Tello el Joven se defiende directamente de dicha acusación en concreto, parafraseando las palabras de su padre («¿por qué os engañó la edad / en decir que lo que acaba / las *ciudades* es hacer / los hombres tales mudanzas?»).

334 *el oficio de Adán*: se trata del oficio de labrador, castigo impuesto por Dios a Adán por haber compartido con Eva el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. Como es sabido, en el famoso pasaje bíblico Dios no concibe el oficio de labrador en términos muy positivos: «maledicta terra in opere tuo in laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae spinas et tribulos germinabit tibi et comedes herbas terrae in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es», es decir, «maldita sea la tierra por tu culpa. Con fatiga comerás sus frutos todos los días de tu vida. Ella te dará espinas y cardos, y comerás la hierba de los campos. Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra de la que fuiste formado» (Gn 3, 17-19). De la misma manera, Dios prefiere también las ofrendas del pastor Abel que las del agricultor Caín (Gn 4, 2-5).

357 *hace guerra el de Granada*: se trata de la única mención que se hace a Granada durante toda la comedia. Antes y después de esta alusión, el caudillo moro con el que el rey Ordoño pretende congraciarse al ofrecerle a su hija Elvira en matrimonio es el rey de Valencia (vv. 16, 525, 677), aludido en otra única ocasión como «el de Córdoba y Toledo» (v. 28). Aunque la mención a una guerra con «el de Granada» podría remitir a los espectadores a la toma del reino nazarí de Granada en el siglo XV –y, por tanto, evocar un contexto cultural muy posterior al siglo IX de nuestra comedia– el objetivo de Lope al mencionar Valencia, Granada, Toledo y Córdoba en diferentes momentos de la comedia podría ser simplemente subrayar que la acción tiene lugar en un momento histórico muy anterior al siglo XV, en el que los musulmanes tenían bajo su poder muchas de las ciudades españolas del siglo XVII. Este momento histórico, si bien muy poco definido en *Los Tellos*, es sin duda la época del Califato de Córdoba, que se encontraba bajo el gobierno del emir Muhammad I de Córdoba durante el reinado de Ordoño I. Significativamente, los testimonios *ST* ofrecen aquí la lección «Navarra» como variante para este verso –quizá por la extrañeza de los copistas ante los diferentes enemigos militares del rey Ordoño mencionados a lo largo de la comedia–, que no nos parece necesario admitir. Ver notas a los vv. 16 y 554.

375 *tendrá respeto a quien soy*: eco de la conocida fórmula *es quien es* («frase con que se expresa que alguno ha correspondido en alguna acción a lo que debe a su sangre o empleo», *Autoridades*). Para Maravall [1990:64] en este tipo de oraciones se condensa «el principio fundamental de la moral social postulada por la comedia: el reconocimiento y aceptación del encuadramiento en el orden estamental de cada uno, asumiendo los modos de comportamiento que de ello derivan». La frase es empleada con frecuencia en el teatro áureo por personajes nobles para explicar sus acciones virtuosas o para señalar situaciones de contraste entre la calidad de sus personas y sucesos particulares –degradantes en muchos casos– en los que se ven envueltos y en los que dicho estatus es cuestionado. En este caso, sin embargo, Tello el Viejo no alude a su nobleza, sino a su autoridad como cabeza de familia para hacer valer su criterio y conseguir que su hijo ceda en su postura. Encontramos otros casos más paradigmáticos del uso de la fórmula *es quien es* más adelante en la comedia, especialmente en boca de Elvira que, primero por su situación como infanta disfrazada de criada y después como mujer noble enamorada de un villano, expresa en diversos momentos su malestar ante acciones que contradicen su verdadero ser («como si fuera quien fui / o supiera lo que he sido», vv. 906-907) o «siendo yo quien soy» (v. 2323). Véase Spitzer en torno a este tópico áureo [1947].

381-382 *que con un sutil cabello / le atarás y le tendrás*: ante la inseguridad de Laura respecto a los sentimientos que alberga Tello el Joven hacia ella, su criada Inés intenta tranquilizarla asegurándole que podrá retenerlo a su lado con facilidad, atándolo con un cabello sutil. Son muchas las expresiones de la lengua áurea que hacen alusión a un único cabello para significar una cantidad nimia de algo o un esfuerzo pequeño: *un pelo*; *un cabello* se dice «por cosa muy poca»; *no monta un cabello* alude a «lo que es poco y va en ello poco» y *llevar por un cabello* era sinónimo de «llevar de buena gana» (Correas). Son frecuentes en la literatura las referencias al *sutil cabello*, en muchas ocasiones haciendo referencia a lo vano de las esperanzas amorosas, tal vez como recuerdo del soneto XXXIV de Garcilaso, cuyo segundo cuarteto dice «veré colgada de un sutil cabello / la vida del amante embebecido / en error, en engaño adormecido, / sordo a las voces que le avisan dello» (soneto XXXIV, ed. B. Morros, p. 58). La expresión es habitual en la obra de Lope. En *Las ferias de Madrid*, un personaje afirma que «Colgada veo de un sutil cabello / toda la fuerza del contento mío. / ¡Rómpase ya, que gusto de rompello!» (vv.

32-34, ed. D. Roas) y en *La amistad pagada* otro personaje apunta «que mal las podrá mirar / quien suele invidioso estar / de solo un sutil cabello» (vv. 424-426, ed. V. Pineda).

383 *nueso*: forma rústica en lugar de «nuestro». La solución del nexa *-str* > *-s* es habitual para connotar el lenguaje de los personajes rústicos en Lope y aparece con frecuencia en determinantes posesivos como *nueso* o *vueso*. Como señaló Salomon [1985:130-137], el lenguaje pastoril en el que autores como Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente habían fijado de manera muy pronunciada los rasgos del sayagués literario fue debilitándose poco a poco, y ya Timoneda usaba un lenguaje «sayagués» en sentido lato, sin caracterización precisa en Sayago. A partir de 1600 al menos hay que entender por sayagués cualquier manera «aldeana» de chapucear y maltratar el idioma. Lope, por su parte, empleó un sayagués teatral menos caricaturesco, a base de unos pocos rasgos reducidos a un sistema bastante sencillo en el que se revela el sentido escénico de las formas sayaguesas: unos pocos indicios de caracterización, inequívocos en la caracterización teatral. Encontramos otros rasgos de este estilo aldeano en los vv. 683, 690-691, 961, 1257, 1511...

392 *Yo, Inés*: aceptamos la enmienda de *Har*, aceptada por todas las ediciones modernas, porque en el texto de la *Parte* sobra una sílaba. La lectura de los testimonios *ST* (¿un intento fallido de enmienda?) tampoco es correcta desde la perspectiva del cómputo silábico.

406-407 *Desnuda lo cortesano, / vuelve al capote*: nueva referencia a la vestimenta como elemento indicador de la clase social a la que se pertenece. Como señala Bernis [1962:82-83], el *capote* era un género de capa propia para protegerse de las inclemencias del tiempo y, aunque en los textos de los siglos XV y XVI suele aparecer como traje de pastores, galeotes y gentes humildes en general, fue usado también por nobles y reyes. Al parecer, en 1618, según los patrones de un libro de sastrería, era una capa con mangas y un gran sobrecuello. Para la estudiosa, el texto más explícito sobre dicha prenda en las fuentes de la época es un pasaje del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* en que Guevara defiende las ventajas de vivir en la aldea: «No pequeña sino grande es la libertad del aldea en que si uno no quiere traer calzas, trae zaragüelles, si no quiere traer capa ándase en cuerpo, si le acongoja el jubón afloja las agujetas, si ha calor ándase sin gorra, si ha frío vístese con zamarro, si llueve mucho vístese de un capote» [citado por Bernis 1962:82].

426-433 *Una tosca montañesa....espinazo*: lugar problemático, en tanto que los vv. 429-430 constituyen una de las lagunas de la *Parte* y han sido restituidos editando la lección de *S-T* por los motivos ya aludidos en el apartado relativo al estudio de la tradición textual. Las ediciones modernas han enmendado en todos los casos el pasaje a través de la lección de *S-T*, si bien *Sai* introduce una modificación sobre dicha lección («como un zapato de lazo» en vez de «con un zapato de lazo»). El sentido general del pasaje es la ridiculización de la supuesta tosquedad de Laura, descrita hiperbólicamente a la manera de una mujer monstruosa en comparación con el ideal de belleza femenina encarnado en las mujeres de la ciudad (ver nota a los vv. 434-436). Laura es primero comparada con un erizo (animal con fama de hosco debido a sus púas) y después se ridiculiza su figura al afirmar que ha sido formada en una artesa, probablemente en relación a su bastedad, corpulencia o silueta poco femenina (una *artesa* es una «vacía grande prolongada, la cual es hecha de un madero cavado y sirve para diferentes usos», *Autoridades*). En lo relativo a sus pies, elementos con un gran componente erótico en la época, Mendo la acusa de calzar un zapato de lazo de gran tamaño, de medio celemín («medida de granos, semillas y otras cosas que hace la duodécima parte de una fanega», *Autoridades*), medida que Lope

también empleó en otras obras para ponderar el gran tamaño de los pies femeninos, como en su soneto satírico dedicado al enorme pie de una dama que comienza con «¿Quién eres, celemín? ¿Quién eres, fiera? / ¿Qué pino te bastó de Guadarrama? / ¿Qué buey que a Medellín pació la grama / te dio la suela en toda su ribera?» (soneto número 42, pp. 184-185, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo). Respecto a los *zapatos de lazo*, cabe señalar que Herrero García [1977:200-201] los incluye entre los zapatonos de brega y recuerda que las *Ordenanzas de Burgos* de 1522 los señalaban ya como típica obra gruesa. El estudioso deduce que este calzado debía de ser una especie de media bota que cayó en desuso antes de terminar el siglo XVII, puesto que *Autoridades* no lo recoge y Covarrubias se limita a señalar que es «calzado de villano». Por último, la burla en torno a Laura se centra en su tocado y su atuendo: por un lado, lleva el *garvín* o cofia de red calado hasta las cejas y por otro lleva la *cola* («aquella punta prolongada que traen las mujeres en las basquiñas, los clérigos en las sotanas y manteos, que arrastra por el suelo», *Autoridades*) demasiado corta, por el espinazo. Respecto al *garvín*, cabe señalar que llevarlo desplazado de su sitio original debía de considerarse una grave falta contra la corrección del aliño indumentario femenino según los códigos de la época. La expresión «Carrera al ojo, marido astroso» recogida por Correas y en la que se da la siguiente explicación da buena cuenta de ello: «Carrera es la red, lista o randa que lleva el garvín o escorfia por la costura de en medio, que para estar bien tocada, ha de caer en medio de la frente, no al ojo ni al lado o esquina de la frente, y aun carrera se podía tomar por la crencha; avisa a las mozas que sean bien aliñadas para que hallen buen marido, que si son desaliñadas y flojas será un astroso cualquiera o tiñoso».

434-436 *¿Que tiene que ver con ver / una coluna de nieve / en tres puntos de un pie breve?*: se incide aquí en dos aspectos muy apreciados en el ideal de belleza femenino de la época, es decir, la blancura de la *coluna* o pierna y la pequeñez del pie, que se asocian en este pasaje a las mujeres que viven en la ciudad. El tamaño del zapato y la talla del pie se medían en puntos en el siglo XVII. Como advierte E. S. Morby en su edición de *La Dorotea* (p. 134, nota al pie), respecto a un pasaje en el que Gerarda alaba los pequeños pies de Dorotea («¿Zapatos dice? Zapatillos, y aun no es bastante diminutivo. Si la vieses, no tiene tres puntos de pie, con ser la pantorrilla bizarra cosa») «calzar cinco puntos era ya tener el pie pequeño, mientras que calzar tres era tenerlo pequeñísimo». Son frecuentes en Lope de Vega los comentarios en tono elogioso en torno a la pequeñez del pie de la dama y por otro lado, en su vertiente burlesca, los chistes y burlas de los graciosos en torno a los esfuerzos de las damas vanidosas por calzar y solicitar a sus galanes zapatos demasiado pequeños para ellas, muchas veces entre los tres y los cinco puntos. En la misma nota al pie, Morby proporciona varios lugares extraídos de las comedias de Lope en las que se bromea respecto a este asunto: «Las mujeres, / y más preciadas de lindas, / todas calzan cinco puntos; / yerras si catorce envías» (*La mal casada*) o «Nunca acierto los puntos / de su zapato, / porque calza catorce, / pidiendo cuatro» (*Si no vieran las mujeres*), entre otros. También en su obra poética este asunto es frecuentemente empleado con intenciones cómicas: «¿Qué te han hecho tus pies, oh Clara amiga, / que en tan estrechas cárceles los prendes? / [...] ¿Por qué le das tan áspera fatiga / a quien te lleva donde tú pretendes?» (soneto *Al cuidado de calzar justo una dama*, p. 1418 de las *Rimas de Tomé de Burguillos* en las *Obras poéticas*, ed. J. M. Bleca).

437Per-440Per: se trata de uno de los lugares difíciles de la comedia, que constituye un error conjuntivo que relaciona a todos los testimonios antiguos. Deducimos conjeturalmente la omisión de una didascalía en el v. 440 a partir de las variantes vinculadas a ella en los versos contiguos (vv. 437 y 441). Nos inclinamos a pensar que la

omisión de la didascalia del v. 440 en el arquetipo compartido por A y S tuvo como consecuencia que las dos ramas de la tradición optaran por soluciones diferentes para dotar de sentido al pasaje: A atribuyó desde el verso 437 en adelante a Laura, omitiendo por completo la intervención de Inés, mientras el copista de S, por su parte, decidió atribuir del verso 437 en adelante a Inés, omitiendo cualquier intervención de Laura, aunque se vio obligado a realizar reajustes en el v. 441 para evitar la mención a Inés que no tenía sentido en boca de dicho personaje. Por lo demás, la referencia al bonete tal vez sea un intento de Lope por ponderar cómicamente el tamaño de los pies de esas mujeres (de pies tan grandes como bonetes, en contra de la habitual idealización áurea del pie femenino de pequeño tamaño) intentando al mismo tiempo conseguir cierta ambientación medieval. En el siglo XV el bonete había sido el principal adorno de cabeza de los hombres que vestían a la moda, pero había sido desplazado ya como adorno de cabeza masculino por la gorra en el tránsito del siglo XV al XVI, cuando «apareció la gorra como una variedad del bonete, en la forma de un tocado redondo con una vuelta doblada» y «de los antiguos bonetes solo sobrevivió como tocado de letrados, un modelo muy sencillo, sin vueltas, con cuatro pequeñas protuberancias en su parte superior». La palabra *bonete*, durante un tiempo también sinónimo de gorra, fue progresivamente reservándose para este tocado de letrados y clérigos [Bernis 1962:78]. Los bonetes doblados, en particular, estaban al parecer realizados con doble tela, cada una de un color. En unas ordenanzas granadinas para boneteros de 1552 (reimpresas con añadidos en 1672 por orden de la chancillería de la ciudad) se establece que los boneteros pasen un examen que conste, entre otros requisitos, de la confección de un bonete sencillo y de un bonete doblado. La misma ordenanza exige un poco más adelante «que los bonetes doblados sean de dos hilos» (*Ordenanzas que los muy ilustres y muy magníficos señores Granada mandaron guardar para la buena gobernación de su república*, 1552, reimpresión de 1672, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, ff. 154v.-155r.).

452 *tomillo salsero*: «se dice por el menudo y fino, a causa que algunos le echan en las salsas» (Covarrubias). El tomillo, conocido por sus propiedades como hierba aromática, se identificaba a menudo en la época con el olor de las mujeres campesinas y, por medio de una sinécdoque, con las propias villanas, muchas veces en situaciones con cierto componente erótico. En *La villana de Getafe* de Lope, la villana Inés comenta el deseo de don Félix de buscar aventuras amorosas con las mozas aldeanas en los siguientes términos: «A la fe, Pascuala / que estos bellacones, / cansados de pavos, / ruedas de colores, / con varios perfumes / y pintas de Londres, / gustan de la fruta / que nace en los montes: / cantuesos, tomillos, / mastranzo y tréboles» (*TESO*). Todavía más explícita es la identificación entre *tomillo* y «mujer campesina» en la acusación de doña Clara a su prometido don Lucas en el entremés *Getafe* de Antonio Hurtado de Mendoza después de que este haya intentado seducir a una moza campesina en dicha localidad: «El tomillito salsero / habrás dejado oler. / ¡Oh, qué fácil serranía! / ¡Oh, qué blanda rustiquez! [...] Más asco tengo que celos. / Seor don Lucas, quédese / con la villana y sin mí» (vv. 159-169, ed. H. E. Bergman incluida en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España*).

456-460 *no a pastillas...otros nombres*: era una creencia muy extendida en la época que el perfume de ámbar (en este caso, en forma de pastillas) producía *mal de madre*, un trastorno femenino relacionado con el desplazamiento del útero. Se creía que la madre o matriz podía moverse a voluntad por el cuerpo por diferentes motivos, entre los que se contaban ciertos olores fuertes. A su vez, el consumo de determinados alimentos, mantener relaciones sexuales y, especialmente, dar a luz, eran considerados remedios

eficaces contra el mal de madre. En el fragmento señalado, el personaje se refiere a que el ámbar produce mal de madre a las mujeres cortesananas que usan perfumes y, en consecuencia, a raíz de las infidelidades cometidas por estas para aliviar su malestar, indirectamente ocasiona «enfado y otros nombres» a los hombres (Mendo evita probablemente decir la palabra «cornudo»). El contraste entre el ámbar y las pastillas entendidos como perfumes cortesananos frente a los perfumes naturales de las plantas aromáticas es habitual en Lope. En *Peribáñez*, Casilda compara el olor de las damas de la corte con el de las mujeres campesinas: «Olerále a guantes de ámbar, / a perfumes y pastillas; / no a tomillo ni cantueso, / poleo y zarzas floridas» (vv. 1586-1589, ed de D. McGrady). En torno al mal de madre en el teatro áureo, véase Zapatero Molinuevo [2020].

461 *Quién pinta*: enmendamos *ope ingenii* lo que consideramos una mala lectura compartida por los testimonios antiguos y perpetuada después por todos los editores modernos («que impidan»). Tras las acusaciones que Laura e Inés le dirigen a Mendo, criticando que alaba continuamente la ciudad y las mujeres cortesananas en menoscabo de la aldea y las mujeres campesinas ante Tello el Joven, el gracioso Mendo se defiende tratado de presentarse como adalid del elogio del mundo rural, es decir, como aficionado a «pintar» o describir las virtudes de las mujeres del campo. La pregunta retórica que arranca en este verso, con el «quién pinta vuestros placeres» ha sido adelantada y, en cierto modo, respondida ya en el discurso del propio Mendo («Yo tengo la culpa, yo», v. 450 y ss.) y encuentra un eco final en los vv. 474-475, en los que el gracioso vuelve a insistir en el motivo con otra pregunta retórica que establece una relación de anáfora y paralelismo con el lugar enmendado («¿quién lo alaba y encarece / como yo?»). El uso del verbo «impedir» en el contexto de «impedir vuestros placeres», en cambio, no hace sentido en el contexto el que se inserta.

463-465 *vuestra tez encarnada / tiesa y firme como espada, / sin pelo ni quebradura*: lugar problemático, en el que el «tiesa» de la *Parte* se enfrenta a la lectura «tersa» de *ST*, adjetivo que parece más apropiado para alabar la belleza de un rostro femenino como hace Mendo en el pasaje. Sin embargo, en un contexto cómico como el que nos ocupa no parece descabellado que el gracioso encarezca la tez de la dama comparándola de manera algo desconcertante con una espada («tersa», en cambio, sería sorprendente en referencia a la espada, y lo mismo sucede con «tesa», otra opción que hemos barajado como posible error común). «Tiesa», además, es un adjetivo que aparece con frecuencia en el habla de los graciosos. Por lo tanto, ante una situación de lecciones equipolentes, preferimos inclinarnos hacia la lectura de la *Parte*, con más probabilidades de proceder del original de Lope. Un último argumento a favor de «tiesa» es que el siguiente verso –«sin pelo ni quebradura»– contiene una expresión áurea que tenía un valor equivalente a «sin ningún desperfecto» y que, aunque se empleaba también para indicar una raya o irregularidad en otros materiales, era particularmente habitual para referirse a metales y espadas (una de las acepciones de «pelo» en *Autoridades* es «en los metales es la falta de unión debida a la calidad de ellos, y así se dice de una espada que tiene pelo») mientras que quebradura es «hendidura, rotura o abertura de alguna cosa». Es decir, que parte del contenido cómico del pasaje podría tener como base precisamente que el gracioso –que intenta adular a Laura– esté empleando torpemente palabras habitualmente empleadas para describir una espada. Además, el uso de la expresión «sin pelo ni quebradura» también se empleaba en otros contextos más amplios, no relacionados con las armas. En *El valiente Céspedes*, un villano dice respecto a una mujer que le han raptado los soldados ante la sugerencia de que estos la hayan deshonrado los siguientes versos: «que si el marrano español, / aunque valiente soldado, / no me la vuelve tan sana / de quebradura y de pelo, / como la llevó, que el suelo / goce su sangre villana» (*TESO*).

469 *el pedir sin pasamanos*: juego de palabras entre la locución *pasar la mano* (*por el cerro o por el lomo*) que tiene el significado de «halagar, acariciar» y la alusión al adorno del traje conocido como *pasamanos*, que «se llama la guarnición del vestido por echarse en el borde» (Covarrubias). Mendo, en su elogio de las bondades del campo, destaca la ausencia de aduladores: en la aldea no hay hipócritas que pretendan obtener favores a cambio de falsos halagos. Indirectamente, también es probable que aluda a que los humildes trajes campesinos carezcan del adorno del vestido conocido como *pasamanos*. En *El cuerdo en su casa* hay también un juego similar con el término: «Y aunque pasamano tiene, / no quiero yo pasamano / que pase del pie a la mano / lo que a mi estado conviene» (vv. 2483-2486, ed. L.Fernández y R. Ramos).

482-484 *como eres perro de muestra...de sus damas*: Laura, celosa, amenaza a Mendo con contarle a Tello el Viejo que el criado está ejerciendo una mala influencia sobre el joven Tello, aludiendo nuevamente a que Mendo lleva a su amo a la ciudad y le alaba y presenta allí otras mujeres. En el marco de la trillada metáfora del amor como caza, el *perro de muestra* (el perro que le indica el lugar donde se encuentra la pieza al cazador, «el que se para a la pieza de caza, como mostrándola para que la tiren», *Autoridades*) es el que localiza y consigue a la dama para el enamorado, es decir, el alcahuete. También en *El caballero de Olmedo*, la primera intervención de la celestina Fabia es «Debe de pensar que yo / soy perro de muestra», adelantando la función que desempeñará para Alonso (vv. 32-33, ed. F. Rico). Por otro lado, *ventor* es un término sinónimo, «el perro de caza, que la sigue por el olfato y viento, de cuya voz se forma» (*Autoridades*). Lope usó el término en contextos similares a este también en otras comedias: «lacayo enjerto en truhán, / que sirve al dicho galán / ya de ventor, ya de halcón» (vv. 596-598, ed. S. Arata de *El acero de Madrid*). Por último, el uso metafórico de *hurón* como alcahuete también tenía una larga tradición: recordemos el criado Hurón de *El libro de buen amor*, que desempeñaba precisamente este tipo de labores para su amo.

494-ss. *Más quiero...*: la fórmula que estructura el soneto recuerda a los famosos versos de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*: «más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que al Comendador de Ocaña / con la suya guarnecida» (ed. D. McGrady, vv. 1594-1597). El editor señala en nota al pie que es una fórmula «muy del agrado de Lope, que figura en buen número de comedias», en muchos casos para aludir al «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y más adelante, en nota a la repetición de la misma fórmula con variantes (vv. 1925-1928) añade que «no convence la noción de que estos renglones sean una copla popular que inspiró a Lope». Respecto al tema del soneto, como señala Marín [1968:54], los celos y amores contrariados son los temas que inspiran la mayoría de los sonetos que Lope inserta en sus comedias. En este caso, además, es evidente el tono cómico y misógino del soneto, que contribuye a la caracterización de Mendo como *gracioso* en una de sus primeras apariciones en la comedia. Su ausencia en los testimonios *S* y *T*, sin embargo, pasa desapercibida y no tiene consecuencias respecto al avance de la acción. En torno a la construcción de los sonetos de Lope, ver García Berrio [1980] aunque no se detiene en los sonetos incluidos en las comedias. Para la función de los sonetos en las obras de Lope, ver Dunn [1957].

494-495 *Más quiero oír...mar vivía*: véase la nota al v. 303 para lo tocante a las formas de tratamiento. En este caso, Mendo entiende como ofensa que alguien de nivel social inferior al suyo (que vivía «en baja mar») se dirija a él empleando el tratamiento de *vos*. Pese a nuestra nota al v. 303, el gracioso sin duda se refiere al uso despectivo que se podía hacer de este tratamiento. Como se nos advierte en *¿De cuándo acá nos vino?*, «el tú y el

vos se han usado / para el desprecio y rigor; / el vuesa merced jamás / fue de nadie desmentido, / ni enojado ni ofendido» (*TESO*).

500 *Querer una mujer que tenga tía*: la tía es una figura habitualmente ridiculizada en el teatro áureo, en tanto que suelen ser mujeres entradas en años que desempeñan el papel de dueñas en las casas y que, por tanto, son obstáculos molestos que se interponen entre los amantes en su deseo de velar por la honra de sus sobrinas. En *El acero de Madrid* Lisardo dice sobre la beata Teodora, que le impide ver a Belisa, que «Una tía, que pudiera / ser agüela de la envidia, / porque es entre fraila y dueña: / águila, de medio arriba; de medio abajo, culebra. / Todos mis intentos muda, / ni hablarla ni verla deja, / escribir es imposible: / con más ojos que Argos vela» (vv. 88-96, ed. S. Arata). Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto cómico en el que el término se emplea aquí, es más probable que Mendo esté siendo malicioso y empleando la voz *tía* no en su sentido de parentesco familiar, sino como modo eufemístico de evitar la palabra «alcahueta», uso ya recogido en *La Celestina*: «Unos me llamaban “Señora”, otros “Tía”, otros “Enamorada”, otros “Vieja honrada”. Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las idas a la suya; allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas» (auto IX, pp. 215-216, ed. F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzállus, y F. Rico). En el entremés de *La vieja Muñatonos*, Quevedo introduce el siguiente pasaje cómico en torno al uso del término en su sentido apicarado: «PEREDA Véngase vmd.conmigo y llevaréle en casa de una viejecita que recibe pupilos. / CARDOSO ¿Es alcahueta? / PEREDA Ya pereció ese nombre, ni hay quien le oiga. No se llaman ya sino tías, madres, amigas, conocidas, comadres, criadas, coches y sillas. Persínese bien, que la vieja tratante en niñas y tendera de placeres es mujer que con un bostezo hace una jornada de aquí a Lisboa y con el aliento se sorbe un mayorazgo» (ed. I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, p. 377).

506 *y que en falsete un barbinegro cante: barbinegro*: El que tiene la barba negra, de cuyas dos voces se forma esta palabra (*Autoridades*). Mendo entiende *barbinegro* en oposición a *barbilampiño*, que se hace sinónimo de ‘castrado, capón’, en base a la creencia popular de la época de que los lampiños carecían de órganos sexuales. Frente a los apreciados cantantes barbilampiños, los famosos *castrati*, que mantenían a raíz de su castración la tesitura vocal aguda típicamente infantil y eran capaces de desempeñar papeles musicales femeninos (sus descendientes actuales son los contratenores, cuya educación vocal les permite cantar el repertorio de los antiguos *castrati* sin haber sido sometidos a ningún tipo de intervención quirúrgica), Mendo desprecia a los cantantes masculinos no castrados que recurren al falsete para alcanzar las notas más agudas.

507 *que resistir una mujer celosa*: el epifonema revela por fin el sentido de la enumeración de males que el gracioso ha ido listando a lo largo del soneto y que se revelan ahora desde su punto de vista como preferibles a *resistir* (en el sentido de «tolerar, aguantar o sufrir» que recoge *Autoridades*, en el mismo sentido que el sustantivo *resistencia* en el v. 48) a una mujer celosa. La construcción del soneto recuerda al soneto «Satisfacciones de celos» incluido en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en el que el yo lírico explica que el fundamento de sus celos es el amor y pide entre otras cosas que, si sus sentimientos por la dama mudan, «máteme un necio a puro visitarme, / y escuche malos versos todo un día» y «cerquen los ojos, que os están mirando, / legiones de poéticos mochuelos, / de aquellos que murmuran imitando» (p. 1344, ed. J. M. Blecua). Por otro lado, la fiereza de los celos femeninos era un tópico bien establecido en el Siglo de Oro y aparece en numerosas piezas teatrales de la época, muchas veces asociado a la imagen de la víbora. En la comedia de Lope *El caballero del*

sacramento, Dorista señala que «Hablé atrevida, porque no hay pisada / víbora cual mujer que fue ofendida» (*TESO*). En *El cuerdo en su casa*, Elvira dice al respecto que «No hay darnos ocasión, mucha o poca, / porque, en llegando a haber desconfianza, / ha de salir el fuego por la boca; / que, si a picar a una mujer alcanza / la víbora de celos, dará, loca, / libras de honor por onzas de venganza» (vv. 1339-1344, ed. L. Fernández y R. Ramos). Los celos de Laura ya han sido destacados en la comedia en más de una ocasión y constituyen uno de los rasgos caracterizadores del personaje.

516 *y invencibles*: la presencia de la conjunción copulativa seguida por una palabra que comienza por «i» latina era frecuente en los textos áureos, aunque Covarrubias advertía ya en la época de que «[e] vale por la letra y copulativa...y con algún primor usamos della quando la dicción que se sigue empieza en i, como María e Inés» (citado por M. G. Profeti en su edición de *Fuente Ovejuna*, nota al v. 2161). A lo largo de la comedia nos encontramos con la combinación *y + i* también en el v. 1599 y en un puñado de acotaciones debido a la presencia frecuente de *Inés* en ellas.

517-520 *Si yo culpar...que lloro*: era un lugar común de la época considerar a las estrellas responsables de las inclinaciones de los seres humanos (especialmente, en el caso de las relaciones amorosas). A pesar de la frecuente aparición del tópico en la comedia áurea, sobre todo para justificar que damas y galanes se enamoren o rechacen a otros personajes, no parece que fuera un tema exento de polémica. En *El día de fiesta por la mañana*, Juan de Zabaleta apunta respecto a los enamorados «¿Diránme ahora que esto lo conciertan las estrellas y que no es obra del consejo propio? Es falso. Las estrellas inclinan, pero no ejecutan. No pueden ser las estrellas causa de delitos, porque fuera ser enemigos de Dios las estrellas, y no había de tener Dios en el cielo a sus enemigos» (p. 124, ed. C. Cuevas García).

526 *Blanca*: si bien Blanca fue un nombre femenino muy habitual entre las infantas y reinas navarras de los siglos XII-XIV, no he podido encontrar ninguna figura histórica con ese nombre relacionada con los monarcas Ordoño I u Ordoño II. Aunque el personaje no vuelve a ser mencionado en el resto de la pieza, es probable que Lope empleara el nombre simplemente para conferir cierto aire histórico a la conversación entre el rey Ordoño y su consejero, que aparentemente están en guerra con Navarra (v. 1821). También en otras comedias palatinas seudohistóricas que Lope ambienta en la Edad Media española se evoca la hostilidad entre los reinos de Navarra y León y se incluye con frecuencia entre los personajes a damas llamadas Blanca: en la comedia *Quien más no puede*, ambientada en un momento inconcreto en el que el rey Ramiro de Navarra y el rey Ordoño de León están en guerra, por ejemplo, Blanca es la hermana de uno de los protagonistas, el conde navarro Enrique. En *El príncipe despeñado*, ambientada en Navarra tras la muerte de Sancho Garcés IV, una de las damas navarras protagonistas se llama también Blanca. Por mencionar algunos otros ejemplos conocidos, cabe recordar que la infanta de Navarra de *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara se llamaba también Blanca.

531-532 *Fiando el caso a la piedad inmensa, / solicitada de tu gran disgusto*: como explicamos en el apartado relativo a los *Problemas textuales*, editamos los dos versos que traen *ST* en este lugar –aceptados también por *Jul*– y que constituían una de las lagunas evidentes de la *Parte*, denunciadas por la métrica, ya que faltaban dos versos endecasílabos para completar la redondilla comenzada en el v. 529. Si bien desde el punto de vista del contenido la información transmitida por estos dos versos resulta algo redundante, lo que los convertiría en sospechosos de ser un añadido de *S*, creemos que

tiene sentido dramático el énfasis de Lope en la responsabilidad del rey Ordoño respecto a la huida de su hija, en tanto que adelanta su arrepentimiento (su intervención y reacción al final de la comedia). El sentido de los dos versos es que la infanta ha decidido huir confiando en su virtud religiosa –rasgo muy subrayado en la caracterización de Elvira al comienzo de la comedia– obligada (*solicitada* en el sentido de «requerir», *Autoridades*) por el disgusto que le dio su padre al obligarla a contraer matrimonio (circunstancia que se hace explícita en los dos primeros versos de la siguiente redondilla, vv. 533-534 y a la que también se opone el propio Ramiro, según parece).

536 *tiene*: ver nota al v. 526. Enmendamos el «tienen» de la tradición por «tiene», ya que entendemos que el sujeto del verbo es Blanca, mencionada en el v. 526. Ramiro estaría así respondiendo a la pregunta formulada en dicho verso por el rey Ordoño.

538-539 *Sin duda, de ella fiera del desierto / sepulcro es ya*: se trata de uno de los lugares más oscuros de la comedia. Consideramos que se trata de un error común que tiene su origen en la transformación del sintagma «de ella» (probablemente escrito originalmente como «della» y en el que el pronombre hacía referencia a la infanta Elvira) en «de las», mala lectura que a su vez ocasionó que el «fiera» inmediatamente posterior se transformara en «fieras» en un intento por lograr la concordancia con ese artículo espurio. En un momento posterior, los testimonios *ST* trataron de volver a enmendar infructuosamente, interviniendo sobre la palabra «sepulcro» y sustituyéndola por «despojo», enmienda trivializadora que tampoco acaba de resultar apropiada en el contexto. Tal y como entendemos y enmendamos el pasaje, el Rey piensa que, sin duda, una fiera del desierto ha acabado con la vida de su hija: la fiera se ha convertido, por tanto, en sepulcro de la infanta. La lectura, aunque podría parecer forzada, se ve apoyada por otros lugares en el teatro de la época: en la *Segunda parte da comédia de Alfea* de Simão Machado, «E já que minha ventura / tanto neles [males] persevera, / nesta serra áspera e dura / sabei buscar ãa fera / que em si me dê sepultura» (vv. 905-909 en la ed. J. Camões, J. J. Rodríguez Rodríguez y H. Reis Silva de las *Comédias de Simão Machado*). El léxico relacionado con los enterramientos (sepulcro, sepultura, fosa...) es habitual en la lengua áurea para hacer referencia al agente en las acciones relacionadas con el comer. Si bien en un contexto cómico, también en la comedia de *Alfea I*, en una escena en la que se está aludiendo a que la casa está llena de piezas de ganado para un banquete, el gracioso pide participar en el mismo pidiendo «Nuestr'amo, por Dios os ruego / que sea yo también huesa» (vv. 1798-1799, en *Comédias de Simão Machado*).

541-546 *Que Porcia....Fedra*: Estos versos contienen un breve catálogo de mujeres suicidas de la Antigüedad clásica que el rey Ordoño trae a colación con la intención de establecer un contraste entre los extremos de las mujeres paganas y el –sorprendente en una mujer católica– supuesto suicidio de su hija Elvira. Como es bien sabido, Porcia, Lucrecia y Cleopatra fueron personajes históricos del mundo romano, mientras que Dido y Fedra son personajes mitológicos greco-romanos. El orden y la forma en la que Ordoño enumera a las cinco mujeres parece obedecer a una jerarquía predeterminada. En primer lugar, Ordoño nombra a Porcia, la segunda mujer de Bruto, que se quitó la vida tragando unas brasas al conocer el suicidio de su marido. Tanto Porcia como la famosa Lucrecia –matrona romana que se suicidó clavándose un puñal en el pecho al ser violada por Tarquino, mencionada a continuación– se convirtieron en el Siglo de Oro en símbolos arquetípicos de fidelidad conyugal femenina. Cleopatra, Dido y Fedra son referencias menos modélicas: la primera, como es sabido, fue un personaje polémico para la historiografía medieval y renacentista, y se hizo picar por un áspid tras su derrota y la de Marco Antonio a manos de las tropas de Octavio, cuando iba a ser expuesta como trofeo

de guerra por este último (tal vez en esto piensa el autor al señalar su condición de «reducida a punto tan estrecho»). Por último, Ordoño menciona a Dido y Fedra, cuyos «ardientes pechos» «en lágrimas deshechos» puede referirse a la condición de mujeres enamoradas y abandonadas que ambas comparten. Dido, reina de Cartago y cuya muerte es uno de los momentos clave de la *Eneida*, se suicidó al ser abandonada por su amante Eneas. Por último, la princesa cretense Fedra, esposa de Teseo, fue rechazada por su hijastro Hipólito, del que se había enamorado, y tras vengarse de él acusándolo falsamente de haberla violado (acusación que acabaría ocasionando la muerte al joven) se suicidó.

551 *los dos*: decidimos mantener la lectura de los testimonios antiguos frente a la enmienda de los testimonios modernos («todos») porque entendemos que Ramiro se refiere al conde de Castilla y a Blanca, sea quien sea este último personaje. Ver nota al v. 526.

554 *ni el de Navarra sabe cosa alguna*: primera mención al rey de Navarra en la comedia, que volverá a ser mencionado en una ocasión más (v. 1821) como territorio en guerra con León. Según parece, la realidad histórica apunta a que durante el reinado de Ordoño II el reino astur-leonés mantuvo con Navarra relaciones de estrecha amistad: en particular, la fructífera alianza entre el rey Ordoño II y el rey navarro Sancho Garcés I tuvo como consecuencia, entre muchas otras, la reconquista de La Rioja para los cristianos. Sin embargo, las relaciones entre el rey Ordoño I y Navarra fueron mucho más complejas, lo que supone una nueva evidencia de que Lope ambienta su comedia durante el reinado de dicho monarca. El primer gobernante del incipiente reino de Pamplona, Íñigo Arista (que gobernó Pamplona entre ca. 810 y 851 y fue, por tanto, contemporáneo de Ordoño I), fue aliado durante años de su medio-hermano por parte de madre Musa ibn Musa, también llamado Musa el Grande, perteneciente a la influyente familia musulmana Banu Qasi. Sin embargo, el signo de estas relaciones cambió por completo en algún momento entre el año 851, en el que García Íñiguez, hijo de Íñigo Arista, sucede a su padre al frente del gobierno de Navarra y el año 859, en el que Musa es derrotado por Ordoño I en la batalla de Albelda. Durante esos años García Íñiguez fue secuestrado por los normandos y, según parece, Navarra recibió el auxilio de Asturias, mientras que Musa aprovechó la ocasión para invadir los territorios de sus parientes de Pamplona. La posterior alusión en la comedia a Navarra como un territorio enemigo del rey Ordoño («que la guerra de Navarra / y la del moro le aprietan», vv. 1821-1822) nos inducen a pensar que Lope está estableciendo como escenario para su comedia un momento anterior al año 851. Por otro lado, no es descabellado pensar que el dramaturgo probablemente se aprovechaba también del recuerdo de la mucho más reciente guerra civil de Navarra del siglo XV (en la que la intervención castellana fue fundamental) y de la conquista de Navarra, anexionada finalmente al reino de Castilla en el siglo XVII.

559 *ni mal tan grande remitir paciencia*: el sentido del pasaje es que ni siquiera la paciencia podrá mitigar un mal tan grande para el rey Ordoño como la pérdida de su hija Elvira, si bien no hemos encontrado formulaciones parecidas en la base de datos *TESO*. El verbo *remitir* es empleado aquí en el sentido de «vale también ceder o perder alguna cosa de la intención de su calidad. Usase regularmente como verbo recíproco» (*Autoridades*).

570-576 *que en este monte...y quejosa*: referencia al conocido episodio mitológico de la violación de Filomela. Como se recoge en las *Metamorfosis* de Ovidio (VI, vv. 412- 674). Tereo, rey de Tracia casado con Progne, violó a su cuñada Filomela en un bosque mientras la escoltaba a Tracia y le cortó la lengua para que la joven no revelara lo sucedido. Tanto

Tereo como las dos hermanas terminaron siendo convertidos en aves por los dioses, de donde procede la identificación en la lengua poética entre *filomela* o *filomena* y el ruiseñor, popularizado entre otros por Garcilaso en sus *Églogas*. A través de la alusión al mito, por tanto, Nuño está recordando de manera amenazante a la infanta Elvira que podía haberla violado en el bosque, tal y como hizo el rey Tracio con su cuñada. Cabe señalar que Lope ya había incluido un poema mitológico basado en este relato en su colección miscelánea *La Filomena* (1621) y que empleó profusamente la identificación entre el nombre propio del personaje y el ruiseñor en su obra literaria. En torno a la utilización del mito de Progne y Filomela en la tradición española y, particularmente, en la obra de Lope es recomendable ver Zapata [1987].

628-629 *que la hermosura real / tiene deidad en los ojos*: remite a la idea habitual en los textos de la época de que la condición regia de la hermosura de las reinas impone una actitud reverente e incompatible con el deseo carnal en el ánimo de los súbditos que las contemplan. Así, las mujeres pertenecientes a la realeza, por medio de la gravedad de su mirada, únicamente despiertan temor y amor en sus subordinados, como si fueran seres divinos. La idea se desarrolla más en los siguientes versos (v. 630 y ss.): la «grave luz» del rostro de Elvira cegaba a Nuño cada vez que este sentía deseo hacia ella y, pese a que el trato frecuente con ella ha espoleado la osadía de Nuño, será este mismo poder cuasi-sobrenatural de la hermosura de la Infanta el que provoque que el criado termine huyendo de su lado sin forzarla. En una de las canciones que Pedro de Cartagena le dedica casi con total seguridad a Isabel la Católica, que transcribimos íntegra a continuación, el poeta insiste precisamente en la belleza de la reina, su mirada y su gesto, que inspiran amor divino a la par que temor a desearla: «Exçelencia divinal / es la que en vos, reyna, veo, / que, en miraros, / umano libre deseo / no se atreve a desearos. // Para ser siempre servida / os hizo Dios acabada: / de los que miráys, temida, / de los que os miran, amada; / con vuestro gesto real / que pone justo deseo / de adoraros, / de un amor divinal / medroso de desearos» (XLVIII, en *Poesía*, ed. A. M. Rodado Ruiz, p. 188).

632 *tu*: elegimos la lectura de *S-T*, con todas las ediciones modernas, frente a la lección «su» de *A*, errata evidente, en tanto que Nuño tutea a la infanta a lo largo de todo el pasaje: «darte» (v. 626), «dejarte» (v. 635).

638-649 *que es tan...ni se altera*: en estos versos se desarrolla el tema del trato entre los reyes y sus súbditos y los problemas derivados de la familiaridad resultante de dicho trato, aspecto en el que se insiste nuevamente en la segunda comedia, cuando los criados Mendo y Sancho se encuentran frente a frente con el rey Alfonso. La «humanización» y accesibilidad de la figura del monarca (y de su familia) y los peligros derivados de ella son temas recurrentes en el teatro áureo y constituyeron el objeto de un intenso debate en la época. De hecho, como señala Feros [1993:110-111], desde finales del siglo XVI se había ido imponiendo en el ámbito hispánico una nueva concepción de la figura del rey como un ser humano superior, inaccesible para la inmensa mayoría de sus súbditos y protegido por unas rígidas reglas de etiqueta que regulaban todas y cada una de sus acciones y apariciones públicas, posibilitando la conversión de la propia persona del monarca en principal símbolo de su majestad real. Incluso los tratados de la época recomendaban a los monarcas que evitasen ser demasiado familiares y cercanos para no perjudicar a la proyección de dicha *dignitas*. En el teatro áureo, en cambio, como señala también el estudioso, la presencia de los reyes y su contacto con el pueblo es constante, si bien a menudo los dramaturgos aprovechan dicha circunstancia para explorar –como en este caso– los peligros derivados de dicha cercanía.

654 *trujo*: forma de perfecto que convivió en los siglos XVI y XVII con la forma actual «trajo», que terminó imponiéndose. La mayoría de escritores áureos optaban, sin embargo, por el perfecto con *u* [González Ollé 1995:296]. Lope emplea en otras dos ocasiones más la forma «trujo», mientras que «trajo» no sale ninguna vez en nuestra comedia.

660-673 *Hurta los rayos....siento su ausencia*. Segundo soneto de la comedia, en el que la infanta Elvira se lamenta de la ausencia de Mendo después de que este le haya robado sus joyas y abandonado en el campo. Como señalamos en los *Problemas textuales*, su ausencia en los testimonios *S* y *T* es completamente imperceptible y tampoco tiene implicaciones importantes en lo relativo al avance de la acción o a la caracterización del personaje de Elvira. Por otro lado, cabe señalar que la composición no se ajusta a los usos prototípicos del soneto (ver nota al v. 494).

662-663 *sin mirar otra palma, de ninguna / cortó racimos de oro el africano*: se vuelve a incidir en la necesidad que las mujeres tienen de los hombres a través de una referencia a que los habitantes de África (donde crecen las palmas) no cosechan dátiles (racimos de oro) de ninguna palma que no esté junto a su pareja, mirándola amorosamente, ya que las «palmas hembras» solo dan fruto si están acompañadas de una «palma macho». Lope se suma con esta alusión a una larga tradición, que parte de la *Historia Natural* de Cayo Plinio y que había dado lugar en 1629 a una traducción de Gerónimo de la Huerta en la que el motivo también está recogido: «Pero en un bosque que ay allí [Arabia] confirman que las hembras de las palmas no llevan fruto sin los machos, y que alrededor de cada uno muchas se tuercen, inclinadas hazia él (...); el macho (...) sirve de marido a las hembras y después de cortado este árbol, dizen que las hembras biudas quedan estériles» (citado por Romojaro 1998:193). Sin embargo, el motivo debió de ser enormemente popular incluso mucho antes de dicha traducción, puesto que en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía también se dedican varias líneas a su desarrollo: tras hablar de la palma antes, el autor señala que «Allende de lo que tengo dicho, escriven de la palma muchas propiedades Plinio y Teophrasto, que yo no me quiero detener en contallas; aunque no dexaré de dezir que todos affirman que en las palmas ay macho y hembra, y en ningún árbol se conosce esto tan manifiestamente como en éste, y que las hembras son las que fructifican y llevan los dátiles, y los machos solamente florescen o, ya que dan dátiles, son menudicos y de ningún provecho ni gusto. Y es de notar que, si las hembras no están en compañía o cerca de otra que sea macho, no llevan fruto; y, si acaso se corta o pierde la palma que es macho, la hembra biuda no lleva fruto, de ay adelante, que aproveche» (ed. A. Castro, 1989, vol. I, p. 460). Lope fue aficionado al motivo del amor que se tienen las palmas y sus consecuencias en la fructificación de los dorados dátiles y lo retomó en diversas obras: aparece en los dos primeros versos de uno de sus sonetos («Vierte racimos la gloriosa palma, / y sin amor se pone estéril luto», vv. 1-2, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, p. 134), en la silva IV de *La Gatomaquia*: «¿Quién no se admira de mirar las palmas / en la región del África desnuda / cuando su fruto en oro el color muda, / con solo aquel ardor vegetativo / amarse dulcemente?» (vv. 11-15, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. M. Cuiñas, p. 493) y en *La madre de la mejor*, en la que Joaquín apunta «Si aquella palma veo, / con la de enfrente un siglo habrá casada, / está para trofeo / de racimos de dátiles cargada, / que parecen maduros, / ámbares rojos y topacios puros» (vv. 785-790, ed. E. Canonica).

667 *Ni vida alegre en el discurso humano*: nos vemos obligados a aceptar las enmiendas de *Har*, en tanto que las lecturas de *A* para este verso tienen todo el aspecto de ser trivializaciones y el verso falta —como el resto del soneto— en las sueltas *ST*. El sentido

general del verso no plantea problemas: de la misma manera en que no hay fieras en los montes que no tengan a su lado una pareja (v. 666), no es posible entre los humanos y, en concreto, para las mujeres, tener una vida alegre en ausencia de un hombre que ejerza de su compañero. A pesar de ello, el verso nos parece sospechoso de deturpación.

668-670 *de la suerte que.... hombre forma*: se trata de uno de los lugares oscuros de la comedia y que enmendamos *ope ingenii*, en la que el error común de los testimonios antiguos, la omisión de la preposición en el v. 669 –error perpetuado por todas las ediciones modernas– no permite comprender un pasaje ya de por sí complejo en la lectura original. Entendemos que con «la primera inteligencia» se está haciendo referencia al concepto filosófico del *nous* neoplatónico (identificado muchas veces con el espíritu o inteligencia), es decir, el poder que creó a los individuos a partir de la materia informe. La dificultad del terceto reside en que combina dos símiles, uno completamente formulado («De la suerte que el alma al cuerpo informa, es [...] materia la mujer, el hombre forma») y otro expuesto a través de una elipsis: «como/para la primera inteligencia [era la materia primigenia, así es] materia la mujer». El sentido global del pasaje es que –como podemos descubrir los seres humanos a partir de nuestra alma– desde la perspectiva del *nous* o divinidad, la materia primigenia fue la base sobre la que engendró a los seres humanos, de la misma manera en que, a un nivel inferior, el hombre ejerce como pequeña divinidad sobre la mujer, imprimiendo su forma sobre la materia femenina. Lope volverá a incidir en esta idea de manera más sencilla y por boca de Mendo en los vv. 1192-1193. El pasaje remite en términos generales a la recuperación escolástica del hilemorfismo, que entendía que la materia del alma es la mujer y la forma el hombre. Esta idea aparece formulada en diversos lugares de la producción de Lope, en algunos casos con una densidad filosófica mucho mayor que en otros. En el prólogo de *La vengadora de las mujeres*, por ofrecer un único ejemplo, Lope señala que «Vanidad es en una mujer despreciar los hombres, pues cuando Aristóteles dijo que la mujer le apetecía como la materia a la forma, no pensó que era pequeño el encarecimiento» (ed. E. Di Pastena, p. 421) y reflexiona después en torno a la verdad de dicha aseveración. En torno a la presencia de este tópico en Lope, es recomendable el trabajo de Dunn [1971], que se remonta a Aristóteles y presenta numerosos ejemplos de su uso en la producción dramática lopesca, incluyendo esta referencia de *Los Tellos de Meneses*.

674*Per* VILLANO: el personaje del Villano, cuya primera intervención se produce en este v. 674 aunque no lo vemos en escena hasta el v. 690, plantea algunos problemas de cara a la unificación de las didascalias que hacen referencia a él. Si bien los testimonios difieren en su presentación, tanto en esta primera didascalia como en las acotaciones que la rodean («Un villano», «Villano» e incluso omisión de la didascalia en A, puesto que la misma información está contenida en la acotación inmediatamente anterior), todos los testimonios parecen haber llegado a un consenso en la didascalia 682*Per*. En dicho lugar, todos los testimonios nombran «Villano» al personaje menos A (que sustituye nuevamente la didascalia por la acotación que señalamos en el aparato crítico en el v. 681), consenso que vuelve a producirse –también A incluido– en 687*Per*. Curiosamente, en la siguiente intervención del personaje, 696*Per*, la *Parte* empieza a llamar «Labrador» al personaje hasta su salida de escena, mientras que los otros testimonios antiguos se mantienen fieles a la nomenclatura «Villano». Las ediciones modernas, con la excepción de *Jul* (que señala en nota el cambio de la *Parte*), siguen a A a partir de este punto, con lo que el personaje recibe el nombre de «Villano» y posteriormente el de «Labrador» sin explicación alguna. Hemos considerado más claro unificar las didascalias llamando siempre «Villano» a este personaje, según la primera mención de A del personaje y tal y como hacen las ediciones sueltas y *Jul*, si bien hemos dejado constancia en el aparato

crítico de la división existente en lo tocante a este aspecto con entradas en el aparato para señalar los cambios. A partir del v. 696*Per* no hemos incluido más entradas para no sobrecargar el aparato, en tanto que la división en las didascalias de los testimonios recogida en ese lugar se mantiene ya hasta la salida del personaje de escena.

674-677 y 682-685 *Triste está...buena*: toda esta escena en la que Elvira escucha cantar al villano un romance que narra su propia huida de palacio remite a otras escenas meta-teatrales de la comedia áurea en las que los personajes escuchan cantar –generalmente a villanos– romances que glosan hechos que les afectan directamente y en los que a menudo se cifra el conflicto principal de la pieza o su origen temático. En ocasiones incluso se añade la sugerencia de que el romance contiene una predicción, como en la famosa escena de *El caballero de Olmedo* en la que Alonso escucha cantar a un labrador el romance en el que se predice su propia muerte. Swislocki [1993:980-982], que cita el pasaje que nos ocupa y trae también a colación otras comedias de Lope en las que los personajes se encuentran en esta misma situación, como *Peribáñez* o *Las almenas de Toro*, interpreta este tipo de usos del romancero en la comedia áurea como un indicio del modo en que esta transmite la idea de que existe una relación inmediata entre suceso histórico y romance. El estudioso señala que el romancero se consideraba una forma de reportaje poético espontáneo y objetivo y, por tanto, expresión auténtica de la realidad histórica (creencia que guarda también relación con la supuesta veracidad básica otorgada a la tradición oral en la época). Por otro lado, es bien conocida la querencia de Lope por el empleo de la tradición popular y el Romancero en su quehacer dramático. Como destacan Arellano y Escudero (1998:32) en su edición de *El caballero de Olmedo*, Lope asimiló «toda la tradición popular: cancioneros, romanceros, refranes, todo el folclore y la vida del pueblo que formaba el público de su obra. Los elementos del Romancero y del cancionero tradicional son omnipresentes en su teatro, recogidos, adaptados, reinventados en sus comedias, que alcanzan, en buena parte por esta vía, un nivel lírico excepcional, perfectamente conciliado con las dimensiones puramente teatrales». El romance que canta el villano en esta escena en particular parece haber sido compuesto por Lope a propósito para esta escena de la comedia, en tanto que – pese a su apariencia popular – no hemos podido localizarlo en ningún otro lugar. Su inicio remite, sin embargo, al romance del conde Alarcos y la infanta Solisa, que comienza «Retraída está la infanta, bien así como solía, / viviendo muy descontenta de la vida que tenía, / viendo que ya se pasaba toda la flor de su vida, / y que el rey no la casaba, ni tal cuidado tenía» (romance número 142, p. 171 de las *Spanish ballads*, ed. G. Le Strange). Lope sin duda conocía el romance, en tanto que empleó sus primeros versos en *San Isidro labrador de Madrid*, comedia en la que Bartolo canta varios fragmentos de romance al son de la rueda de un molino. En *El labrador venturoso*, comedia también emparentada con *Los Tellos de Meneses*, unos labradores cantan el siguiente romance, muy similar al que nos ocupa y también creado por Lope para que sea adapte a las circunstancias particulares de dicha comedia: «Escondida está la Infanta, / doña Elvira de Castilla, / por no casar con Zulema, / el Rey del Andalucía. / Ninguno sabía della, / aunque dicen en Sevilla, / que don Manrique de Lara / en Zamora la tenía» (*TESO*).

683 *a la fe*: juramento villano que en otras comedias de Lope aparece con la *h*- aspirada –rasgo convencional del habla campesina teatral– para reforzar su carácter rústico. En *Fuente Ovejuna*, Pascuala dice «Pues a la he que pensé / que cuando te lo conté, / más pesadumbre te diera» (vv. 174-176 de la ed. M. G. Profeti). En el caso de *Los Tellos*, si bien aparece también en los vv. 1318, 1868 y 1881, en todos los casos aparece con *f*- inicial.

690 *sos*: rusticismo habitual en el habla de los campesinos. Ver nota al v. 383.

691 *voto al sol*: juramento campesino que también encontramos en otras comedias de ambientación rural de Lope, como en *Fuente Ovejuna* (tanto en boca de Laurencia como de Mengo, vv. 187, 1171 y 1216, respectivamente, ed. M. G. Profeti). El propio Lope destaca en *El valiente Céspedes* el carácter rústico del juramento: «lo que te quiero decir / es que “¡voto al sol!” es llano / que es juramento villano» (*TESO*).

697-698 *Como tiene el amor flechas, / a las más engañan plumas*: juego de palabras entre las flechas –adornadas con plumas en muchas ocasiones– como aquellas con las que es representado Cupido para herir a los futuros enamorados y las plumas, parte del hábito y las galas de los militares (como hemos visto en el v. 359 en la referencia a las «plumas y galas» de los soldados que hace Tello el Joven) que tenían fama en la época de resultar muy atractivas para las mujeres. El labrador se refiere, por lo tanto, a que como Cupido, que usa sus flechas con plumas para herir a los enamorados, los militares hieren fácilmente de amor a las mujeres. Esta creencia de la debilidad de las mujeres por los militares estaba muy extendida en la época. En *El cuerdo en su casa*, se dice que Venus no es amiga de Mercurio, sino que «A Marte mira mejor, / y así a los hombres marciales / las bajas y principales / muestran peregrino amor» (vv. 891-894, ed. L. Fernández y R. Ramos).

699-701 *¿Cómo diablos....tapatán de la guerra?*: el *tapatán* o *taparapatán* es «voz, con que se explica el sonido del tambor» (*Autoridades*) mientras que el término *almohadilla* «significa en rigor una almohada pequeña; pero universalmente se entiende la que solo sirve para la labor blanca de las mujeres y costureras, que prenden sobre ella el lienzo de la ropa que cosen y labran», *Autoridades*). En tanto que el tambor y su sonido establecen una relación de metonimia respecto a los «militares» (del tipo «el instrumento por la persona que lo utiliza», ya que las tropas solían acompañarse de tambores) y las almohadillas desempeñan la misma función respecto a las mujeres, el villano incide nuevamente de manera burlesca en la poderosa atracción que los militares ejercen sobre el sexo femenino.

709-712 *Todas son casas...de los godos*: ver nota a los vv. 129-135.

724 *hallárades*: hallaréis. Forma verbal habitual en la comedia áurea. Ver la nota a los vv. 304-307.

728 *Más galán que Gerineldos*: El romance de Gerineldo, que narra los amores entre una infanta y el paje Gerineldo fue «uno de los más difundidos, tanto antes como ahora» según Menéndez Pidal [1973:223], que estudió exhaustivamente su difusión y variantes geográficas. El romance, en el que se alude a la belleza del mancebo («Girineldos, Girineldos, mi camarero polido», v. 10, p. 249, ed. P. Díaz-Mas) cristalizó en la expresión proverbial «Más galán que Gerineldo», ya recogida en la época con la siguiente explicación «los romances viejos celebran a Gerineldos por galán enamorado» (Correas). Menéndez Pelayo también certifica que «ningún otro romance (ni siquiera el de *Delgadina*) iguala en lo universal de su circulación a éste, que dio origen al dicho proverbial “más galán que Gerineldo”». El dicho se emplea en el conocido romance dedicado a las bodas del Cid y doña Jimena que comienza con los versos «A Jimena y a Rodrigo / prendió el rey palabra y mano / de juntarlos para en uno / en el solar de Laín Calvo», en el que se señala que «más galán que Gerineldos, / bajó el Cid famoso al patio» (en *Flor nueva de romances viejos*, ed. Menéndez Pidal, pp. 140-142). En nuestra comedia, la mención a Gerineldo –además de destacar el atractivo físico del galán

protagonista–, adelanta en cierto modo la relación amorosa entre la infanta Elvira y el labrador Tello el Joven, así como la aprobación del padre de Elvira a dichos amores: según Alcina en su comentario al mismo romance (1987: 97, nota al pie), el tema del romance primitivo de Gerineldo era la victoria del amor sobre las conveniencias sociales, principio al que finalmente se sometía la voluntad del padre de la protagonista femenina. De la misma manera aceptará el rey Ordoño el amor desigual surgido entre su hija y Tello el Joven al final de la comedia.

736 *recebir*: forma corriente del verbo «recibir» en la época, vuelve a aparecer en numerosas ocasiones a lo largo de la comedia (vv. 1422, 1456, 1478, 2706). Encontramos otros casos de metátesis –fenómeno habitual en la lengua áurea– que afectan a otras formas verbales en los vv. 862 o 1186.

741 *por sayal, por tosca jerga*: nueva referencia en la comedia al traje como identificador del estatus social. La infanta se muestra deseosa de intercambiar la seda de sus vestidos por la vestimenta típica de los labradores, movimiento opuesto al que deseaba hacer Tello en su presentación, en la que aparecía por primera vez vestido como un noble en vez de como un labrador.

776-779 *tierra....sierra*: aceptamos la lectura de *ST* –adecuada también desde el punto de vista del sentido– para evitar la repetición de la palabra que soporta la rima en el texto de *A*, claramente sospechosa de deturpación y que sin embargo han heredado todas las ediciones modernas. No parece que nos encontremos ante un caso de autorrima falsa entre palabras homófonas en el que debamos entender la primera *tierra* en el sentido de «material desmenuzable de que principalmente se compone el suelo natural» y «país, región» (*DLE*). Por otro lado, conviene recordar que la pareja *tierra-sierra* es frecuente en la comedia: nos encontramos con ella en otras tres ocasiones (vv. 1472-1475, 1567-1568, 1578-1581). La encontramos también en otras comedias de Lope: «BERNARDO ¿Adónde vas? LUIS A esa sierra. / LUCINDA Hijo, ¿sabes tú la tierra?» (vv. 2692-2693, *Los cautivos de Argel*, ed. N. Ohanna).

786*Per* TELLO MOZO: mantenemos dos entradas relativas a este verso y el siguiente en el aparato crítico para señalar la única oscilación que se produce en los testimonios antiguos en las didascalias relativas al personaje de Tello el Joven: el testimonio *T*, que mantiene durante toda la pieza la designación «Joven» se refiere al personaje en la didascalia del v. 786 (su segunda salida a escena) como «Tello Joven» una única vez para, en su siguiente intervención en el v. 787 (segunda intervención del personaje en esta escena), recuperar otra vez la abreviatura «Joven», que mantendrá ya sin variaciones hasta el final de la pieza. En estas dos intervenciones del personaje, así como durante el resto de la comedia, nos mantenemos fieles a la designación «Tello Mozo» para este personaje, siguiendo al testimonio *S*. Véase nota al v. 116*Per*.

790 *habemos tenido*: hemos tenido. Según Sastre Ruano [1995:246] en la época coexistían las dos formas del verbo *haber*: la etimológica *habemos*, hoy en desuso a no ser que sea como cultismo, y la forma actual *hemos*. Hay nuevos ejemplos de la forma etimológica en los vv. 872 y 1424, si bien la forma actual también está representada en el v. 1276.

792-795 *En parte....caza de mujeres*: Mendo, aliviado de que el oso al que perseguían no aparezca, pondera la facilidad con que se cazan las liebres frente a los peligros que entraña la caza de osos. Según la caracterización habitual de los graciosos, Mendo se siente incómodo ante la idea de que su amo haya descartado el plan original de salir a cazar

liebres porque es un cobarde [Arjona 1939:7]. El criado alude a la costumbre de estos animales de dormir a cielo raso durante el día, en «camas» u hoyos sobre el pasto (en vez de cobijarse en madrigueras, como los conejos) lo que las hace más vulnerables de cara a los cazadores, hasta el punto de que iguala la caza de liebres a la «caza de mujeres». La liebre tenía fama de animal miedoso y cobarde, como se comprueba en algunos refranes de la época («al cobarde que huye, decimos ser una liebre», Covarrubias). Si bien las mujeres nobles iban en ocasiones de caza, no he podido encontrar ninguna referencia a que efectivamente participaran con más frecuencia de este tipo de caza menor, por lo que considero el comentario de Mendo es seguramente un simple chiste misógino, otro de los rasgos típicos del gracioso áureo [Arjona 1939:6]. El comentario sigue siendo ambiguo, sin embargo, y la referencia a que la caza de liebres es «caza de mujeres» parece esconder un doble significado. Por un lado, es evidente que alude a que se trata para Mendo de un tipo de caza tan fácil de practicar que incluso las mujeres serían capaces de llevarla a cabo correctamente, pero también podemos interpretar sus palabras en el sentido de que cazar liebres es tan sencillo como cazar (en el sentido de ‘enamorar, seducir’) mujeres. Conviene recordar que la liebre tenía una larga tradición como símbolo erótico desde la Edad Media y que representaba en muchas ocasiones a las mujeres, el órgano sexual femenino y la virginidad [Barbera 1968:160-162]. En *Fuente Ovejuna*, el Comendador se refiere en estos términos a Laurencia al decir «Quisiera en esta ocasión / que le hiciérades pariente / a una liebre que por pies / por momentos se me va» (vv. 959-962, *Fuente Ovejuna*, ed. M. G. Profeti).

801-803 *Pues no te acerques, / que el ejemplo de Favila / aún está en León presente*: Favila de Asturias, hijo de don Pelayo y rey de Asturias por un breve período de tiempo, es recordado sobre todo por su muerte prematura a consecuencia de su enfrentamiento con un oso. Es aludido por Lope en diversos textos, como *Las famosas asturianas*, *El conde Fernán González*, *El casamiento en la muerte* o *El testimonio vengado*. Calvo [2005] ha estudiado las reelaboraciones de la figura de Favila y su emblema en algunas de estas piezas históricas de Lope, llegando a la conclusión de que la alusión al monarca tiende a desempeñar dos funciones: forma parte de largas enumeraciones de reyes antecesores que se citan dentro de un eje ideológico que suele desembocar en los Austrias o bien la referencia al rey asturiano se trae a colación como término de comparación negativo, como una figura de poder que no debe ser imitada por los protagonistas dramáticos a los que se les recuerda la leyenda. En nuestro texto, nos encontramos ante una situación más semejante al segundo caso, si bien la breve alusión a Favila está teñida de mayor comicidad que en otros de los ejemplos traídos a colación por la investigadora: Tello no es un personaje poderoso, el propósito del gracioso no es educarlo sino únicamente alejarse él mismo del peligro y, por si esto fuera poco, los personajes no se enfrentan a ninguna fiera, sino que están confundiendo con un oso a un hombre asustado como Nuño.

803 *aun*: aún. El adverbio *aún/aun* oscila en su pronunciación entre el hiato (forma bisílaba) y el diptongo (forma monosílaba) según diferentes factores, como su valor semántico, su situación dentro del enunciado, el énfasis con que se emite, etc. Según la *Ortografía de la lengua española* (2010) el adverbio es normalmente tónico y debe escribirse con tilde cuando puede sustituirse por *todavía* y tiene valor temporal –como en el caso que nos ocupa–, ponderativo o intensivo. Sin embargo, el cómputo silábico del verso indica claramente que debemos optar por la forma monosílaba del adverbio, por lo que escribimos la palabra sin tilde. Poesse [1973:38, nota 71] apunta que «*aun* is a monosyllable. It appears elsewhere over 300 times, always a monosyllable». En nuestra comedia, el adverbio *aun* aparece en once ocasiones y en todos los casos hemos decidido

escribirlo sin tilde, en tanto que el cómputo del verso indica que Lope estaba empleando la forma monosílaba. Desde el punto de vista del sentido, en varios de estos casos creemos que Lope está empleando el adverbio con valor inclusivo-ponderativo, es decir, la forma átona que debería escribirse sin tilde (vv. 487, 824, 826, 1415, 1750, 2095 y 2598) por lo que únicamente señalaremos en nota al pie aquellos usos en los que, según la norma ortográfica actual, el adverbio debería llevar tilde.

805-808 *¿Qué áspid....como Laura*: el áspid, el tigre, el caimán y el cocodrilo eran considerados en la época motivos emblemáticos de la ferocidad y la crueldad. Conviene detenerse en la referencia al áspid, que da comienzo a la enumeración y que se enfatiza a través de la referencia a «serpiente» en el mismo verso. Covarrubias define el *áspid* como «una especie de víbora cuyo veneno es tan eficaz y tan pronto que si no es cortando al momento el miembro que ha mordido, para que no pase al corazón, no tiene remedio. Andan el macho y la hembra casi siempre juntos, y al que mata el uno de ellos sigue el compañero hasta vengarse». Este carácter vengativo de los áspides y víboras debió de hacerse proverbial, puesto que ambas serpientes aparecen con frecuencia en el teatro áureo para ilustrar la rápida reacción del que ha resultado ofendido y, en particular, de la mujer ofendida. «Víbora, arroyo y fuego / es mujer ofendida, / que hiere, anega, abrasa / su ofensor, su enemigo y aun su casa» (vv. 747-750, *Morir pensando matar*, de Rojas Zorrilla, ed. del Instituto Almagro de Teatro Clásico). En particular, la reacción de la serpiente para vengarse al ser pisada debió de ser una imagen del agrado de Lope, como se comprueba en los siguientes ejemplos: «Hablé atrevida, porque no hay pisada / víbora cual mujer que fue ofendida» (*El caballero del sacramento*, TESO), «Volvió el hermoso rostro, de la suerte / que la encendida víbora pisada, / no menos rigurosa, airada y fuerte» (*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, TESO). Curiosamente, no solo la mujer ofendida y/o celosa se identifica con las serpientes en las piezas áureas, sino los propios celos, como señalábamos en la nota al v. 507. Para Argente del Castillo [2000:21], este imaginario común se remonta a los bestiarios medievales de animales inmundos, inferiores y venenosos relacionados con la mentira y la traición, aunque en última instancia tiene un origen bíblico que explica su relevancia histórica en la representación artística de la mujer.

829 *zaragüelles*: «especie de calzones que se usaban antiguamente, anchos, y follados en pliegues» (*Autoridades*). Según Bernis [1962:109-110] «se daba este nombre a una prenda como el calzón, que unas veces llegaba hasta la rodilla y otras hasta el tobillo. [...] El carácter de prenda modesta que tenían los zaragüelles [...] se pone también de manifiesto cuando Guevara defiende las ventajas de vivir en la aldea y ataca las incomodidades de vivir en la corte». Véase la nota a los vv. 406-407 para leer el lugar de la obra de Guevara citado por Bernis en el que también se mencionan los zaragüelles. Las figuras con las que Bernis ilustra su definición son de pescadores, labradores, pastores, un barquero y un gallego.

831 *camisa*: no equivale a nuestras camisas actuales, sino que cumplía una función similar a la de la ropa interior, ya que era «la vestidura de lienzo, fabricada regularmente de lino, que se pone en el cuerpo inmediata a la carne y sobre la cual asientan los demás vestidos. Suele hacerse también de lienzo de cáñamo, como lo usan los rústicos» (*Autoridades*). La pretensión de Tello el Viejo de que Mendo vista simplemente la camisa conecta bien con la tacañería de la que el personaje hace gala en otras ocasiones.

832 *sayo a la rodilla*: según Bernis [1962:103] el *sayo* era el «nombre que se daba al traje masculino con faldas que se vestía directamente sobre el jubón. El largo variaba desde

medio muslo hasta los tobillos, si bien después de 1540 los sayos de moda eran muy cortos. Son innumerables las alusiones al sayo que se encuentran en los textos del siglo XVI. Podía tener mangas o no tenerlas. Su hechura varió continuamente a tenor de la moda». La largura del sayo que menciona Tello el Viejo, por tanto, puede constituir un nuevo intento de Lope por evocar a través de la moda un tiempo alejado de las coordenadas temporales del espectador de los corrales.

839 *dieran*: mantenemos la lectura de A y de Juliá Martínez frente al «diera» de ST y el resto de las ediciones modernas, que entendemos como una trivialización. Mendo no se refiere a sí mismo en este pasaje; el sujeto de la oración son los «abuelos y parientes» de Tello el Viejo, que se verían ridículos en el presente de la acción si fueran únicamente ataviados con sayos. La pulla de Mendo resulta mucho más cómica así, puesto que además de reclamar la prenda de vestir ridiculiza de manera eficaz a su amo: los antepasados de Tello el Viejo, que él propone como modelo de austeridad y fortaleza, vivieron hace tanto tiempo que las condiciones climatológicas han cambiado y se han hecho más adversas desde entonces.

842 *la he dado*: caso de laísmo, fenómeno lingüístico que consiste en emplear los pronombres de complemento directo femenino *la* y *las* en vez de los correspondientes complementos indirectos *le* y *les* en casos de referente femenino. Es también frecuente en la lengua áurea [Lapesa 2008:343]. Ver también Keniston [1937:70, 7.32]. D. Marín y E. Rugg señalan en su edición de *El galán de la membrilla* [1962:227, nota al v. 196] que «el uso de *la* por *le* como dativo femenino es un vulgarismo constante en Lope» y aportan varios ejemplos de este uso en su comedia. En nuestra comedia hay otros ejemplos en los vv. 916, 950, 1186, 1460, 1465, 1468, 1474...

843 *eternamente*: nunca. Como señala Pedraza Jiménez en su edición crítica de las *Rimas* de Lope (1994:124, nota al v. 506), «este valor es frecuente en el Siglo de Oro, aunque casi siempre con verbos en forma negativa».

851 *Acot Tira Tello [Mozo]*: intervenimos sobre el texto de la *Parte*, que incluía por error las palabras «Tira Tello» como si formaran parte del v. 851 e inmediatamente después de «tira», pero no a modo de acotación, sino con la grafía y disposición propias de los versos pronunciados por los personajes. Si bien desde el punto de vista del sentido sería aceptable que Mendo dijera «Tira, Tello» en este punto de la acción, el cómputo silábico del verso impide que consideremos dicha posibilidad. Sin duda el hecho de que el v. 851 sea un verso partido facilitó también la confusión de los impresores de A. Tanto las ediciones sueltas como las modernas eliminan sin dejar rastro este «Tira Tello» pero no lo recuperan tampoco como acotación y que, según nuestro criterio, facilita la comprensión del pasaje.

855 *que con yerba presto muere*: entendemos que, al ver a Nuño tendido en el suelo, Tello el Joven sigue confundiéndolo con un animal al que cree muerto o moribundo. Su comentario parece una referencia a la creencia extendida de que, en algunos animales (particularmente los perros), el consumo de yerba es una señal de que se encuentran indispuestos o enfermos. Una de estas expresiones, recogida por Correas, es «Tan buena pro te haga, como la hierba al perro. (Parece con ironía porque los perros pacen alguna vez la hierba con rocío, dicen que para purgarse.)».

872 *hemos de hacer*: hemos de hacer. Forma etimológica del verbo *haber*, ver nota al v. 790.

882-895 *De que....vida*: nos encontramos ante uno de los fragmentos de *A* sustituidos de manera significativa en *ST* por otro material. El soneto que contenía la *Parte*, de tono filosófico y que no contribuía al avance de la acción ni a la caracterización de Tello el Joven (personaje poco dado a las reflexiones de este tipo a lo largo de la primera comedia) desaparece y los otros dos testimonios antiguos presentan en su lugar ocho versos de romance, la forma métrica inmediatamente anterior al soneto en *A*. Como señalamos en los *Problemas textuales*, este fragmento sustitutivo (el único de esta clase que presenta *S* y del que quizá sí se desprende cierta voluntad por rebajar la densidad lírica y filosófica del soneto cuyo lugar ocupa) alcanza una conclusión similar a la del soneto en los dos últimos versos, para justificar la muerte de Nuño y no comprometer la caracterización de Tello el Joven como galán protagonista, pero hemos decidido mantener en el texto el soneto de *A*, nuestro testimonio base.

905 *ha hecho suertes en mí*: hacer suertes: «en las fiestas de toros vale la burla que se les hace poniéndose delante de ellos, y librándose con habilidad y ligereza» (*Autoridades*). La infanta Elvira se lamenta de su mala fortuna, personificándola: la fortuna actúa como un torero que juega con ella y la engaña para mortificarla todavía más. El mismo personaje volverá a emplear la expresión en el v. 2101, en esta ocasión en referencia al amor.

906-907 *como si fuera quien fui / o supiera lo que he sido*: ver nota al v. 375.

946-973 *Amor me dice....favores contento*: la escena de los labradores Mendo y Sancho disputándose a la criada Inés y juzgando cuál de los dos es más favorecido de la joven a través de los golpes que cada uno ha recibido de ella establece paralelismos con otras escenas de Lope, como el relato de los favores que otorga la villana Juana en *El mejor alcalde, el rey* (vv. 601-608, ed. F. P. Casa y B. Primorac). Sin embargo, nos lo encontramos también en otras muchas obras teatrales áureas. Salomon [1985:36-46] analiza detenidamente este tópico del primitivismo animal de los villanos en cuestiones amorosas y emplea precisamente este pasaje de *Los Tellos de Meneses*, entre otros, para ilustrar cómo Lope transforma el clásico motivo del concurso de prendas amorosas entre caballeros, pasándolo por el tamiz del estilo rústico burlesco.

961 *frores*: flores. La sustitución de las consonantes laterales ($l > r$) es un rasgo caracterizador del habla de los personajes rústicos a los que se pretende dotar de carga cómica. Según Sastre Ruano [1995:241], la confusión y trueque entre las consonantes *r* y *l*, tanto en posición silábica implosiva como en posición –menos frecuente– explosiva es frecuente en Lope. Estas formas con rotacismo son habituales entre los rasgos del sayagués empleado por Lope. Ver nota al v. 383.

967 *tenellos*: tenerlos. Asimilación fonética de la *r* vibrante final del infinitivo a la *l* del pronombre átono enclítico, fenómeno frecuente en la lengua literaria áurea y en la escritura de Lope, generalmente en posición de rima pero también en posición interior. Como ya apuntaba Menéndez Pidal [1973:283], este tipo de asimilación, no muy frecuente en la Edad Media, se puso de moda en la corte de Carlos V, siendo predilecta de Garcilaso, y aunque la desechaban los secretarios de Felipe II, continuaron usándola los poetas durante todo el siglo XVII. Respecto a la asimilación en Lope, D. Marín y E. Rugg señalan en su edición de *El galán de la membrilla* (p. 227, nota al v. 163) que «aunque Lope emplea a veces esta asimilación, que ya empezaba a ser anticuada en su tiempo, predominan los casos en los que no la usa» y destacan que la mayoría de los verbos con asimilación que se encuentran en dicha comedia se explican en gran parte por necesidades de la rima. El fenómeno aparece en varias ocasiones en el díptico. En el caso

de *Los Tellos*, la mayoría de estos verbos con asimilación se encuentran en posición de rima (vv. 2063, 2232, 2245, 2543). En torno a su presencia en *Valor, fortuna y lealtad*, véase la nota al v. 186 de dicha comedia.

969 *ninfas del fregado*: el apelativo de «ninfa» es convencional para describir elogiosamente a una mujer o incluso dirigirse directamente a ella en la literatura del Siglo de Oro, hasta el punto de que Polo de Medina dice en uno de sus poemas «perdóname lo honrada, si te enfada, / y lo ninfa también, que es vulgar cosa / decir luego un poeta, ninfa hermosa / a la dama que alaba; y no querría / enfadar a la mía / con estos epítetos, / muletas de los versos y conceptos» (vv. 6-12, «Retrata un galán a una mulata su dama», en *El buen humor de las musas*, ed. de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002). En las comedias, son los criados los encargados de poner de relieve lo gastado y vulgar de la imagen cuando, imitando ridículamente el estilo cortesano de sus amos, a menudo se refieren a las criadas de las que están enamorados utilizando sintagmas como el «ninfa del fregado» que nos ocupa aquí. El criado Turín dice en *La dama boba* «¡Amor desatina! / ¡Que una ninfa de cocina, / para blasón de su nombre, / ponga: “Aquí murió Turín / entre sartenes y cazos”!» (vv. 2360-2364, ed. A. Zamora Vicente).

974 *Quejas oigo, pasos siento*: según la convención dramática habitual, debemos entender que hasta este preciso momento Mendo y Sancho no han visto a la Infanta, con la que han compartido escenario desde 936 *Acot*.

985 y *a vos –detened el paso–*: se trata de uno de los lugares problemáticos de la comedia. El verso está claramente deturpado en el texto que transmite la *Parte* («los detened») y todas las ediciones modernas siguen la lectura que aceptamos nosotros, tal vez un intento de *S* por enmendar un verso estropeado también en el arquetipo. Si bien la solución no termina de ser del todo satisfactoria, a falta de una mejor enmienda *ope ingenii* creemos que la puntuación ayuda a dotar de sentido al pasaje: el gracioso Mendo, prendado de la belleza de la Infanta, responde inmediatamente a su pregunta con un requiebro que tiene el doble objetivo de interceptarla y cortejarla. Por tanto, antes incluso de acabar de formular la pregunta que empieza a dirigirse con el «y a vos», el gracioso interrumpe su discurso para pedirle que se detenga.

1000 *Sancho, acoto esta mujer*: Marcamos desde este verso y hasta el v. 1008 las intervenciones de Mendo y Sancho entre paréntesis porque entendemos que se trata de una pequeña discusión en la que los villanos graciosos se disputan a Elvira sin que esta los escuche (según *La edición del teatro de Lope de Vega*, p. 39, los apartes no señalados en el texto base deben indicarse entre paréntesis). El aparte tampoco viene señalado en los otros testimonios antiguos. Desde la edición de *Har*, todas las ediciones modernas señalan el aparte en este lugar, menos *Jul*.

1020-1023 *Serrana, cuya...lisonja*: ironía dramática en boca de Mendo, que está lejos de adivinar que la hermosura de la supuesta serrana realmente ha nacido para los palacios del rey. Recurso emparentado con el «engañar con la verdad» recomendado explícitamente por Lope en su *Arte nuevo* y del que tenemos otros ejemplos en la comedia, ver nota a los vv. 1968-1969.

1024 *los*: editamos la lección de la *Parte*, que es también la lectura de *Jul*, porque entendemos que el pronombre se refiere a «los montes» (v. 1026) que la hermosura de la Infanta honra con su presencia y es *lectio difficilior*, frente a *S-T* y la mayoría de ediciones

modernas, que trivializan el lugar y convierten el verso en un halago dirigido a la belleza de Elvira sin relación alguna con la idea expuesta por Mendo a continuación.

1026-1035 *que en las faldas....espaldas temerosas*: Mendo alude en este pasaje al enfrentamiento entre los reinos moros y el reino cristiano astur-leonés durante la Reconquista, coordinadas temporo-espaciales en las que se ambientan las dos comedias dedicadas a los Meneses. Debemos recordar que la ciudad de León fue incorporada por Ordoño I al reino de Asturias y se convirtió en capital del reino astur-leonés bajo el reinado de Ordoño II (el padre de Elvira es, presumiblemente, uno de estos monarcas, con una mayor probabilidad de que se trate del segundo, véase nota al v. 5). De ahí que los montes asturianos, de los que partió la Reconquista, tengan a sus pies a un león, mueble heráldico que funcionó como personificación de la ciudad homónima. El moro *tiembla* (en el sentido de «tener mucho miedo, o recelar con demasiado temor alguna cosa», *Autoridades*) ante las guedejas de este león, capital del reino cristiano y origen a su vez del reino leonés. Por otro lado, se insiste en la idea de que la Reconquista supone una restitución del gobierno por parte de la divinidad a los reinos cristianos (en torno a los godos, véase la nota a los vv. 129-135). El león, cuyas guedejas y garras son doradas (¿tal vez una referencia al más noble de los colores heráldicos?) amenaza a una temerosa África, patria de los musulmanes que iniciaron el dominio árabe sobre la Península en el siglo VIII. De manera significativa, el león terminaría por formar parte del escudo de Castilla y León y de la monarquía española, hasta convertirse con el tiempo en uno de los símbolos habituales para representar a España, ya plenamente establecido en el siglo XVII. Mínguez [2007:402] en su análisis de la *Declaración mística de las armas de España* (1636) de Juan de Caramuel señala que en dicha obra el león del escudo de León lleva corona, lengua y uñas de oro y que Caramuel afirma que el león, como emperador de todos los animales y como animal que no conoce el miedo, «es símbolo perfecto de España, que con corazón de leona, ampara con valor a todos sus súbditos». En torno al león en la emblemática hispánica y su recorrido desde época preheráldica hasta convertirse en representación de la monarquía y la nación española, incluyendo los numerosos jeroglíficos leoninos aplicados a monarcas españoles, véase Mínguez [2004]. En los versos siguientes (vv. 1032-1043) se insiste en el mito de la herencia goda y en la figura de Pelayo casi con un propósito didáctico.

1051 *recojan*: elegimos la lectura de *ST*, como todas las ediciones modernas, frente a la lección «recogen» de la *Parte* por cuestiones de rima (mantener la asonancia en *o-a*). Sin embargo, también desde la perspectiva del significado el verbo en presente de subjuntivo resulta muy adecuado en el contexto hiperbólico en el que se inserta, abundando en la sensación de duda ante la capacidad de los trojes para contener la inmensa cantidad de trigo que poseen los Meneses.

1052-1055 *trepan estas.... inculto forman*: el sentido del pasaje no queda del todo claro, aunque no parece haber sufrido ninguna deturpación. Según parece, dentro de la retórica de la hipérbole de la que está haciendo uso Mendo en este monólogo, las cabras que poseen los Meneses son tan numerosas que, cuando trepan las peñas, son capaces de formar con sus cuerpos un nuevo monte, no en el sentido más habitual de «elevación del terreno» sino en el de «tierra inculta cubierta de árboles, arbustos o matas» (*DLE*). Esta interpretación se ve favorecida por el hecho de que el monte sea «inculto» en el sentido de «lo no cultivado, el erial» (*Autoridades*). Tal vez en la base de esta imagen se encuentre el pelaje de las cabras que, al poder adoptar diversos tonos y formas, desde la lejanía las asemeja a los arbustos y matorrales de una zona boscosa no cultivada.

1056-1063 *Bajan a ese...en verdes ovas*: a través de la puntuación he intentado aclarar el sentido de un pasaje que puede resultar difícil de comprender. Mendo, en su intento de ponderar la cantidad de ovejas que poseen los Meneses, asegura que estas bajan en tan gran número al río a beber que no solo se estorban unas a otras sino que desecan durante toda una hora el cauce del río. Es decir, que las aguas del río («los cristales que encubren / las arenas», en referencia al fondo arenoso del río) quedan tan mermadas por las ovejas que es posible ver el fondo arenoso del río y, en él, a los peces entre las verdes ovas. Nos encontramos con una imagen similar en *Con su pan se lo coma*, en la que el labrador Filardo alude a lo numerosas que son las ovejas que les deja en herencia a sus hijos señalando que «lavaderos de lana hacéis los prados / bajando las ovejas a la fuente» (vv. 43-44, ed. D. Crivellari).

1065 *hielos de Bóreas*: Bóreas era el dios griego del viento del norte, hermano de los dioses Céfito, Euro y Noto. Se asociaba con la llegada del invierno y solía ser representado a través de un anciano con barba. En este caso, la referencia mitológica únicamente desempeña la función de presentar una personificación del invierno, que cubre de hielo y nieve las rocas.

1077 *rebosan*: enmendamos la lectura «rebosa» de la *Parte* por el verbo en tercera persona del plural, con todas las ediciones modernas, para reestablecer la concordancia con los «lagares» del verso siguiente.

1088 *pálidas camuesas*: la *camuesa* es el fruto que se obtiene del camueso, variante del manzano cuya fruta era tenida por exquisita en el Siglo de Oro, «excelentísima, aromática, sabrosa y suave al gusto, sana y medicinal» (Covarrubias). La presencia de las camuesas es habitual en la literatura áurea y Lope en particular las menciona a menudo, en muchas ocasiones adjetivadas a través de su color claro: «Frutas si quieres, pálida camuesa / afeitada tendrás con oro y grana» (vv. 121-122 de *La Filomena* en las *Obras poéticas* de Lope de Vega, ed. J. M. Blecua). Osuna [1996:197-198] analiza el tema de la abundancia de la naturaleza y sus descripciones en Lope y sus contemporáneos –especialmente en lo referente a frutas y ganado– ofreciendo numerosos ejemplos de textos de la época, y destaca que esta presencia de las camuesas (pálidas, en muchas ocasiones) en los cortejos frutales y bodegones poéticos es una de las aportaciones del Fénix a dicha moda poética, heredada de los autores clásicos y tamizada también por la poesía de Góngora.

1090 *serbas*: *serba*, «fruto del serbal, con forma de pera pequeña, de color encarnado que participa de amarillo, y comestible después de madurar entre paja o colgado» (*DLE*).

1096-1099 *Los animales...color notoria*: Mendo se refiere a los cerdos cuando habla de «los animales morenos» que acuden al «ronco instrumento» al amanecer, es decir, el cuerno del porquero que los lleva al monte. El chiste en torno al eufemismo «moreno», frecuente en la lengua áurea para evitar la palabra «negro», aparece más de una vez en la producción dramática de Lope y, habitualmente, en boca del gracioso. Como observa el gracioso Belardo en *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, «¡Las necesidades del mundo, / en qué funda sus quimeras! / Todo es lisonja y engaño, / todo es locura y soberbia. / A Dios le llaman de vos, / al hombre llaman de Alteza, / cortesana a la mujer / que está sin honra y vergüenza, / mocedades a los vicios, / a los hurtos diligencias, / a la pobreza deshonra, / y honra al fausto y la riqueza, / valiente al que es temerario, / discreción a la cautela, / moreno al negro atezado, / a la envidia competencia» (vv. 1396-1411, ed. J. Acebrón). El propio Mendo vuelve a insistir en este chiste en *Valor, ventura y lealtad*, cuando presume ridículamente ante el Rey de su oficio de «guardar pródigo

ganado» y ante la pregunta del monarca de qué es el pródigo ganado, el gracioso responde que «cortésmente / quise encubrir el nombre que tenía, / que por haberlo el Pródigo guardado, / es lo moreno pródigo ganado» (vv. 1225-1228, segunda comedia).

1127 *puesto que*: «vale lo mismo que *aunque*» (*Autoridades*).

1133 *alcorza*: «masa o pasta de azúcar muy blanca y delicada con que se suele cubrir o bañar cualquier género de dulce» (*Autoridades*). También según este diccionario, el término tenía además otro uso, ilustrado precisamente a través del pasaje de *Los Tellos* del que nos estamos ocupando en esta nota: «metafóricamente vale lo mismo que delicadeza, blandura, melindre y afeminación».

1136-1139 *Hablar en....cogollos y hojas*: empleo del tópico de la alabanza imposible, que se relaciona con el motivo de la alabanza como agravio. En *El secretario de sí mismo* («que, aunque alabarla deseo, / el que la alaba la agravia», vv. 24-25 de la ed. V. Pineda). Esta editora nos da otras referencias de usos similares de este lugar común en Lope, por ejemplo, en *El padrino desposado* (ed. Sánchez Aguilar, vv. 222-223 y 1149-1150).

1147 *ni es todo el sayal alforjas*: «no es todo el sayal alforjas». Para *sayal*, véase la nota al v. 741. Las *alforjas*, por su parte, son «bolsas grandes cuadradas de jerga o sayal, o tejidas de lana, hechas de una pieza con una abertura entre las dos por donde mete la cabeza el que las lleva, cayendo una sobre las espaldas, y la otra encima del pecho, trabadas con dos pedazos como fajas de la misma tela. Son muy usuales a todo género de caminantes y gente del campo, para llevar su ropa y cosas comestibles. Hay otras sin abertura, que se llevan a la grupa yendo acaballo» (*Autoridades*). Este diccionario emplea precisamente el pasaje de *Los Tellos* que nos ocupa para ilustrar el «modo de hablar metafórico de que usó Lope de Vega en la comedia de *Los Tellos*, para dar a entender que en todas las cosas universales hay excepciones, pues aunque sea común hacer alforjas del sayal, no por eso todo sayal sirve para alforjas, sino también para otras cosas». Por lo tanto, debemos entender que, pese a ser consciente de que su posición social no lo inclina en términos generales al «buen gusto», Mendo cree tenerlo en algunas cosas, lo que le permite emitir la opinión que expresa a continuación sobre Tello el Viejo y su hijo.

1150 *agros*: *agro*, «lo mismo que *agri*. Es voz de poco uso» (*Autoridades*).

1160 *fuérades*: fuérais. Forma verbal habitual en la comedia áurea. Ver nota a los vv. 304-307.

1162 *nacistes*: nacisteis. Mendo emplea aquí la forma etimológica del pretérito perfecto simple terminada en *-stes*, todavía habitual en el Siglo de Oro en convivencia con la analógica *-steis*, que terminó por imponerse [Sastre Ruano 1995:246]. Según parece, además, Mendo está tratando de *vos* a Elvira («sois mujer, señora», v. 1161).

1165-1167 *Porque en sus manos y boca / compone su entendimiento, / sus palabras y sus obras*: pasaje deturpado en todos los testimonios antiguos, en el que con toda probabilidad se establecía una figura de correlación entre *boca* y *palabras* en paralelo a la que se establece entre *manos* y *obras*. El origen del error común conjuntivo, denunciado por el sentido y por la estructura retórica, fue probablemente la omisión de la preposición del v. 1165, seguida por un intento de enmienda en el v. 1167 que deshace la figura de correspondencia original (el testimonio más tardío, *T*, intentó mejorar posteriormente el sentido del pasaje recuperando *ope ingenii* la preposición del v. 1165, pero quedándose a la mitad: sin intervenir sobre el v. 1167). Las ediciones modernas, con la excepción de

Jul, han seguido la propuesta de enmienda de *Har* para el v. 1167, alejándose todavía más de la que nosotros consideramos la lectura original.

1192-1193 *de quien en tosca materia / seréis vos divina forma*: nueva referencia al hilemorfismo aristotélico, véase nota a los vv. 668-670.

1195 *persona rota*: *roto*: el que trae el vestido rasgado (Covarrubias). En *El acero de Madrid*, Lope hace que el lacayo Beltrán diga «y mirándome tan roto / negó que era su hermano, y yo, afligido, / metíme como veis lacayo» (vv. 2690-2692, ed. S. Arata).

1198 *guante de ámbar en villano*: los guantes de ámbar no eran propios de villanos, hasta el punto de que en *El cuerdo en su casa*, para señalar lo inapropiado que resulta que un letrado se junte con villanos, se dice que «es como quien come ajos / y guantes de ámbar se pone» (vv. 263-264, ed. L. Fernández y R. Ramos).

1205 *doblón rico*: doblón de oro. «Moneda antigua de oro, con diferente valor según las épocas. El vulgo llamó así, desde el tiempo de los Reyes Católicos, al excelente mayor, que tenía el peso de dos castellanos o doblas» (*DLE*). Los dobles ducados de los Reyes Católicos fueron acuñados posteriormente y con los mismos tipos por Carlos V y Felipe II, pero es anacronismo evidente en una comedia ambientada en el siglo IX. Respecto a la moneda en nuestra comedia, ver nota al v. 1327.

1210 *Per INFANTA*: se produce aquí un interesante cambio en el texto de la *Parte*, que pasa a designar al personaje femenino protagonista como «Elvira» por primera vez (después de ser constante en la didascalía «Infanta» desde el comienzo de la comedia, nomenclatura que ya no recuperará hasta el v. 2625). Creemos que esta incongruencia se debe a que probablemente el encargado de preparar el texto quería evitar confusiones entre «Infanta» e «Inés», personaje con el que la protagonista no había compartido escena hasta este preciso momento, ya que ambos son abreviados habitualmente en *A* como «In.». De hecho, *S* y *T* atribuyen precisamente a la criada Inés el verso correspondiente, lo que constituye una errata clara considerando el contenido del verso y quizá una prueba indirecta de que *A* y *S* se remontan al mismo arquetipo.

1214 *Dice que Aibar ha servido*: aceptamos la enmienda para mantener la escritura del nombre del personaje Aibar (en la *Parte* nos encontrábamos con una preposición embebida). A pesar de la ambigüedad sintáctica del verso, en la lengua del siglo XVII no eran extraños los casos de complemento directo de persona sin preposición. Entre los testimonios antiguos, únicamente *T* añade la preposición inmediatamente antes del nombre del campesino.

1226 *estraña*: «extraña». Ver nota al v. 3.

1228 *ver me*: aceptamos la lectura de las sueltas *ST* frente a la lección de la *editio princeps* y los testimonios modernos («veros»), que presenta problemas de sintaxis y no parece encajar bien en el lugar.

1229 *la Montaña*: espacio geográfico situado al norte de la actual provincia de León, «en la época estaba repartida en dos provincias: las Asturias de Oviedo y las Asturias de Santillana. Se consideraba por antonomasia la cuna de la nobleza española» (S. Arata, nota al pie en su ed. de *El acero de Madrid*, p. 260). El hecho de que la infanta Elvira abandone la corte huyendo de un matrimonio con un rey moro para refugiarse en la región

que se consideraba el origen último de la pureza goda tiene importantes implicaciones ideológicas.

1251 *despejo*: «desenfado, desembarazo, donaire y brío» (*Autoridades*). El despejo es habitualmente alabado tanto en las damas como en los galanes en la comedia áurea. En *El acero de Madrid*, «es moza cuyo despejo, / rostro, galas y tocado / no viene mal consultado / cada día con su espejo» (vv. 567-570, ed. S. Arata), en *De cosario a cosario* «no hallo en ellos el agrado, / el despejo, el desenfado / de mi don Juan»; «nos admiramos los dos: / que yo también lo estoy ya / de vuestro talle y despejo» (*TESO*).

1252 *quisiere*: aceptamos la lectura de *ST* y las ediciones modernas frente al «quiere» de la *Parte* para completar el octosílabo.

1257 *igreja*: «Lo mismo que iglesia. Es voz antigua, que hoy suelen usar los rústicos» (*Autoridades*). Ver nota al v. 383.

1259*Per Tello Viejo*: segunda salida del personaje de Tello el Viejo a escena, en la que mantenemos, como durante toda la comedia, la designación «Tello Viejo» para el personaje, siguiendo la nomenclatura empleada por la *Parte* en la primera aparición del personaje (ver nota al v. 195*Per*). Mantenemos dos entradas en el aparato crítico en estos versos (1259*Per* y 1263*Per*) para señalar una inconsistencia de la *editio princeps* en la designación del personaje: en su primera intervención en esta salida a escena, el personaje aparece como «Tello», mientras que en su siguiente parlamento en esta misma escena aparecerá simplemente como «Viejo» (v. 1263), nomenclatura que se mantendrá hasta el v. 1534, lugar en el que Tello el Viejo abandona las tablas. Los demás testimonios no muestran cambios en la designación del personaje.

1259 *Esto pasa*: Correas recoge la expresión «Esto pasa» y otras expresiones proverbiales emparentadas con la que profiere aquí Tello el Viejo a modo de exclamación ante un acontecimiento inesperado, como «Esto pasa, y dentro, en casa (Que esto pasa, eso pasa)», «¿Qué eso pasa, y no hay testigos? Que esto pasa, que eso pasa, y sin testigos» o «¿Qué eso pasa, y dentro en casa?; que esto pasa».

1275*Acot Huye Silvio y síguele Tello el Viejo*: aceptamos la acotación de las ediciones modernas en este lugar para aclarar el sentido de los movimientos de los personajes en escena, poco claros en los testimonios antiguos por la ausencia de acotaciones. Creemos que lo más económico es que Tello el Viejo abandone la escena momentáneamente en este lugar, persiguiendo a Silvio fuera del escenario, de modo que la conversación entre Aibar y Bato que tiene lugar en los versos inmediatamente posteriores (vv. 1276-1282) no tenga lugar en aparte, sino estando los dos personajes solos sobre las tablas. Tello el Viejo volverá a escena en el 1282*Acot*, salida que marcamos siguiendo también las acotaciones de las ediciones modernas y que encaja bien con el texto del personaje.

1323 *tres mil ducados*: evidente nuevo anacronismo de la comedia. Lope hará referencia en diversas ocasiones a lo largo de la comedia al ducado como moneda en curso (vv. 1464, 1818, 1846) así como al real (vv. 1256, 1515, 1536...), monedas casi tan ajenas al siglo IX en el que se ambienta la comedia como al siglo XVII en el que fue escrita. Por un lado, si nos atenemos a la realidad histórica, según Francisco Olmos [2002:308], desde mediados del siglo IX la antigua moneda visigoda basada en el patrón oro y el tremis fue declinando y viéndose sustituida por el sistema carolingio, que contaba con el sueldo de plata como unidad de cuenta. Por otro lado, en la época en la que Lope escribió *Los Tellos de Meneses* —y desde las emisiones masivas de dicha moneda realizadas durante el reinado

de Felipe III– el vellón de cobre era la moneda empleada de forma cotidiana para todo tipo de pagos e intercambios en los pequeños y medianos mercados, es decir, la base monetaria de la economía castellana y moneda sometida a numerosas manipulaciones y reacuñaciones [Gómez Paz 2011:93-94], mientras que la plata se reservaba ya únicamente para las transacciones de mayor relevancia, como el pago del ejército o los pagos relacionados con la banca extranjera y las transacciones internacionales. En la literatura del siglo XVII, sin embargo, es habitual la referencia a monedas anteriores ya en desuso con diferentes propósitos, como el deseo de conferir un aire arcaizante a las sumas de dinero mencionadas por los personajes de la comedia. Como es sabido, el ducado castellano fue una moneda de excelente cantidad –oro fino casi puro– creada por los Reyes Católicos que ya su nieto Carlos I se vio obligado a sustituir por el escudo (de menor aleación y peso, pero también apreciado en los mercados internacionales). El real de plata (junto con el doble real y la famosa pieza de ocho reales o piastra), por su parte, fue una moneda acuñada desde 1497 hasta 1686, pero su acuñación era ya poco numerosa en la España del siglo XVII, época en que la doble circulación monetaria que mencionábamos antes –cobre para el interior del país, metales preciosos para el exterior– sumía progresivamente al país en la pobreza. Véase la panorámica de Benassar [2017:103-124], de la que hemos tomado estos datos. A través de estas referencias al ducado de oro, por lo tanto, Lope evocaba para los espectadores de los corrales (para los que el oro y la plata estaban ya muy lejos de pertenecer a la realidad cotidiana) un pasado nacional fantástico habitado por labradores ricos hasta límites insospechados. En torno a las relaciones de Lope con el dinero, conviene consultar los trabajos incluidos en el volumen coordinado por Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello [2016].

1331 *aun*: aún. Adverbio con valor ponderativo-intensivo que no puntuamos por razones de métrica. Ver nota al v. 803.

1338-1343 *¡Cuán bienaventurado...!*: comienza en este pasaje una larga reformulación del famoso *beatus ille* que tanto éxito tuvo en las letras españolas durante los siglos XVI y XVII. Estos versos establecen muchos paralelismos con otras composiciones derivadas del tópico que Lope insertó en otras de sus comedias de ambientación campesina. De hecho, *Los Tellos de Meneses* se relaciona muy estrechamente en pasajes como estos con otras comedias lopescas (varias de ellas compuestas algo antes, en torno a 1610) de ambientación rural –*El villano en su rincón*, *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*...– protagonizadas por labradores ricos o con ciertas posibilidades económicas, orgullosos, dignos y que conciben el campo como un espacio de libertad frente a la corte. En *El villano, en su rincón*, mientras Juan Labrador y el Rey cenan unos músicos cantan dos estrofas que empiezan con los siguientes versos: «¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse justamente, / que sin tener cuidado / de la malicia y lengua de la gente, / a la virtud contraria, / la suya pasa en vida solitaria!» (vv. 1881-1886, ed. G. Serés) que tienen su continuación en otra estrofa al final de la comedia. Como ya detectaron Alín y Barrio Alonso [1997], que recogen la canción de *El villano en su rincón* entre las «Canciones no identificadas» de Lope bajo el número 263, estas dos estrofas son a su vez una versión reducida de la canción de 17 estrofas que incluyó en la novela *Los pastores de Belén*.

1364 *aun*: aún. Adverbio con valor ponderativo-intensivo acompañado de adverbio de tiempo que no puntuamos por razones de métrica. Ver nota al v. 803.

1403 *canciones cultas componer las aves*: referencia velada a la polémica de la nueva poesía culterana. Por un lado, en el lenguaje poético gongorino son frecuentes las referencias a la musicalidad de las aves: recuérdense las imitaciones, críticas y parodias

suscitadas por el verso de la *Soledad primera* «Pintadas aves, cítaras de pluma» (v. 556 y notas en la ed. R. Jammes, pp. 308-309), comentado incluso por Lope en *La Dorotea*, así como los versos siguientes de la *Soledad segunda*: «y las confusamente acordes aves, / entre las verdes roscas de las yedras, / muchas eran, y muchas veces nueve / aladas musas, que, de pluma leve / engañada su culta lira corva, / metros inciertos sí, pero süaves, en idiomas cantan diferentes» (p. 471, misma edición). Por otro lado, a lo largo de la polémica en torno a la nueva poesía que enfrentó durante años a Góngora y Lope, no fueron raros los intercambios de alabanzas e insultos que identificaban a unos poetas y a otros con diversos tipos de aves: Lope empleó los términos *cisne* y *papagayo* para hacer referencia a Góngora y sus seguidores, mientras que Góngora se refirió a los seguidores de Lope como *patos* y *palustres aves*... El verso, por tanto, es una alusión a un debate literario de plena actualidad en la época y en la que Lope se mostró cambiante en su actitud hacia el poeta cordobés y su estilo poético. En lo relativo a la franja temporal en la que fue compuesta nuestra comedia, Orozco Díaz [1973:312, 354] señala un período de abierta hostilidad entre Lope y Góngora entre 1620 y 1624, seguida de un período de tres años de mayor calma (recordemos que Góngora murió en mayo de 1627), en el que Lope «cedió en su violencia en cuanto a la lucha literaria con los poetas culteranos». Orozco Díaz [1973:362-363] sitúa el cambio en 1625, en el que los prólogos de dos obras publicadas ese año por el Fénix señalan ya una ambivalencia que delata un cambio de signo en su actitud hacia Góngora: aunque todavía se muestra resentido en el prólogo de su *Parte XX* de comedias hacia las injurias recibidas de los poetas cultos, en el prólogo de sus *Triunfos divinos con otras rimas sacras* es posible entrever una aceptación parcial del cultismo en la persona de Góngora y de «otras personas doctas que con algunas voces latinas autorizaron sus versos», autores que Lope separa ya de los autores que estropean la lengua a través de la oscuridad afectada de sus versos. En esta línea de interpretación, el verso que nos ocupa, un guiño anacrónico y no exento de gracia en boca de un personaje –Tello el Viejo– hacia el que Lope no oculta su simpatía a lo largo de la pieza, podría ser un indicio de que *Los Tellos de Meneses* fue compuesta en un momento de alto al fuego en las hostilidades dirigidas hacia Góngora. Parece demasiado arriesgado, sin embargo, identificar el verso que nos ocupa como un indicio para restringir la fecha de composición de *Los Tellos* al período comprendido entre 1625-1628. En torno a las relaciones entre Lope y Góngora, véase también Cacho Casal [2012].

1424 *habemos menester*: hemos menester. Forma etimológica del verbo haber, ver nota al v. 790.

1428-1429 *que bostezos de señora / tiene mi sobrina ya*: expresión humorística que no he podido localizar en otros textos de la época, pero que Lope también emplea en un contexto similar en *Las bizarrías de Belisa*, donde Lucinda dice desdeñosamente respecto a su rival Belisa que «Dejáronla mucha hacienda / sus padres; luce y repite / con bostezos de señora / a escuderos y tellices» (vv. 486-489, ed. A. Zamora Vicente).

1431 *familia*: no debe entenderse en su sentido actual, sino en la segunda acepción que recoge el diccionario de *Autoridades*, «se toma muy comúnmente por el número de los criados de alguno, aunque no vivan dentro de su casa».

1464 *cien ducados*: ver nota al v. 1323.

1475-1476 *a la usanza desta tierra, / arracadas y corales*: los corales (muchas veces en «sartas de corales») aparecen en innumerables textos de la literatura áurea como gala femenina, sobre todo en ambientes rurales y aldeanos. Las arracadas son «los pendientes

que se ponen las mujeres en las orejas por gala y adorno» (*Autoridades*) y, en particular, el «arete con adorno colgante» (*DLE*). En *El caballero de Olmedo*, cuando Alonso describe a Inés vestida de campesina, precisamente destaca estos dos adornos femeninos: «Unos le prometen sargas / y otros arracadas ricas» (vv. 119-120, ed. F. Rico).

1493 *Acot Entre en jubón Tello el mozo con una pala de pelota*: el jubón era en la época el «vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones» (*Autoridades*). Respecto al juego de pelota, habitualmente ligado a las apuestas, era uno de los deportes más habituales en el siglo XVII. Se jugaba con pala, como es el caso de Tello el Joven aquí, o con la mano desnuda, y era practicado tanto en ambientes urbanos como rurales. En *El día de fiesta por la tarde*, Juan de Zabaleta dedica un pequeño capítulo a la pelota (Capítulo IX, ed. C. Cuevas García, pp. 429-437) en el que expresa una visión muy negativa de este pasatiempo («Si el juego de la pelota no hubiera sido antes que Nerón, pensara yo que era máquina de su crueldad. Ninguno de cuantos desatinos entretienen a los hombres atormenta tanto») y proporciona algunos argumentos que coinciden con las preocupaciones que manifestará a continuación Tello el Viejo, como la preocupación por el sudor. Zabaleta señala que «Fuera desto, los fines deste juego son peligro grande, porque si es invierno, quedarse al frío sudando ¿cómo puede no ser ofensivo? Y si es verano, ¿no es dejar enjugar en las carnes aquella camisa mojada? ¿No es volver al cuerpo por los abiertos poros la calidad de aquel sudor empeorada? Para que el juego de la pelota fuera provechoso a la salud era menester que fuera muy moderado. Tener el invierno una estufa en que meterse cuando se deja, y el verano una camisa y lugar honesto en que mudársela. No hay moderación, ni estufa, ni camisa, con que el peligro es palpable» (pp. 430-431 de la misma ed.). En otras comedias de ambientación rural como *El villano en su rincón* y *El alcalde de Zalamea* se repite esta misma escena del hijo que se presenta ante el padre tras haber perdido dinero apostando al juego de la pelota.

1505 *ponte una cadena al cuello*: lugar sospechoso de deturpación cuyo sentido no está del todo claro. Hemos decidido mantener la lectura de los testimonios antiguos y *Jul*, frente a la propuesta de *Har* («tente»), aceptada después por todas las ediciones modernas derivadas de esta pero que no arroja demasiada luz al lugar en cuestión. Creemos que Tello el Viejo, enfurecido al descubrir el jubón nuevo que su hijo ha comprado a sus espaldas, le sugiere irónicamente que complete su atuendo con una cadena, probablemente de oro, adorno masculino frecuente en el siglo XVII entre las clases sociales superiores. Como señala Andueza Ananua [2012:77], «empleadas desde finales del siglo XVI, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV se generalizó en el ámbito masculino el uso de gruesas cadenas o bandas de oro [...] que estuvieron muy de moda durante buena parte del siglo XVII». Tal vez el «ponte» inicial de la intervención de Tello el Viejo también contenga un eco de algunas expresiones de la época dirigidas a afear la vanidad del destinatario, como el «Ponte unos puños y súbete al coro. (Dicho a vana presunción)» recogido por Correas.

1511 *cuarenta hanegas*: fanega, «medida de capacidad para áridos que, según el marco de Castilla, tiene 12 celemines y equivale a 55,5 l, pero es muy variable según las diversas regiones de España» (*DLE*). Mendo pronuncia aquí la palabra con *h*- aspirada inicial, rasgo convencional del habla campesina teatral (véase nota al v. 383). Por otro lado, la lectura «cuarentas» de la *Parte* tiene el aspecto de ser una errata que enmendamos recurriendo al texto de *ST*.

1515 *cien reales*: v. nota al v. 1323.

1536 *estraño*: «extraño». Ver nota al v. 3.

1538*Per* TELLO EL MOZO: consideramos que la atribución de este único verso al personaje de Mendo después de que Tello el Viejo lo haya enviado a por una camisa para su hijo (v. 1526-1528) se trata de un error conjuntivo compartido por los tres testimonios antiguos y perpetuado por las ediciones modernas (así como la omisión de la acotación que indicaba su salida en 1528*Acot*, esta sí restituida por los editores modernos). Enmendamos el lugar *ope ingenii* para atribuirle el parlamento a Tello el Joven, de modo que Mendo no se vea obligado a volver a escena únicamente para decir ese verso (es la decisión que toman todas las ediciones derivadas de *Har*, como se comprueba en las entradas del aparato crítico correspondientes a los versos 1534*Acot* y 1537) y salir de escena después para permitir el encuentro a solas entre Tello el Joven y Elvira. Conviene señalar, además, que los testimonios antiguos no señalan en ningún momento la salida ni la hipotética nueva entrada de Mendo en escena (nuestra edición restablece la indicación de salida incluyendo una acotación en 1528*Acot*). Por otro lado, respecto a la pertinencia de que este verso sea atribuido a Tello el Joven, es preciso indicar que si bien es Mendo el que a lo largo de la comedia hace más chistes respecto a los robos de trigo que él y su amo cometen y la intervención parece apropiada para ser pronunciada en aparte por un criado, el comentario que contiene el verso es muy coherente con los siguientes (vv. 1535-1537) en los que el galán desarrolla los motivos que le llevan a robarle trigo a su padre. En lo tocante a la acción dramática, tiene sentido que Mendo se ausente definitivamente a partir del v. 1528, en tanto que más adelante sabremos que entre su salida de escena en ese momento y la entrada de la infanta a escena en 1541*Acot* con la camisa se han sucedido varias acciones: Mendo ha ido a pedirle la camisa a Laura, que estaba ocupada y se la ha dado a Inés, que a su vez le ha encomendado la tarea a Elvira.

1541*Acot* y ss. *Doña Elvira con una camisa doblada en un azafate*: doña Elvira se presenta ante Tello el Joven con una camisa en un azafate («canastillo llano tejido de mimbres, levantados en la circunferencia», *Autoridades*), una situación recurrente en el teatro áureo. En torno a la camisa, v. nota al v. 831. Como explica D. McGrady en una nota en su edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, p. 11, «las damas en el teatro de Lope suelen regalar al hombre amado una camisa doblada en un azafate». En esta situación particular, en la que la Infanta le pedirá hasta en dos ocasiones a Tello el Joven que se vista con la nueva camisa que le trae, debemos imaginar una escena con una considerable carga erótica, al estar el actor que interpretaba a Tello en camisa o incluso con el torso desnudo. En cualquier caso, este episodio de la falsa criada que se presenta a su amo a entregarle un objeto o hacerle un servicio y es amorosamente requerida por él es recurrente en Lope. Son elementos habituales de esta situación la incredulidad del amo ante el hecho de que una mujer tan hermosa se dedique a servir, su ansiedad por obtener toda la información posible de ella y la estrategia de la falsa doncella de fingirse boba, aparentando no entender los requiebros del hombre. Encontramos escenas similares tanto en comedias urbanas (*Las bizarrías de Belisa*) como en comedias de ambientación rural (*Por la puente, Juana*).

1549-1551 *que destas montañas es / el Júpiter, el Narciso, / el galán, el robador...*: Elvira compara a Tello el Joven, al que todavía no conoce, con Júpiter, seductor y raptor de numerosas mujeres, y con el hermoso Narciso, cuyos epítetos habituales se intercambian en el verso 1551. Tanto la belleza de uno como la predisposición del otro a las conquistas amorosas resultan peligrosos para la honra femenina.

1568 *Zamora*: Que Elvira proceda de Zamora, dato en el que se insiste en más de una ocasión en la comedia (vv. 1582, 2828) es otro dato a favor de que la dama protagonista sea hija de Ordoño II, puesto que fue su padre, Alfonso III de León (hijo de Ordoño I), el encargado de repoblar Zamora. Por otro lado, aceptamos la lección «sierra» en este verso, la variante de *S-T*, para no repetir la palabra de rima «tierra» del verso inmediatamente anterior y completamente aceptable desde el punto de vista del sentido. La pareja *sierra-tierra* es además frecuente en la comedia, ver nota a los vv. 776-779.

1594-1625 *Es amor...del corazón*: esta larga explicación de Tello el Joven sobre el modo en que el amor nace de la contemplación de la belleza —que entra por los ojos—, llega después al corazón a través de ciertos vapores y finalmente es transmitida a la persona amada, nuevamente a través de la mirada, se condensa a partir del v. 1618 en una hermosa imagen: el cristal de los ojos (tradicionalmente considerados el espejo del alma, aquí «espejos del corazón», v. 1625) del enamorado «se empaña» al contacto de los espíritus amorosos. Es decir, al contemplar la belleza del ser amado, los ojos se empañan, de la misma manera en que un cristal se empaña al entrar en contacto con el aliento de alguien que se contempla en él. Ese «empañamiento» de la vista reproduce el proceso que se está produciendo simultáneamente en el corazón. Explicaciones similares en torno a los ojos, la vista y la contemplación de la belleza como origen de la pasión amorosa se repiten en numerosas comedias de Lope, muchas veces en boca de galanes que tratan de seducir a damas. Son ideas neoplatónicas básicas, heredadas de Marsilio Ficino y transmitidos por León Hebreo a la tradición española para ser después vulgarizadas por la poesía amorosa de la época. Es particularmente frecuente en el teatro de Lope la escena que se reproduce aquí, en la que un galán súbitamente enamorado (o que aparenta estarlo) describe en términos poéticos la teoría amorosa neoplatónica a una dama que se finge tonta para rechazar al pretendiente (o que lo es). Es particularmente conocida la escena del primer acto de *La dama boba* en la que Laurencio trata de seducir a la boba Finea explicándole la naturaleza del amor (vv. 789-806, ed. A. Zamora Vicente). El mismo proceso de enamoramiento, incluyendo los espíritus, el corazón, la cabeza y los ojos, es descrito de manera paródica en el soneto de Lope «Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo» (pp. 1347-1348, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* en sus *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua). En torno al amor en la comedia nueva y en la obra de Lope, véase Serés [1996].

1636 *el cura*: rechazamos la lectura de la *Parte* («Elvira») con *S-T* y todas las ediciones modernas porque resulta evidente que se trata de una mala lectura. Al margen de que el hisopo y las oraciones en latín sean algunos de los instrumentos empleados tradicionalmente por los sacerdotes en los exorcismos, no tiene sentido alguno que la infanta Elvira —que se está haciendo pasar por la criada Juana ante todos los habitantes de la casa y está a punto de presentarse en el v. 1658 ante el propio Tello el Joven como tal— revele aquí su verdadera identidad.

1664 *cas de Aibar*: «casa de Aibar». Véase la nota al v. 2503.

1668-1669 *Y retoza la burra en el alcacer*: *alcacer*: «cebada verde y en hierba» (*DLE*). *Retozarle a alguien el alcacer*: «por alusión a las bestias, que suelen retozar cuando se hartan de verde. Locución verbal coloquial. Estar alegre en demasía» (*DLE*, 21ª ed.). Aunque no he podido localizar en ningún otro texto la expresión literal que emplea Laura en el pasaje, Correas recoge varios usos similares en los que el verbo *retozar* se acompaña de referencias a bestias, como «retoza con el verde; retoza con el vicio (retozar con el verde los ganados, y se traslada a las personas, motejando de bestia cuando se burlan y

toman deporte neciamente con otros)». En definitiva, Laura está dirigiéndose a Tello el Joven con este apodo animalizador para denunciar que la actitud del galán –acaba de descubrirlo tratando de conquistar a la falsa criada Juana– confirma sus peores sospechas respecto a la poca fidelidad que le guarda su prometido. Encontramos usos figurados similares a este, que relacionan en términos similares el verbo *retozar* con *alcacer* con un valor despectivo en referencia al comportamiento erótico inadecuado del personaje al que se dirige la expresión en otros textos de la época, como en la comedia de Moreto *La misma conciencia acusa*, en la que el villano Tirso dice «Ahora echo de ver / en vuestra maldad, Laureta, / que a más de ser alcahueta, / os retoza el alcacer» (vv. 25-28, ed. E. DiPinto) o en *La necesidad del discreto* de Lope, en la que el gracioso Mongil señala «que está de su vida al fin / y de ser niña se queja, / y habiéndola conocido / mas ha de mil años moza, / el mismo alcacer retoza / de los prados de Cupido» (*TESO*).

1708-1709 *prodigios son / y monstruos de un monte helado*: no entendemos bien el significado del sintagma «monte helado» en el lugar, si bien parece añadir un punto de excepcionalidad añadido a los prodigios y monstruos con los que se compara el talle y la discreción del galán. Encontramos otro uso del sintagma también con un sentido ponderativo en *Al pasar del arroyo* de Lope, comedia en la que, según la labradora Jacinta, «Cansados te habrá dejado / este necio los oídos, / que amantes aborrecidos / cansarán un monte helado» (vv. 597-600, ed. B. Zanusso y J. E. Laplana Gil).

1716-1721 *No por esta variedad...le puede haber*: es frecuente en Lope la alabanza de la belleza y dignidad de la naturaleza, asociada generalmente a la variedad de la que esta hace gala. En su *Isagoge a los Reales Estudios*, describe «una lición gustosa / de plantas y animales / donde naturaleza prodigiosa / mostró mayor belleza, / que es bella en variar naturaleza» (vv. 391-395, *La vega del Parnaso*, dir. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado) y en el *Arte nuevo* también señala «que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 178-180, ed. E. García Santo-Tomás). Por otro lado, es idea que aparece también recogida con frecuencia en sus *Rimas*: «la variedad con que se adorna el suelo» o «la hermosa en variar Naturaleza» (en los sonetos 13 y 99 respectivamente, ed. A. Carreño). Todos estos lugares son eco del conocido verso del poeta petrarquista Serafino Aquilano *E per tal variar natura è bella*, tan divulgado en España que se citaba a menudo en su idioma original [Campana 1997:110]. El contexto del pasaje nos hace pensar que la *Parte* contiene un error en el v. 1720, en tanto que el referente del verso siguiente es el «error» y no la «indignidad» (el sentido de los vv. 1720-1721, por tanto, es que en la dignidad de la naturaleza puede haber error). Enmendamos el v. 1720 tal y como han hecho todas las ediciones modernas a partir de *Har*.

1736 *Per Tello Viejo*: nueva aparición del personaje en escena, en la que será su segunda y última intervención en esta segunda jornada, lugar en el que mantenemos dos entradas en el aparato crítico (1736*Per* y 1740*Per*) para señalar las incoherencias en la designación de Tello el Viejo en el texto de la *Parte*. En el primero de dichos versos la *editio princeps* recupera la didascalía «Tello Viejo» que da paso nuevamente a la versión más económica «Viejo» en el v. 1739, mantenida hasta que el personaje tiene su último parlamento en esta escena (v. 1865), situación similar a la ya descrita en la nota al v. 1259, lo que nos induce a pensar que, una vez señalado el nombre completo del personaje en cada nueva salida a escena, la *Parte* tiende a abreviar su nombre a «Viejo», reservando el nombre de «Tello» para el personaje del hijo. Nuestra edición mantiene aquí, como durante toda la comedia, la designación «Tello Viejo» para el personaje, siguiendo la nomenclatura empleada por la *Parte* en la primera aparición del personaje (ver nota al v. 195*Per*).

1738 y ss. *Fianzas me han puesto así*: Se alude aquí indirectamente, a través de la penosa situación económica de la que Fortún se lamenta, a los problemas de financiación y endeudamiento de los campesinos españoles del siglo XVII. El debate en torno a las causas del problema y sus posibles soluciones, de plena actualidad en la época, se tradujo desde finales del siglo XVI en la aparición de numerosos arbitristas y en un gran interés de la literatura de la época por la figura del campesino (ver *Prólogo*). De manera significativa, Lope mezcla en su comedia labradores idealizados y más ricos que el propio rey, como Tello el Viejo –casi convenciones literarias sin base alguna en la época medieval recreada en la pieza ni en la realidad histórica del siglo XVII– con labradores mucho más representativos de la situación real del campesinado del siglo XVII.

1785*Acot* *Sancho y Benito, labrador, con una pelleja*: enmendamos esta acotación a través del cotejo de los testimonios antiguos. Suponemos que, aunque la acotación de la *Parte* señala la entrada de «un labrador con una pelleja y Benito», haber añadido su nombre después se trata de una errata, en tanto que el personaje que acompaña a Sancho –ambos entran juntos en escena– es tan solo uno, de nombre Benito, el mismo que lleva consigo una pelleja (el diálogo explicará después las circunstancias que rodean a Benito y su pelleja). Las ediciones modernas enmiendan el pasaje de manera similar.

1787*Per* *Benito*: el personaje de Benito, muy secundario, únicamente tiene cuatro intervenciones en la obra, y todas tienen lugar en esta escena (la última es la interjección del v. 1810). Es uno de los personajes no incluidos en el *dramatis personae* y, pese a la anotación que anunciaba su nombre (si bien con algunos errores, la ya comentada 1785*Acot*) y la mención de Sancho a su nombre (v. 1792) los testimonios *A* y *S* se refieren siempre a él en las didascalias como «Labrador», mientras que *T* opta por la forma «Villano». Su nombre propio, Benito, no le es restituido al personaje hasta las ediciones modernas (a partir de la enmienda de *Har*) y es también la forma en la que hemos decidido referirnos a él aquí.

1788 *vara de un alcalde*: según Autoridades, el *alcalde* era en la época «la persona constituida en la dignidad de juez, para administrar justicia en el pueblo en que tiene la jurisdicción» y su *vara* «la que por insignia de jurisdicción traen los ministros de justicia en la mano, por la cual son conocidos y respetados». En los vv. 1789-1790, en los que Benito hace referencia a lentitud de la ejecución de la justicia de los alcaldes, tal vez se esconde una alusión a la progresiva pérdida de poder de estas figuras. Como señala Valdeavellano [1984:567-568], tras ocuparse de la jurisdicción ordinaria de las ciudades y villas constituidas en municipios durante la baja Edad Media, estos alcaldes empezaron a ser desplazados por la justicia real, que cada vez intervenía más en la justicia local, hasta llegar al punto de que en los XIV y XV se hizo corriente que los reyes de León y Castilla enviaran a los municipios corregidores que actuaban como delegados del poder regio, que terminaron por quedar al frente de la administración de justicia municipal. El hecho de que a Mendo le concedan más adelante una vara (v. 2638y ss.) tal vez incida también en este aspecto.

1814*Acot* *Salen Sancho y Benito*: añadimos aquí la salida de estos dos personajes, en tanto que no vuelven a intervenir después de la escena cómica que protagonizan entre los vv. 1786 y 1814. Por otro lado, con la llegada de Elvira y Tello el Joven a las tablas en este punto (y el consiguiente desplazamiento del foco de la acción a ellos), la presencia de Sancho y Benito sobre el escenario parece inapropiada.

1833 *aljubas de seda y grana*: la *aljuba* era la «vestidura que usaban los árabes, y parece era traje para hombres y mujeres de todas esferas, pues se hacía de tejidos bastos y también de telas ricas» (*Autoridades*). Teniendo en cuenta que estas aljubas son *de seda* y *grana*, parece más apropiado pensar que nos encontramos, efectivamente, ante *aljubas*, tal y como leen *S* y *T* y todas las ediciones modernas, y no ante las *aljabas* («el carcaje donde se llevan las saetas», Covarrubias) que trae la *editio princeps*. Según Bernis [1956:38-39], que incluye la *aljuba* entre los trajes medievales masculinos y femeninos, el término había hecho referencia durante siglos el nombre general de la túnica de encima y era habitual la referencia a las vistosas «aljubas moriscas», pero a fines del siglo XV el vocablo empieza a ser raro y a ser sustituido por *sobresaya*, por lo que es probable que Lope buscara a través de la palabra la evocación de las lujosas vestimentas moriscas y de cierta pretensión de historicidad. Por otro lado, son habituales en Lope las referencias a los colores y telas de las aljubas («ricas aljubas llevo de colores / de plata y oro, naranjado y pardo», «diez aljubas bordadas» en *Los palacios de Galiana* o «Parecen los bonetes y almalafas / ropa tendida al sol, y las aljubas / teñidas granas, sobre verde yerba» en *La campana de Aragón*) y son muy extrañas las alusiones a los materiales de los que están compuestas las aljabas (el único ejemplo que hemos podido localizar en una obra de Lope son unas «aljabas de marfil», mencionadas en *Los bandos de Sena*).

1836-1842 *Que yo....amor y lealtad*: en este parlamento de Tello el Viejo se resume a la perfección su visión de la corte y la naturaleza de las relaciones que desea mantener con el Rey. Es evidente la similitud de sus planteamientos con los de Juan Labrador en *El villano, en su rincón*: «Nací en aquesta aldea, / dos leguas de la corte, / y no he visto la corte en sesenta años, / ni plega a Dios la vea, / aunque el vivir me importe / por casos de fortuna tan estraños» (vv. 405-410, ed. G. Serés), comedia con muchos puntos en común con *Los Tellos de Meneses*, especialmente en lo tocante a la caracterización de las posturas enfrentadas entre padre e hijos (hijo, en el caso de nuestra comedia) respecto a la corte y el deseo de abandonar el campo para medrar en ella.

1895 *Juanas*: aceptamos la lectura de *S-T* frente a la lección de la *Parte* y las ediciones modernas («damas») porque el chiste resulta mucho más eficaz con la broma de añadir la marca de plural al nombre propio de la supuesta criada y porque nos parece que, desde el v. 1893, Mendo está reflexionando sobre sus posibilidades de seducir a Juana en concreto (no a unas «damas» indeterminadas que tampoco coinciden con las aspiraciones sociales de Mendo), a la que localiza precisamente después del v. 1897.

1910-1915 *De mí / tienes tu desconfianza....preñadas*: si bien el motivo de incapacidad femenina para guardar secretos y la incompatibilidad de mujer y secreto son dos de los tópicos misóginos más repetidos desde la Antigüedad, recorren también de manera particular la literatura del Siglo de Oro y la obra de Lope. Encontramos un pasaje muy similar en *El secretario de sí mismo* (vv. 1675-1694, ed. V. Pineda). Arco y Garay [1941:318] ofrece numerosos ejemplos de este *topos* en la producción dramática de Lope.

1956-1960 *Casarémonos....soy mozo*: No es extraño que la ama de Mendo le recomendara evitar estas fechas para contraer matrimonio, en tanto que «tradicionalmente se creía que los días de la canícula podían ser también conflictivos e imprevisibles en lo climático y en lo simbólico, y que estaban asociados a los perros, a la rabia y a los locos» [Pedrosa Bartolomé 2010:118]. También puede que el ama de Mendo desaconsejara esta época para celebrar una boda porque, como todavía señalan manuales de fisiología femenina de comienzos del siglo XIX, el verano se consideró durante mucho tiempo una época poco adecuada para engendrar hijos frente a la primavera y el otoño, «épocas más

propicias para la fecundidad de los himeneos [...] porque con el nuevo temple de la atmósfera, se recupera el vigor que habían disipado los rigores caniculares» [Viguera 1827:86]. Mendo, en cambio, malinterpreta el consejo, entendiendo que con «por los caniculares» su ama se refería a la vejez, es decir, la época en la que se tienen pequeñas canas, «canículas» y de ahí que su respuesta ante la advertencia del ama sea que él todavía es «mozo». Los testimonios *ST*, más tardíos y por tanto más alejados de esas coordenadas culturales, tal vez no comprendieron bien la referencia, puesto que el chiste se trivializa en la lectura que ellos transmiten: Mendo admite simplemente no seguir el consejo de su ama porque es un «necio», con lo que parte del componente cómico de su intervención se preserva pero no así el juego con el doble sentido de «caniculares». Puede que esta interpretación se apoye en la creencia de la época de que las personas discretas tenían canas, que también se observa en otras piezas de Lope («yo vi un sabio venturoso; / y vi un hombre que guardaba / de su mujer sus secretos; / y vi un discreto sin canas», vv. 2265-2268 de *El cuerdo en su casa*). En este caso, Mendo estaría confesando que es viejo para contraer matrimonio (circunstancia a la que no se alude en ningún momento de la pieza) y necio, puesto que accede a contraer matrimonio en estas circunstancias desfavorables, pero la lectura nos parece más enrevesada y menos eficaz a nivel humorístico.

1968-1969 *No es la infanta de León / mejor que yo*: ejemplo del conocido y eficaz recurso de «engañar con la verdad», emparentado con la ironía dramática (ver vv. 1020-1023) y recomendado explícitamente por Lope en su *Arte nuevo* («El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien», vv. 319-320, y «Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice», vv. 323-326, ed. García Santo-Tomás). Si bien la infanta Elvira hace alusión más o menos veladamente a su condición de mujer noble en varias ocasiones y frente a diversos interlocutores (vv. 1575-1579, 2142-2143 o v. 2229, por ejemplo) en ningún caso la referencia a su verdadera identidad es tan explícita como aquí. Como señala De Lama [2011:120], el recurso se basa en un juego engañoso de perspectivas en el que un personaje –Mendo, en nuestro caso, aunque no siempre la víctima del juego es el gracioso– interpreta en un sentido equivocado una frase o situación cuyo sentido correcto conocen los espectadores y que además es verdadera, lo que permite al que emplea el engaño aparecer como persona inteligente y atrevida por no haber tenido que recurrir a la mentira (e incluso poder presumir de inocencia posteriormente, aunque este no será el caso de Elvira en nuestra comedia). El juego escénico desencadenado suponía, evidentemente, un mérito especial y una prueba del ingenio del dramaturgo. En torno a la historia del recurso y las diferentes interpretaciones del «engañar con la verdad», véase De Lama [2011]. Respecto a la tipología del engaño en Lope, ver Roso Díaz [2002].

1985 *víctor*: «interjección de alegría, con que se aplaude a algún sujeto o alguna acción. Dícese más comúnmente vitor, por suavizar la pronunciación» (*Autoridades*).

1993 y ss *Agradecérselo quiero...*: entendemos que Tello el Viejo atribuye desde el primer momento al dinero el recibimiento que el Rey le ha dispensado a su hijo (a quien quiere «agradecérselo» es al dinero), por lo que no se establece ninguna relación de oposición entre la idea contenida en el v. 1993 y el v. 1994, de ahí que editemos en este último verso la lección de la *Parte* («que en», que introduce la fábula del jumento y la diosa sin establecer entre el agradecimiento y el relato insertado ninguna relación de oposición) frente a la conjunción adversativa que proponen *ST* («mas»). Esta interpretación se ve favorecida por el «Dices bien» (v. 1992) con el que Tello el Viejo sanciona la opinión del pragmático Mendo de que no es posible en quien recibe dinero

hacer un mal recibimiento al que se lo trae. Pese a todo, es cierto que la lección de A que editamos provoca una fea repetición con el «que en» del v. 1995 (repetición que tal vez el texto de *ST trataba* precisamente de evitar). Respecto al relato insertado, este no es otro que una adaptación de la clásica fábula de Esopo «El burro que llevaba una estatua» (puede consultarse en la traducción de las *Fábulas de Esopo* a cargo de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, 1978: 122-123, donde recibe el número 182). La fábula de Esopo está protagonizada por un arriero y su burro, que carga con la estatua de un dios. Al ver cómo la gente se postra ante él, el burro decide dejar de avanzar y empezar a rebuznar, orgulloso, motivo por el que recibe unos golpes de su amo. La fábula se cierra con la moraleja de que «quienes fanfarronean de las virtudes ajenas se prestan al ridículo por parte de quienes los conocen». Lope convierte en caballo al burro y en dueño del caballo al arriero, mientras que la estatua se convierte en estatua de una diosa femenina. Pese a las precauciones expresadas por Tello el Viejo, su hijo recibe más reconocimientos por parte del rey al final de esta comedia y, especialmente, al final de la segunda, lo que tal vez nos hable de la capacidad de Lope para poner en tela de juicio las moralejas de las fábulas que inserta en su producción dramática. Véase Rosso [2013].

2025 *si eran las doblas razones*: lugar dudoso, en el que la lectura de la *Parte* («obras») y las ediciones modernas se enfrenta a la de *ST*. Ambas podrían ser consideradas equipolentes, si bien la de *ST* tiene un mayor potencial cómico, en tanto que supone un juego de palabras con la expresión «Obras son amores y no buenas razones» (que dio título también a una comedia de Lope). Nos parece, además, más apropiada y congruente con la caracterización del gracioso Mendo, que en su intervención inmediatamente anterior (vv. 1990-1992) también pone de relieve el aspecto económico como factor explicativo de las buenas relaciones entre el rey Ordoño y la familia Meneses.

2032-2033 *porque en León y en Castilla / se ha usado tenerlo hebreos*: lugar difícil, en el que el recuento silábico del v. 2033 exige por una parte la lectura «tenerlo» (que concuerda con el singular del «tesorero» del v. 2029, lección enmendada por gran parte de los editores modernos a costa de un verso hipermétrico) pero el sentido del pasaje y la rima de la redondilla exigen el plural de «hebreos» inmediatamente después. Abogamos, por tanto, como el texto de la *Parte* y *Jul*, por mantener «tenerlo hebreos», lectura forzada a nivel sintáctico.

2036 *y*: aceptamos la lectura de las ediciones modernas frente a la fea repetición de la preposición «por» de la *Parte*.

2045 *aun*: aún. Ver nota al v. 803.

2050 *Horca y cuchillo tenéis*: locución con el sentido de «en lo antiguo, tener derecho y jurisdicción para castigar hasta con pena capital» y «mandar como dueño y con gran autoridad» (*DLE*), basada en el derecho jurídico feudal que capacitaba al señor de un territorio para ejercer la pena capital sobre sus súbditos. Al parecer, la fórmula estaba muy extendida: Lope también la emplea en la comedia *Con su pan se lo coma*, en una escena en la que, ante la pregunta del rey de si podrá prender a unos cazadores, el labrador Celio responde: «En estos riscos / tengo yo jurisdicción; / mis leyes: horca y cuchillo» (vv. 971-973, ed. D. Crivellari). Incluso se empleaba también en un sentido figurado, como se comprueba en este romance de Cáncer y Velasco «Juanica, la mi Juanica, / hermoso, y grave prodigio, / que a quantos te miran, matas, / por costumbre, o por oficio. / La de la vista matante, / la del donaire buído, / que en todas las voluntades / horca tienes, y

cuchillo» (recopilado por J. Simón Díaz en *Textos dispersos de autores españoles*, 1978, p. 75).

2066-2069 *También es cosa... has dado nada*: en primer lugar, en el v. 2067 enmendamos a través de *ST* (como *Jul*) lo que consideramos una omisión fruto de un despiste en el texto *A*. La enmienda que proponen *Har* y las ediciones derivadas de esta nos parece forzada y menos adecuada. Por otro lado, estos cuatro versos encierran un chiste del gracioso Mendo: frente a la burla que le ha hecho Tello el Viejo en el v. 2064-2065, en la que dice darse cuenta de que ahora es señor de vasallos por tener a un bufón –Mendo– a su cargo, el criado responde maliciosamente que, en cambio, él se sabe virtuoso precisamente porque su señor no le ha dado nada tras recibir los honores que le ha otorgado el rey (es decir, le devuelve la burla acusándolo de tacañería). Mendo está aludiendo al tópico de que los señores y los poderosos nunca premian a los vasallos realmente virtuosos y, de manera indirecta, al motivo de que el premio de la virtud no es otro que la propia virtud, asunto ya tratado por Lope en diferentes lugares, como en el soneto dirigido a Pedro Liñán que comienza con «Liñán, el pecho noble sólo estima»: «No ha menester fortuna el virtuoso, / la virtud no se da ni se recibe, / ni en naufragio se pierde ni es impropia. / ¡Mal haya quien adula al poderoso, / aunque fortuna humilde le derribe, / pues la virtud es premio de sí propia!» (en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, p. 186). Otro de sus sonetos, de tono más cómico, también termina con la misma idea: «”Dios le provea”, y nunca me dan nada; / tanto, que ya parezco virtuoso, / pues nunca la virtud se vio premiada» (pp. 1365-1366, soneto *Al mismo sujeto de la dama que le dijo «Dios le provea»* en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de las *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua).

2073-2074 *No sé, Tello, cómo puedes / sin casarte*: en la Edad Media, un hombre no era considerado un miembro de pleno derecho de su comunidad hasta que había contraído matrimonio, en tanto que «el estar casado significaba tener “un estado” que ordenaba la vida de hombres y mujeres» [Santonja Hernández 2015:267]. En particular, como señala Bermejo Castrillo [1996] esta capacidad del matrimonio para fabricar diferencias jurídicas y sociales entre las personas es una peculiaridad del derecho altomedieval y se manifestaba a través de la privación a los solteros de ciertos derechos públicos, lo que limitaba su disfrute de los bienes concejiles y su participación en las actividades municipales, mientras que la facultad de desempeñar cargos aldeanos como el de alcalde quedaba restringido en muchos lugares a la condición de tener esposa e hijos y una casa poblada en la ciudad. La justificación de estas normativas, al parecer, fue en muchos casos el deseo de fomentar la repoblación privilegiando a los pobladores que se asentaban en la villa con su familia y aportaban una prueba de su intención de convertir dicha residencia en duradera. La referencia de Tello Viejo a estas políticas de promoción del casamiento como llave del estatuto vecinal pudo ser apuntada por Lope con la intención de conferir verosimilitud a la ambientación de *Los Tellos de Meneses* en plena Reconquista, pero conviene señalar que este tipo de normativas se mantuvieron vigentes en algunos casos hasta el siglo XVII, en el que algunas legislaciones siguen dando cuenta de la necesidad de estar casado como requisito para poder ocupar determinados cargos. Por ejemplo, Imízcoz [2000:91], en un estudio sobre las instituciones de gobierno y política municipal de San Sebastián, recoge la condición de estar casado, entre otros requisitos como saber leer y escribir, no ejercer un oficio mecánico o poseer determinados bienes inmuebles, entre las condiciones que fueron estableciéndose entre los siglos XVI-XVII para poder ejercer cargos públicos en dicha localidad.

2101 *hace amor suertes en mí*: ver nota al v. 905.

2104 *volvió*: Aceptamos la lectura de *ST* por motivos de rima, con *Men* y *Jul*, frente al «volvía» de la *Parte*, que aceptan *Har*, *Dia* y *Sai*. Desde el punto de vista del sentido la lectura también resulta aceptable.

2133 *Aderézame esos bledos*: lo que «Aderézame esas medidas» (Correas), que era a su vez expresión habitual para significar «¡Qué disparate!», como comprobamos en el siguiente fragmento del *Quijote*: «—De Dios en ayuso, no os entendemos, Teresa, ni sabemos lo que os decís. / —Ahí lo podrán ver ellos —respondió Teresa. / Y dioles las cartas. Leyólas el cura de modo que las oyó Sansón Carrasco, y Sansón y el cura se miraron el uno al otro como admirados de lo que habían-leído, y preguntó el bachiller quién había traído aquellas cartas. [...] —¡Aderézame esas medidas! —dijo entonces Carrasco—. Agora bien, vamos a ver al portador deste pliego, que dél nos informaremos de las dificultades que se nos ofrecen» (II, L, ed. F. Rico, p. 1136).

2135 *¡Ay, rollo!*: el *rollo* era «la picota, o horca hecha de piedra en forma redonda, quasi rotulo. Tener su piedra en el rollo. Es costumbre en las villas irse a sentar a las gradas del rollo a conversación, y los honrados tienen ya particular asiento, que ninguno se le quita, y vale tanto como ser hombre de honra» (Covarrubias). Correas recoge la expresión «cada uno tiene su piedra en el rollo» y señala que «quiere decir que cada uno tiene su presunción y por qué estimarse. El rollo es símbolo de la justicia y es tomada aquí por ella [...] decir que cada uno tiene su piedra en el rollo, es decir que tiene parte en el mando en las honras, y entre los buenos, como uno de ellos, y esto lo dice uno de sí mismo cuando alguno se quiere alzar a mayores o no se hizo de él caso que era razón; también es a propósito lo que sucede en villas adonde todos son labradores y hacen audiencia y juntas sentados en las gradas del rollo, que de ordinario está en la plaza, que es decir que allí tiene asiento con los honrados y parte en el gobierno, y porque en tales fábricas todos ayudan y ponen su manos, o piedra y parte de gasto». Mendo emplea la palabra en este lamento porque entiende que la infidelidad de la supuesta Juana atenta contra su honra, representada metafóricamente a través del rollo (podría haber dicho «¡ay, honra») pero los espectadores de la época sin duda debían reír ante la pretensión de Mendo de poseer efectivamente un rollo propio en un espacio público.

2141 *Templándose va el laúd*: Aunque no hemos localizado la expresión literal en ningún otro texto de la época, su significado es bastante transparente; Mendo alude con ironía a la facilidad con la que la supuesta Juana se va rindiendo a las palabras amorosas del joven Tello. Por otro lado, las metáforas relacionadas con instrumentos musicales para aludir al humor no son novedosas: remiten a las palabras de Sempronio en el primer auto de *La Celestina*: cuando un alterado Calisto le pide a su criado el laúd y recita un par de versos acompañado del instrumento, obtiene de Sempronio el comentario de «Destemplado está ese laúd», probablemente irónico y también alusivo al estado de ánimo de su amo. La respuesta de Calisto, «¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde?» incide nuevamente en este juego con los tecnicismos musicales para describir el estado de ánimo (*La Celestina*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico, p. 32). Un poco más adelante, el propio Sempronio insiste en el juego diciendo en un aparte «De otro temple está esta gaita» (p. 36) al advertir el cambio de humor de Calisto, trayendo a colación una metáfora (gaita-humor) vigente hasta nuestros días. Los pasajes —objeto de diversas interpretaciones, especialmente el primero— son profusamente anotados en la edición crítica de *La Celestina* que señalamos arriba.

2144-2145 *Ya pide este huevo sal, / pues que suda en la ceniza*: según *Autoridades*, «frase con que se expresa que uno incita a otro con palabras, o acciones, a que prosiga en la conversación empezada, en alabanza o quimera, la que estaba inclinado a dejar». Es decir, que Mendo se lamenta de que la fingida Juana esté alentando a Tello el Joven y animándolo a requebrarla. En una situación similar en *El acero de Madrid*, cuando el plan de Riselo de seducir engañosamente a la beata Teodora está teniendo éxito, el joven comenta en aparte que «Sal quiere este huevo» al detectar el interés de la beata en él (v. 1021, ed. S. Arata). Por su parte, en *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, el gracioso Sancho, al entender que Inés le ha confesado su amor, dice: «claro está / que por mí lo ha dicho; ello es: / este huevo quiere sal» (vv. 1776-1778, ed. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello). Los editores de esta última obra traen a colación las tres variantes de este giro popular recogidos en *Correas*, que nos parecen menos apropiados que la definición de *Autoridades* para interpretar el lugar: «Sal pide este güevo (al que desea que le alaben algo de sus partes haciendo de ellas muestras, y parece que lo pide con alabar a otros, y también cuando uno cuenta algo con mala gracia y es soso)», «Sal quiere el güevo y gracia para comello» y «Sal quiere este güevo. Dícnelo a la que va muy ufana de hermosa y galana».

2158-2161 *De los extremos recelo....del cielo*: el pasaje juega con las acepciones del término *extremos* («extremos», en torno a la escritura de la palabra, ver nota al v. 3). Por un lado, «extremo» en el sentido de grado intenso de alguna cosa, exceso, que a menudo implica un peligro de algún tipo (Covarrubias advierte de que «ir o pasar de un extremo a otro, cosa de peligro» y también la expresión *hacer extremos* tenía una connotación negativa en la época, en tanto que demostración excesiva de sentimientos) y los *extremos* o piezas que rematan los rosarios y otras joyas, como las sartas de corales que Tello le ha traído a Elvira («extremos de rosarios, las cuentas gruesas que por otro nombre llaman paternostres, que en algunos rosarios, como en los de coral, suelen ser de oro», Covarrubias). El contraste entre estos extremos dorados y la baja calidad de las cuentas también debía de ser un lugar común en la época, en tanto que *Correas* también recoge la expresión «los extremos de oro, y las cuentas de corcho». En el caso particular del regalo ofrecido por el galán de la comedia, los extremos, aunque son de oro, no le parecen a Tello dignos («no son de precio») de la belleza de Elvira, que es en sí misma un exceso de belleza. El galán aprovecha, por lo tanto, para destacar el valor del regalo que le está ofreciendo a Elvira y para alabar su hermosura.

2162-2165 *Cuatro arracadas....es deshacerlas*: se repite parcialmente el juego que describíamos en la nota anterior, incluyendo en este caso una personificación de las perlas que componen otro de los regalos de Tello el Joven para Elvira. Las *arracadas* de perlas, que cuelgan de una esmeralda (ver nota a los vv. 1475-1476), deben sentirse a la vez satisfechas y desgraciadas de ser un regalo para la hermosa Elvira: el honor que se les hace con ello se opone a la humillación que debe constituir para ellas (las perlas) ser «deshechas», en su uso militar (*deshacer* significa «derrotar, romper, desordenar, poner en fuga ejército o tropa militar») por la belleza de la joven. Nuevamente Tello insiste en destacar el valor de su regalo, con nuevas alusiones a las piedras preciosas que componen la joya que le ofrece a Elvira en esta ocasión, y al mismo tiempo, en menospreciarlo ante la incomparable hermosura de su dama.

2166-2169 *Un Cupido de oro...bien*: todos los testimonios antiguos incluyen la preposición «a» antes de «quien» en el v. 2166 (en el testimonio *T* la preposición ha sido borrada posteriormente, pero el espacio en el verso y los restos de la tinta permiten entrever que fue impresa originalmente). Sin embargo, enmendamos el lugar porque

consideramos que el verso no hace sentido si el león lleva enfrenado un cupido: es el amor el que debe dominar a los instintos representados por el animal. El regalo de Tello el Joven, un grabado o, más probablemente, una joya o un adorno, guarda relación con el emblema CV de Alciato, *Potentissimus affectus amor* («Que el Amor es affecto potentísimo») que representa al Amor en forma de niño, sobre un carro tirado por dos leones a los que el dios fustiga con un látigo. El texto del que iba acompañado es, traducido al español: «Mira representado en esta gema al niño / Amor, como invicto auriga que vence las / fuerzas del león, y cómo en una mano / sostiene el látigo y con la otra empuña las / riendas, y cuán grande es la belleza de su / rostro infantil. Cruel calamidad, aléjate: quien / es capaz de vencer a tal fiera, ¿se comportará / con nosotros con moderación?» (*Emblemas de Alciato*, ed. S. Sebastián, pp. 140-141). La tendencia de los libros de emblemas de copiarse unos a otros dificulta hablar de fuentes directas: a pesar de todo, parece probable que Lope conociera la obra de Alciato a través de los trescientos *Emblemas morales* (1610) publicados por Sebastián de Covarrubias –sentido en el que apuntan los trabajos de Moir [1971] y Dixon [1993] dedicados a demostrar la influencia de emblemas concretos de dicho volumen sobre la composición de comedias del Fénix–. Sin embargo, no hemos podido localizar un equivalente al emblema CV de Alciato en la obra de Covarrubias. En cambio, el emblema está recogido en la traducción de Daza Pinciano de 1549, que incluye el siguiente soneto (*Libro primero de los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* por Bernardino Daza Pinciano, pp. 25-26) bajo el título *Qu'el Amor es affecto potentissimo*: «La fuerza del león tiene vencida / Amor, si no es de amor jamás vencido. / Que a solo amor ser quiso Amor rendido, / A quien no hay cosa que no esté rendida. / La rienda tiene en la siniestra assida, / y el látigo en la diestra está esculpido, / con este, el apetito es compelido, / y la razón de aquella está oprimida. / Quien terná el corazón a'l sentimiento / tan echo que no tema aqueste fuego / en ver dar a un leon tan gran tormento? / Dichoso aquel que a tal mal halló luego / remedio para echar d'el pensamiento / la pena de tan gran desasosiego». Sugerimos, por tanto, que quizá Lope tomó de dicha fuente la imagen. La hipótesis de que Lope conoció la traducción de la obra de Alciato realizada por Bernardino Daza ya había sido sugerida por Entrambasaguas [1967:596-597] como ha recogido más recientemente Brito Díaz [1996: 357].

2170-2171 *ricas granas y palmillas, / para sayas y sayuelos*: es habitual en Lope la referencia a las sayas de grana y a los sayuelos de palmilla, vestimentas habituales de las mujeres campesinas. Según *Autoridades*, la *grana* era un «pañó muy fino de color purpúreo» y la *palmilla* «cierto género de paño, que particularmente se labra en Cuenca», cuya variedad más estimada era la de color azul. En el *Peribáñez*, Casilda afirma que «El Comendador de Ocaña / servirá dama de estima, / no con sayuelo de grana / ni con saya de palmilla» (vv. 1570-1573, ed. D. McGrady). Respecto a las sayas, «son innumerables las noticias que los textos suministran sobre esta prenda. La *saya* era el primer traje que vestía la mujer sobre la ropa interior, o sobre las prendas semiinteriores, como corsés, corpiños o faldillas. La saya se vestía a cuerpo o con otras prendas encima» [Bernis 1962:102]. Por su parte, el *sayuelo* era «uno de los nombres que se pueden relacionar con las prendas cortas femeninas que cubrían el busto y parte de las caderas [...] el sayuelo era una prenda muy generalizada; aparece en los inventarios reales [...]; también como una de las prendas más usadas por las mujeres de menestrales y labradores y por las mujeres de la burguesía en general» [Bernis 1962: 103-104].

2172 *color de celos o cielos*: Tello el Joven juega con los dos significados habituales que se le daban al color azul en la época, significados relacionados a través de una

paronomasia, en tanto que este color «significa celos por la semejanza de las palabras de cielo y celos» (Correas). Frente a esta extendidísima etimología, Poggi [2007:312] también ha propuesto que «la correspondencia azul/celos, tantas veces evocada en la lírica tradicional y en el teatro del siglo de oro (pero muy pocas veces en la poesía de inspiración italiana), no se relaciona con el cielo y su color, sino más bien con la reacción fisiológica visible en la cara del celoso, sobre todo si esta cara es morena». El código simbólico de los colores heredado de la heráldica y la cultura caballeresca se había convertido, ya desde el Renacimiento, en un lenguaje bien establecido (y condensado en poemas como el conocido soneto «Es lo blanco castísima pureza», que puede leerse en Buceta 1993) que aparece con frecuencia en la comedia áurea y en la obra dramática de Lope. En torno a este asunto el artículo clásico de Fichter [1927] incluye numerosos ejemplos tomados de las comedias lopescas. También Lanot [1994] ofrece un listado completo de los colores, su simbolismo principal y derivado e incluso un cuadro-resumen con ellos.

2198-2201 *Plega a tus pies....para dos zapatos: cordobán*: el *cordobán* era «la piel del macho de cabrío adobada y aderezada» (*Autoridades*), a menudo adornada con dibujos o relieves y muy empleada en la confección de calzado. La maldición cómica que le lanza Mendo a Elvira se dirige a uno de los elementos de la anatomía femenina considerados más eróticos en la época: el pie y, en particular, la idealización del pie pequeño. Ver nota a los vv. 434-436.

2209 *pronóstico*: aceptamos la variante lingüística de *A* porque tanto la base de datos *TESO* como el corpus diacrónico *CORDE* recogen un uso frecuente del término en textos de la época. Descartamos, por lo tanto, la hipótesis de que sea una mala escritura de la voz *prenóstico*.

2212 *badana*: «piel del carnero u oveja, curtida, blanda, y de poca dura» y, por extensión, el «cuero adobado muy blando y de poca dura, no haciéndose aposta, porque dél suelen hacer zapatos tapetados para los que tienen los pies blandos y no sufren la empella del cordobán» (*Autoridades*).

2246-2247 *Que alguna me está mirando, / que por ellas me quisiera*: probablemente nos encontramos ante una alusión metateatral, en la que el actor que interpretaba al gracioso aprovechaba para dirigirse directamente al público y, en particular, a las espectadoras de la cazuela. Según Leavitt [1955:28], «Lope de Vega does not seem very much inclined to have his *graciosos* speak directly to the audience» y la crítica ha señalado también en los últimos años que los elementos metateatrales no son tan frecuentes en el Fénix como en Calderón o Moreto –lo que parece sugerir que el gusto por explotar este tipo de mecanismo cómico fue aumentando a medida que avanzaba el siglo XVII–. Dentro de estos juegos escénicos, Lope fue más proclive al metateatro discursivo, en el que el gracioso toma conciencia de su rol pero no se dirige directamente al público [Nohe 2018:677]. Sin embargo, en este caso particular parece muy posible que la actuación y la gestualidad con la que el actor acompañaba el recitado del texto convirtiera la escena en una situación metateatral análoga a aquellas en las que el texto contiene elementos apelativos explícitos dirigidos al público.

2254-2255 *A Dios*: siguiendo la recomendación de Prolope para la unión y separación de palabras que antiguamente podían equivaler a sintagmas y que en la actualidad corresponden a un solo término (*La edición del teatro de Lope de Vega*, p. 32), hemos conservado la separación de «A Dios» en vez de actualizar a «adiós». Cabe señalar que, en los tres testimonios antiguos de la comedia, la forma elegida es «A Dios».

2265 *Acot* y ss. *Entre Tello [Mozo] desatinado...*: esta breve escena de la locura de Tello, que entra a escena completamente alterado por la marcha de Elvira, sin ver ni reconocer a su prima Laura (a la que luego intenta atacar), es un episodio recurrente en la producción dramática lopesca y se convierte en núcleo dramático de piezas como *Los locos de Valencia*. La medicina de la época creía que la «enfermedad de amor» o *erotes* podía cursar con perturbaciones de la facultad imaginativa con furia y frenesí, lo que convertía al amor en un subtipo de locura [Atienza, 2009:68]. Lope incluye en muchas de sus obras escenas breves con un marcado tono humorístico en las que los personajes experimentan episodios transitorios de locura, muchas veces motivados por amor y celos, en la línea del *Orlando* de Ariosto. En *La malcasada*, por ejemplo, don Juan pierde momentáneamente la razón al descubrir que su amada Lucrecia va a casarse con otro hombre esa misma noche, lo que le lleva a aparecer medio desnudo en escena mientras su criado lo sujeta, a desenvainar la espada y a tratar de acuchillar a otros personajes, hasta que su mismo criado, asustado, lo burla y lo deja solo, momento en el que el galán recupera la razón y es capaz de reflexionar con lucidez sobre la penosa situación en la que se encuentra (v. 1869 y siguientes, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez). Lo mismo le ocurre aquí a Tello, si bien el episodio es mucho más breve: sale a escena desorientado pero muy poco después es capaz de explicarle a su padre (v. 2276 en adelante) lo ocurrido. En torno a la locura de amor en Lope, ver Morros [1998], que se centra en las obras del primer Lope, y García Fernández [2007], que se centra en la presencia de la locura amorosa en su teatro mitológico.

2267 *gavia*: en la acepción desusada de «jaula, y especialmente la de madera, en que se encerraba al loco o furioso» (*DLE*). En la escena de *La malcasada* que traíamos a colación en la nota anterior, don Juan dirá al recuperar la cordura «me notifican la muerte / y me quitan la esperanza, / dándome, por más deshonra, / por sepultura una gavia» (vv. 1927-1930, ed. J.J. Rodríguez Rodríguez).

2294 *overo*: «Dicho de un animal, especialmente de un caballo: de color parecido al del melocotón» (*DLE*). Las referencias a los caballos overos son frecuentes en Lope: «haciendo mal al overo»; «el alazán y el overo» (*Los comendadores de Córdoba*); «bizarro, muerde un overo» (*El mayor imposible*).

2309 *habla en todo a todos tiempos*: no hemos localizado la expresión «hablar todo» que transmite la *Parte* (y acepta *Jul*) en otros textos de la época y tampoco nos parece convincente la propuesta de *ST* («dice mal»), mientras que la enmienda introducida por *Har* y aceptada después por casi todos los editores modernos nos parece bastante más apropiada. Encontramos una construcción similar en otra comedia de Lope, *Nadie se conoce*: «no hay diferencia / de ella al mejor cortesano / los pensamientos penetra, / habla en todo, y da razones / de notable sutileza» (*TESO*).

2318-2321 *En la paz...y en el medio la ocasión*: enmendamos *ope ingenii* «miedo», que consideramos un error común evidente (perpetuado después por todas las ediciones modernas) por «medio», en el sentido de «la diligencia o acción conveniente para conseguir alguna cosa» (*Autoridades*). De esta manera, el sentido del pasaje es que, paradójicamente, Elvira encontró la *ocasión* («peligro o riesgo», *Autoridades*) para perder su honor precisamente en su huida al campo y su disfraz campesino, la estrategia empleada por ella para conservarlo. El uso del término medio en esta acepción es habitual en Lope. En *El acero de Madrid*, «RISELO [...] en extremos tan estraños, / ¿qué medio podré tener? / LISARDO El medio es dejarme a mí, / pues a mí no me perdéis» (vv. 1781-1784, ed. S. Arata).

2322-2325 *¿Qué pensó....mi inclinación?*: Respecto al «siendo yo quien soy» del v. 2323, véase nota al v. 375. En el v. 2324 aceptamos la enmienda «llevó» de las ediciones modernas, en tanto que los testimonios antiguos olvidan en todos los casos señalar la tilde que marca que el verbo está en pretérito perfecto simple de indicativo, tal y como exige la concordancia de la oración. Si bien únicamente se trata de un pequeño despiste gráfico, también podría interpretarse como un nuevo error conjuntivo que relaciona los testimonios A-S-T. Respecto al sentido del pasaje, la infanta Elvira se refiere indirectamente a las tres potencias del alma –voluntad, entendimiento y memoria, aquí «inclinación», «pensamiento» y «memoria»– para preguntarse retóricamente cómo pudo ponerlas en Tello el Joven, es decir, cómo pudo enamorarse de él. Como queda de manifiesto en muchas comedias de Lope, y en particular en *La dama boba*, el amor es una ciencia que «entra en el alma e influye en sus tres potencias, ya que modifica la voluntad y produce la luz del entendimiento manteniéndose en la memoria» [Presotto 2013:212].

2326-2329 *Nadie de los ojos....cualquiera traición*: la vinculación entre los ojos o la mirada (generalmente, de la dama) y el nacimiento del amor es habitualmente comparado con la traición y la ingesta de veneno, según el tópico bien establecido por la tradición del amor cortés y la lírica petrarquista. Lope la empleó con frecuencia en su poesía amorosa: «Miráis y no teméis, ojos traidores, / que con vuestros venenos fueran vanos / cuantos el miedo halló, ni vio el profundo. / Matáis de amor y no sabéis de amores, / seguros de veneno, y más tiranos / que fue Nerón, pues abrasáis el Mundo» (soneto 105, *Ojos de mayor gracia y hermosura*, p. 258, ed. A. Carreño). En la producción dramática de Lope, «traidores» también es epíteto frecuente para los ojos: «¡Oh, qué necio fui en fiarme / de aquellos ojos traidores, / de aquellos falsos diamantes, / niñas que me hicieron señas / para engañarme y matarme!» (vv. 550-554 de *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico).

2345 *disculpara amor mi error*: alude al tópico de que «los yerros por amores dinos son de perdonar» (Correas, *Vocabulario*), cristalizado también en diversos romances, como el famoso comienzo de *Media noche era por filo* (*Romancero viejo*, ed. J. Alcina, p. 92). En torno a esta idea, véase Templin [1933]. Para Menéndez Pidal [1957: 290-292] la idea de que el amor puede salir triunfante sobre todas las demás leyes que gobiernan el mundo recorre la vida y la producción dramática de Lope, y aduce ejemplos concretos de sus ecos en diversas obras teatrales del Fénix, como *Dios hace reyes* («si la disculpa mayor / de los humanos errores / es cuando son por amores»), *El galán de la Membrilla* («Padre, yerros por amores») y *El labrador del Tormes* («mas son dignos de perdón / cuando son de amor los yerros») entre otros.

2348-2351 *sangre del godo Rodrigo....el rey Pelayo el blasón*: la infanta Elvira señala en el pasaje tres importantes cualidades de Tello el Joven. Por un lado, la legitimidad y limpieza de su sangre goda, que se remonta al legendario rey Rodrigo, último rey visigodo antes de la llegada de los musulmanes a la Península. Por otro lado, destaca de modo general su «buena persona» y, por último, sus armas, heredadas del rey Pelayo, considerado popularmente el primer rey asturiano y, sobre todo, el primer caudillo cristiano que se enfrentó a los invasores musulmanes dando inicio a la Reconquista. La referencia a Rodrigo puede resultar algo ambigua y poco halagadora para Tello el Joven, en tanto que en la comedia de Lope *El postrer godo de España*, «las figuras de Pelayo y Rodrigo aparecen como modelo y antimodelo de gobernantes» [Atienza 2000:43] y también el libro VI de su *Jerusalén conquistada*, que recoge la leyenda de Rodrigo y la

Cava, Lope transmite una visión poco idealizada del monarca. Sin embargo, como apunta Ratcliffe [2004], la literatura áurea que se ocupó de la figura de Rodrigo, incluyendo dichas obras de Lope, abogó por redimir la figura de Rodrigo de la pérdida del territorio nacional y por culpar en cambio a su víctima, Florinda La Cava, lo que tal vez allanara el camino a que, en pasajes como el que nos ocupa, la referencia a Rodrigo pudiera funcionar como simple epítome de la antigüedad de la sangre goda.

2395 *estraño*: «extraño». Ver nota al v. 3.

2403 *inociencia*: «inocencia». Variante lingüística frecuente en los textos del Siglo de Oro. En los testimonios antiguos de *Los Tellos de Meneses* están presentes ambas formas. Fieles a nuestro criterio de no modernizar aquellas palabras en las que la modernización implique una variación fonética, hemos respetado la oscilación entre *inocencia/inociencia* que presenta el texto de la *Parte*. Mantenemos, por tanto, en este verso la forma «inociencia» (como en el v. 2597) pero en otra ocasión leemos «inocencia» (v. 1652).

2412-2447 *¿Adónde te quieres ir...que deja de estar presente*: a lo largo de esta larga intervención, Tello el Joven alude al tópico del intercambio de las almas de los amantes, motivo neoplatónico recurrente en la literatura de la época, según el cual el alma del amante se desprende de su pecho para seguir a la amada y vivir en el cuerpo de ella –y viceversa–, lo que le permite aquí a Tello jugar con la imagen del «robo» llevado a cabo por Elvira-Juana que, al enamorarlo con su hermosura, le ha hurtado el alma. Es una idea repetida en la dialéctica amorosa de la comedia áurea y, en particular, en las comedias de Lope: el Comendador del *Peribáñez* afirmará también querer seguir a Casilda «porque me lleva el alma esta villana» (v. 905, ed. D. McGrady). A lo largo del fragmento en cuestión, Tello el Joven también apunta (v. 2433) a que, si Elvira accede a regresar a la casa de los Meneses y convivir con él, la propia joven se convertirá en el alma sustituta de Tello, de manera que nadie advertirá en él la ausencia de su propia alma. En *Amar sin saber a quién* Lope también emplea esta retórica amorosa del intercambio de almas de los enamorados con el matiz de que el alma del enamorado, muerto este, todavía puede seguir viviendo en el cuerpo de su dama: Lisena se queja ante el hombre que ha asesinado a su enamorado, don Pedro, en los siguientes términos, señalando primero que su amado vivía en ella e identificándose directamente con él a continuación: «En mí don Pedro vivía; / habéisle dado la muerte, / y por dárme la más fuerte, / tenéis de verme osadía» (vv. 1388-1395 ed. Bravo-Villasante).

2422 *cabello*: aceptamos la enmienda de *Har*, con todas las ediciones modernas, en tanto que restablece el cómputo métrico del verso y resulta mucho más apropiada desde el punto de vista del sentido que la lectura «cuello» que trae el texto de la *Parte*.

2448 *de maneras*: elegimos la lectura de *ST* y *Sai* frente a la de la *editio princeps* y el resto de ediciones modernas («de manera») porque es más habitual en la lengua de la época y funciona mejor en una estructura que debe establecer una relación de paralelismo con el «de suertes» del próximo verso.

2458-2461 *Si las aves...en la liga cayeran*: para ilustrar el peligro que entraña para ella el acto de detenerse a escuchar las palabras de Tello, la Infanta recurre al motivo clásico del pájaro atrapado en la liga que se enreda todavía más en ella cuando pretende escapar, imagen recurrente para ilustrar la desesperada situación de los amantes cuando intentan liberarse de su pasión amorosa. El motivo tenía ya cierto recorrido en las letras españolas: Fucilla [1960:36-37] recuerda que Cetina ya había escrito un soneto sobre el ave atrapada en la liga, probablemente tomando como modelo a Bembo, aunque el concepto –pasando

también por el *Orlando furioso* de Ariosto— deriva en última instancia de las *Metamorfosis* de Ovidio. Morros (1995:480 en su ed. de la *Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso), en nota complementaria al v. 248 («al pie del cual un hilo untado en liga») de la *Égloga II* ofrece numerosos ejemplos del uso de la imagen de la liga en contextos amorosos en la poesía griega clásica y en Ariosto. Elvira se compara, como ella misma desarrollará después (v. 2462 en adelante) con el ave que, atraída por la voz engañosa de otro pájaro que se emplea como reclamo (las palabras de Tello el Joven, en su caso), queda atrapada en la liga del cazador. En un contexto similar, en la comedia *Amar, servir y esperar*, ante las palabras amorosas de Feliciano, Dorotea dirá «Traidor pájaro pareces, / que cantas desde la jaula / para que a la liga llegue» (*TESO*). Por otro lado, los peligros que el mero acto de escuchar a los hombres comportaba para las mujeres constituían un pequeño tópico en la época. En *El acero de Madrid*, ante la pregunta de Florencio de qué ha de perder Marcela por escucharle, ella responde «Mas ¿qué no podré perder? / Todas las que se han perdido / fue sólo de haber oído, / porque a nacer la mujer / sin oídos, más segura / por vuestro mar caminara» (vv. 539-544, ed. S. Arata). En torno al motivo de la seducción por la palabra o el engaño a los oídos, ver Egido [2000].

2503 *cas de Aibar*: aceptamos la lectura «cas» de *ST*, como todas las ediciones modernas, frente al «casa» de la *Parte*, para ajustarnos a la medida del octosílabo. La forma *cas* no solo respeta el recuento métrico, sino que estaba muy extendida en la época: «lo mismo que casa, y aun así se dice en muchos lugares, hablando con poco reparo y abreviando la pronunciación» (*Autoridades*). También aparece en el próximo verso y ha aparecido previamente en el v. 1664.

2507 *qué he de hacer*: editamos en este lugar la lectura de las sueltas y la mayoría de las ediciones modernas, alejándonos de la de la *Parte* y de *Jul* («qué ha de hacer»). Si bien las dos lecturas podrían parecer en un principio equipolentes y, en cualquier caso, la lección de *A* es también admisible, consideramos que, puesto que se trata de un momento crítico de la trama para ella e instantes antes Laura se está refiriendo a sí misma en primera persona (v. 2499 y ss.) en su conversación con Tello el Viejo, es mucho más probable que la dama no recurra al recurso de hablar de sí misma en tercera persona aquí.

2535 y *huyen*: aceptamos la lectura de *ST*, también aceptada por *Jul*, frente al «quieren» de la *Parte* y la mayoría de ediciones modernas, porque consideramos que el contexto exige que se establezca una relación de oposición entre los dos verbos del verso. Si bien la relación entre «huir» y «desear» es de semi-oposición, resulta mucho más apropiada que la de sinonimia que se establece en el texto de *A*. Mendo considera que las mujeres discretas son poco transparentes en la expresión de sus deseos y alberga esta sospecha también respecto a la infanta Elvira, cuya resistencia a regresar a la casa de los Meneses le parece fingida. Por tanto, de la misma manera en que las mujeres discretas no cuentan a nadie aquello que hacen (v. 2534, Mendo piensa que también *huyen* (o tal vez «fingen huir», como en el caso de Elvira) de las cosas que más desean.

2539 *dar la disculpa de Eva*: si bien no hemos podido encontrar la expresión «dar la disculpa de Eva» en Covarrubias, Correas ni en otros diccionarios de la época, tanto la «culpa» como la consiguiente «disculpa» son términos estrechamente relacionados con el relato bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. En el lugar que nos ocupa, la expresión parece tener el significado de «dar una disculpa o excusa poco creíble» o «evitar asumir la responsabilidad propia culpando a otro». El pasaje pone en relación el tópico misógino según el cual las mujeres tienden a encubrir sus propias flaquezas y deseos sexuales culpando falsamente a los hombres de haber abusado de ellas —abuso que

ellos habrían cometido aprovechándose de su superioridad física sobre ellas— con la reacción de la Eva del Antiguo Testamento de culpar a la serpiente que la había tentado para eludir su responsabilidad al ser acusada por Dios de haber consumido el fruto del árbol del bien y del mal en el Paraíso. Lope también juega con los términos «culpa» y «disculpa» en relación a la Eva bíblica en los siguientes versos de su obra *Los pastores de Belén*: «Tuvo en Eva principio nuestra culpa, / en Adán la disculpa, que inocente / a su mujer de aquel engaño culpa. / Vengóse de su envidia la Serpiente, / mas trujo otra mujer tanta disculpa, / que con la planta le rompió la frente» (Libro IV, pp. 452-453, ed. A. Carreño).

2556-2557 *era entonces Pegaso / el rocín*: Pegaso, el caballo alado nacido de la sangre de Medusa, es una de las criaturas mágicas más famosas de la Antigüedad Clásica y una metáfora corriente en la comedia áurea para alabar la rapidez de una montura, en la misma línea de las frecuentes alusiones a los hipogrifos en las piezas teatrales de la época. Como señala Vega García-Luengos [2011:244], que analiza muchas de estas referencias, la descripción del caballo en términos hiperbólicos y metafóricos, que dan cuenta de su fisonomía, su poderío y su velocidad, es un tópico teatral áureo en el que muchas piezas teatrales incurren.

2597 *inocencia*: «inocencia». Ver nota al v. 2403.

2604-2607 *Calla, malicioso....se queda con ella*: las intervenciones de los criados, realizadas en tono malicioso, aluden a la posibilidad de que Tello y Elvira hayan consumado su relación amorosa durante el tiempo que han pasado solos en el campo tras separarse de Mendo. Entendemos que en el verbo del v. 2606 Mendo se refiere a sí mismo y puntuamos en consecuencia: el gracioso se defiende de la acusación de Inés señalando que él no le quita su honestidad a la supuesta Juana por criticarla, puesto que su *honestidad* (en el sentido de «moderación y pureza contraria al vicio de la lujuria», *Autoridades*) ya se la ha quitado Tello el Joven en el monte. El lugar parece no haber resultado del todo claro para la tradición: a partir de las sueltas *S* y *T* todos los testimonios modernos menos *Jul* han optado por aclarar que el episodio del monte ha sucedido en el pasado, empleando en el v. 2607 la forma de pretérito perfecto simple («quedó»), enmienda que nos parece innecesaria para la comprensión del pasaje.

2622 *Mas será envite de falso*: Mendo desconfía de la súbita decisión de Tello el Joven de cederle a Elvira y recurre al léxico del naípe para exponer su sospecha de que la maniobra del joven obedece a algún plan oculto: probablemente, ofrecerle a Elvira para, una vez casados, convertirlo en marido cornudo. En la literatura áurea «los naipes dieron lugar a una faceta erótica importante que se plasmó en romances y poesías de subido contenido y doble significado» [Chamorro 2005:25] y en la comedia áurea, sobre todo en boca de los graciosos, este tipo de dobles sentidos son también habituales. La expresión *envidar de falso* se empleaba según Covarrubias dentro del léxico naipesco «cuando con pocos puntos, para amedrentar al contrario y hacerle que se eche en baraja, le envida». *Autoridades* es todavía más contundente al definir *envidar* como «provocar, incitar, excitar a otro para que admita la parada, no para darle el dinero; sino para ganárselo y llevárselo, si puede». En conclusión, el *envite de falso* realizado mientras se juega a las cartas es sinónimo de nuestro «farol» actual: hacerle una oferta aparentemente seductora a alguien con el objetivo de sacar provecho de él una vez que caiga en el engaño. El *DLE*, cuando se busca la voz *farol* ofrece precisamente la siguiente definición «en el juego, envite falso hecho para desorientar o atemorizar». En torno a los usos y etimología

envidar y envidar de falso, es conveniente consultar el capítulo correspondiente de Étienvre [1987:169-181] que ofrece numerosos ejemplos de su uso.

2625*Per* INFANTA: señalamos con una entrada en el aparato crítico esta didascalia por ser uno de los lugares significativos en los que la *Parte* cambia la designación del personaje femenino protagonista. De aquí en adelante, la infanta Elvira volverá a ser designada como «Infanta» hasta el final de la comedia.

2629 *de que yo a Juana no crea*: verso octosílabo asonante en *e-a*, ausente en la *Parte* y transmitido a través de *ST*. Decidimos aceptarlo porque el análisis métrico denunciaba o bien la omisión de un verso en *A* o bien la necesidad de eliminar el verso inmediatamente anterior («Mira, Tello, no te espantes»), que parece imprescindible desde el punto de vista del sentido y la construcción sintáctica de la oración.

2634*Per* TELLO VIEJO: señalamos con una entrada en el aparato crítico esta didascalia por ser la primera ocasión en la que el personaje de Tello el Viejo vuelve a ser referido por la *Parte* con su nombre completo desde el inicio de la comedia, nomenclatura que la *editio princeps* mantendrá ya hasta el final de la pieza (después de haber apostado en un gran número de entradas en escena del personaje por la forma «Viejo» para el personaje: vv. 1986-2095, 2275-2287, 2478-2612) hasta que en la didascalia correspondiente al v. 2634 el personaje empieza a ser designado nuevamente como «Tello Viejo», nombre que se mantiene en los tramos correspondientes a los vv. 2676-2705 y desde el v. 2720 hasta el final de la comedia.

2645*Per* INFANTA: la atribución de este parlamento a la infanta Elvira es una enmienda *ope ingenii* que consideramos necesaria para que se produzca la salida escalonada de los personajes que requiere la escena entre los vv. 2644-2649, y en la que cada personaje que deja las tablas (Tello el Viejo, la Infanta, Laura y Tello el Mozo, por orden de salida) interviene por última vez antes de salir de escena. Por otro lado, desde el punto de vista del sentido, es lógico que sea la infanta Elvira la que tranquilice a Laura en su intervención, ya que ella es su rival amorosa, intervención a la que Laura responde con agradecimiento, ofreciéndole una sartén y una cama como regalos de boda a la criada fingida. Por último, parece más adecuado que Tello el Mozo solo intervenga en una ocasión en esta salida escalonada de personajes y que su intervención, la última de aquellas que forman parte de la salida escalonada, esté dedicada a expresar su malestar ante el proyecto de boda entre la supuesta Juana y Mendo. Entender la escena como una salida escalonada de personajes también permite que mantengamos el «Vanse» de después del v. 2649 de la *Parte* y que no sea necesario que el parlamento de Tello el Mozo en los vv. 2648-2649 sea realizado como aparte.

2648 *aunque es*: Corregimos el pasaje, como toda la tradición, siguiendo la lectura de los testimonios *S* y *T*. A pesar de que la lectura de *A* («aun pues») tiene sentido, tiene todo el aspecto de ser una errata.

2670-2672 *Bravo casado.... ¿Pues qué? ¿Manso?*: ante las observaciones de Mendo respecto a cómo debe actuar un matrimonio bien avenido, Inés le hace un comentario malicioso, insinuando que será un casado cornudo. El comentario denota el despecho de Inés y su desconfianza hacia los motivos del enlace entre Mendo y la supuesta Juana (el propio Mendo ya había insinuado previamente que este proyecto matrimonial era un arreglo para encubrir la relación entre Juana y Tello el Joven, en los vv. 2618-2621). La presencia del adjetivo «bravo» remite inmediatamente a los toros, el vocablo más empleado para aludir al marido cornudo en la época según Alín [2004] y que se encuentra

también en muchos refranes de la época, como *Arremete, toro, que yo sé que eres bravo; y miraba a su marido* (Correas). Entre los ejemplos de uso de la imagen del cornudo que recoge el estudioso en este trabajo, varios de los refranes que trae a colación son pertinentes para entender mejor el pasaje que nos ocupa. Si bien Mendo defendía en los versos anteriores que la correspondencia en la mesa y en la cama contribuye a que las mujeres «sean buenas» y al éxito de un matrimonio, Inés parece aquí más bien de la opinión de que *Contigo duerme y contigo come quien te los pone* (o *Contigo come y contigo yanta quien te los planta*). Ante la protesta de Mendo, Inés mantiene la burla y el equívoco con la imagen del marido cornudo-toro, proponiendo que, si Mendo no quiere ser un «toro bravo», tal vez quiera ser un «toro manso» (cornudo tranquilo, ignorante del adulterio de su mujer e incluso consentidor del mismo). Como señala el pastor Cardenio en *La Arcadia* de Lope ante el comentario de que un pastor que va a casarse es manso, risueño y fácil, «Para casado, / manso es linda condición» (v. 470, ed. A. M. Porteiro Chouciño).

2685-2687 *la templanza / nos enseña la balanza / que hay del cuchillo al cordel*: se trata de uno de esos lugares de la comedia en los que es difícil valorar la mayor adecuación de las variantes aparentemente adiaforas que presentan A y ST, aunque hemos decidido finalmente seguir las lecturas de A. La balanza se consolidó en la iconografía cristiana medieval como símbolo del juicio y, en particular, del Juicio Final y la psicostasia. Véase Arroyo de la Fuente [2017]. En nuestro texto, parece tan posible que sea este instrumento el que funcione como ejemplo de la templanza –virtud cardinal que aboga por el equilibrio y la moderación– como viceversa. A la moderación, guiada por esa imagen de la balanza, se le encomienda que juzgue entre dos castigos muy diferentes en cuanto a su severidad: el cuchillo, que representa la ejecución del reo a través de la degollación, y el cordel, que probablemente no hace referencia a la horca ni el ahorcamiento, sino al potro, uno de los instrumentos de tortura más empleados en el siglo XVII, que recibía en la época el nombre de «tortura de cordeles o garrotes» [Tomás y Valiente 2000:117]. En este caso, por lo tanto, la templanza estaría juzgando si el reo merece la pena de muerte o únicamente de tortura. No hemos encontrado ninguna expresión de la época que relacione los elementos «cuchillo», «cordel» y «balanza» de manera más eficiente, aunque hay que señalar que la referencia al cuchillo y al cordel parece hacer referencia a la fórmula *tener horca y cuchillo*, fórmula ya aludida en la comedia (véase la nota al v. 2050).

2712 *frutas frescas*: aceptamos la lectura de ST apoyándonos en la rima, frente al «frutas secas» que leen la *Parte* y la edición de *Jul*. Si bien «frutas secas» (*frutas secas*: «aquellos frutos de cáscara dura, que se guardan todo el año, con igual gusto y sazón, como la nuez, la avellana, etc.»), *Autoridades*) también podría tener el sentido de “frutas desecadas, deshidratadas”, la lectura de ST es más apropiada en el contexto desde el punto de vista del sentido y la posición de rima consonante con el «villanescas» del v. 2715 apunta en la dirección de que se trata de la lectura correcta.

2716 *lo remilgado*: aceptamos la enmienda de ST junto con todas las ediciones modernas, en tanto que la lectura de A («Corremelgado») parece una errata evidente.

2729 *hanse muerto*: «se han muerto». Ver nota al v. 66.

2739 *estremos*: «extremos». Ver nota al v. 3.

2753 *Arrima luego la vara*: el verbo *arrimar* no tiene aquí el –quizá más frecuente en la actualidad– sentido de «acercar» sino precisamente el opuesto, «dejar de la mano alguna cosa que se trae en ella o que uno trae consigo, como arrimar la espada cuando se deja de

batallar, arrimar la guitarra cuando se deja de tocar, y así otras cosas» (*Autoridades*), acepción que sobrevive en los diccionarios contemporáneos como una de las acepciones de *arrimar*, si bien aplicada a casos más específicos, como «con nombres expresivos de cosas materiales, para señalar que se deja o abandona la profesión, ejercicio, etc., simbolizados por ellas» (*DLE*). En *El acero de Madrid* de Lope, el gracioso Beltrán le dice a la falsa beata Teodora: «Arrima la hipocresía / y la parda beatitud» (vv. 1297-1298, ed. S. Arata) en el mismo sentido de «deponer», «alejar» que es pertinente en nuestro contexto. La vara del alcalde o alguacil, símbolo de su poder municipal, era un bastón delgado, lo que explica el comentario de Mendo relativo a su delgadez un poco más adelante (vv. 2765-2766), aspecto también señalado en otros textos de la época, como en el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* de Cervantes, en el que el candidato Pedro de la Rana afirma que «Yo, señores, si acaso fuese alcalde, / mi vara no sería tan delgada / como las que se usan de ordinario: / de una encina o de un roble la haría» (vv. 193-196, ed. Baras Escolá). De hecho, este episodio de nuestra comedia se inserta en una «larga tradición folklórica sobre villanos y alcaldadas que circulaba por la literatura festiva de la época» que se concreta en la conversión del alcalde «en un tipo cómico de marcados rasgos caracterizadores que deambulará por infinidad de comedias y entremeses» [Pérez Priego 1982:139]. Dejando a un lado sus evidentes raíces entremesiles, este debate entre Sancho y Mendo en torno a la actuación del último respecto a la vara propia de su cargo también tiene cierto componente didáctico: el simbolismo de la vara de alcalde, «que no ha de tenerla adonde / pueda estar cosa contraria» sigue formando parte actualmente del protocolo relacionado con la exhibición del poder municipal de los alcaldes, que todavía llevan sus varas en actos públicos señalados, aunque no en presencia de figuras de nivel superior, como el rey, por ejemplo.

2779 *maestresala*: «ministro principal que asiste a la mesa del señor; trae a ella con los pajes la vianda y la distribuye entre los que comen. Usa con el señor la ceremonia de gustar con buena gracia y galantería lo que se sirve a la mesa, por el miedo del veneno» (*Autoridades*). Significativamente, el cargo de maestresala fue uno de los oficios de mesa de la casa de Castilla que desaparecieron por completo en beneficio de la casa de Borgoña en 1548, cuando Carlos V, pensando ya en su sucesión, ordenó que se estableciera para el príncipe Felipe el sistema de servicio de la casa de Borgoña. Aunque el servicio resultante era en realidad fruto de la simbiosis entre las casas de Castilla y Borgoña, esta última quedó encargada en exclusiva del servicio directo del príncipe en áreas como la caballeriza, la mesa y el acompañamiento y asistencia privada, mientras que los oficios de la casa de Castilla que permanecieron eran de menor rango y no desempeñaban sus servicios de manera directa a la persona real [Martínez Millán 2006:46-47]. Consideramos, por tanto, que la mención al maestresala es otro de los intentos de Lope por conferir cierto toque medieval a una comedia cuya ambientación temporo-espacial es, en general, bastante laxa.

2791-2793 *MENDO* ¿Por cuánto faltará / manjar blanco? *REY* Parecéis / príncipe que come en farsa: el *manjar blanco* era «cierta suerte de guisado, que se compone de pechugas de gallina cocidas, deshechas con azúcar y harina de arroz, lo cual se mezcla, y mientras cuece se le va echando leche, y después de cocido se le suele echar agua de azahar» (*Autoridades*). Era una comida impropia de villanos, al parecer, ya que Correas recoge la expresión «Al villano, no manjar blanco», así como «Al villano, no darle vara de justicia en mano», por lo que los comportamientos de Mendo en esta escena atentan directamente contra la sabiduría popular recogida en el refranero. El pasaje constituye una alusión metateatral al tópico de la comida principesca (tópico parodiado, por ejemplo, en la comida de Sancho como gobernador de la ínsula Barataria en el *Quijote*, II, XLVII,

p. 1096 y ss.). La enmienda consistente en atribuir el parlamento «Parecéis / príncipe que come en farsa» al rey Ordoño se basa en que entendemos que únicamente Mendo ha comenzado a comer en estos versos y en que sería muy poco respetuoso que Tello el Viejo o Mendo le hicieran ese chiste al monarca. Además, el rey Ordoño ha tratado hasta el momento a Mendo de vos y ha sido él mismo el que le ha proporcionado la comida al gracioso. Por último, creemos que la alusión a la comida principesca resulta doblemente cómica si se dirige precisamente a un villano que se está haciendo pasar por alguien de importancia y se pone en boca del Rey, es decir, el personaje que habitualmente protagoniza dicha situación literaria. En el v. 2793, por otra parte, elegimos la lectura «come» con *ST* y todas las ediciones modernas, frente a la errata de la *Parte* («como»).

2788 *cualque cosa*: la lectura «cualque» es necesaria para preservar el cómputo silábico del verso, mientras que la lección «cualquier» de *ST* tiene el aspecto de ser una trivialización que denota una vez más el mayor alejamiento de dichas ediciones sueltas de las coordenadas lingüísticas en las que Lope compuso la pieza.

2797 *traigan luego*: aceptamos la enmienda de *T*, aceptada también por todas las ediciones modernas, en tanto que restablece el cómputo silábico del verso y es adecuada desde el punto de vista del sentido y la sintaxis. La lectura de *A* («tráiganle») tenía como consecuencia un verso hipométrico que el intento de enmienda de *S* («traigan») no hacía sino empeorar.

2799 *estraña*: «extraña». Ver nota al v. 3.

2813-2815 *¡Oh, ladrona, que le echabas / piedras al rey en los huevos, / como a bestia en la cebada!*: juego de palabras de Mendo que aprovecha la polisemia de *piedras* para referirse a los cantos o piedras vulgares que se entremezclan a veces en la cebada destinada al consumo de los animales y las piedras preciosas, como el diamante y el rubí del anillo que Elvira ha depositado entre los huevos con los que ha guisado la tortilla para Ordoño. La costumbre de entremezclar piedras en el pienso destinado a los animales domésticos dio lugar a diversos refranes en la época, como «A bestia comedora, piedras en la cebada (Dice que, a los demasiados, se les de sofrenada y se les ponga límite», Correas)». El chiste contiene, por otro lado, una identificación irrespetuosa entre monarca y «bestia», descortesía habitual en los parlamentos de los graciosos, que a menudo tratan de agasajar a los reyes y nobles mientras los insultan involuntariamente. Salomon [1985:81-82] recoge diversos ejemplos extraídos de comedias lopescas para ilustrar esta tendencia del tipo del villano caracterizado cómicamente a hacer comentarios inapropiados ante aquellos a los que está supeditado en la escala social: «puesto en presencia de un superior social, el villano [...] suelta disparates y palabras que poseen implicaciones no sospechadas por él», disparates entre los que destaca el «colocar al amo al nivel de los animales que tiene a su cargo el villano», llegando incluso a comparar el tamaño de los cerdos a los que tiene a su cargo con el tamaño del rey en presencia de este. Según Salomon, «se trata de captar como un rasgo ridículo el fijarse siempre en el ganado, la obsesión por los animales, así como la asociación de ideas incongruentes a la que se dedica el villano. A ello se debe el hecho de que el superior social no se sienta jamás afectado por estos desaciertos aldeanos», actitud que también se comprueba en la simpatía con la que trata el rey Ordoño a Mendo en nuestra comedia.

3.2 NOTAS FILOLÓGICAS DE VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES

1-10 *Quien se levanta....algo adivina*: Estos diez versos con los que arranca la comedia son, probablemente, una composición lopesca a la que el dramaturgo ha intentado conferir cierto aire de cancioncilla popular, si bien no hemos podido localizar ninguno de sus versos en el trabajo clásico de Alín y Barrio Alonso [1997]. Se trata de unos versos que los músicos interpretan en honor de Elvira, sugiriendo que tal vez la Infanta acaba de acudir a la llamada «misa de parida» o «misa de purificación», primera misa a la que la mujer acudía en la iglesia después de su parto y cuarentena. Esta misa, entendida como un acto de gracias por haber salido indemne del peligroso trance del parto, ponía fin al proceso de recuperación que tenía lugar durante el puerperio de la mujer [Usunáriz 2018:494]. Se trataba de un ritual sencillo y celebrado en muchas ocasiones sin la presencia del padre, como se deduce de las noticias que nos han llegado de las misas de parida de las reinas españolas del siglo XVII, en el que la madre entraba con el recién nacido en un brazo y una vela en la otra mano [Carlos Varona 2006:275-276]. Durante la ceremonia –que evocaba la celebración litúrgica de la Purificación de la Virgen o Presentación del Niño en el templo–, madre e hijo eran rociados con agua bendita en varias ocasiones y, una vez terminada la misa, el bebé era acercado por su madre al altar. Volviendo al texto de nuestra comedia, tanto en la canción interpretada por los músicos como en la intervención de Laura que le sigue (vv. 11-13, 26-30) se incide en dos aspectos: la salud y la belleza de la recién parida, que se ha levantado de la cama y ha salido por fin de casa, para alegría de sus familiares y de todos los elementos de la naturaleza. Este motivo de la hermosura de la mujer recién parida también parece tradicional: ya estaba presente, entre otros, en el romance llamado a veces *Jimena sale a misa de parida* (en *Historia y romancero del Cid* de Juan de Escobar, ed. A. Rodríguez-Moñino, romance número XVIII, p. 143). En el verso 8 enmendamos «su», con *Har* y el resto de ediciones modernas (con la excepción de *Jul*) frente a la forma en plural «sus», que consideramos un error común de las ediciones sueltas antiguas, puesto que no tenemos variantes para el pronombre singular «le» del siguiente verso y porque el determinante posesivo plural nos obligaría a entender que Elvira no solo le pareció hermosa a su marido, sino también a su suegro, Tello el Viejo, lectura muy forzada desde el punto de vista del sentido.

11 y ss. *Por muchos años, señora....*: estos versos de recibimiento que Laura le dedica a la infanta Elvira –rival amorosa de Laura en la primera parte del díptico– en su primera salida tras dar a luz se nutren de numerosos tópicos de la poesía amorosa de la época, como la propia Infanta advierte («Laura mía, esos amores / no parecen de cuñada», vv. 46-47) y, teniendo en cuenta el posterior comportamiento de Laura en la comedia, es probable que no estén exentos de cierta hipocresía. Entre las imágenes que emplea Laura para alabar la belleza de Elvira y describir la alegría de la naturaleza por su recuperación tras el parto, destacan la divulgada imagen petrarquista de la amada que hace crecer las flores a su paso (ya recogida en su *Cancionero II*, trad. y ed. J. Cortines, CXVI, pp. 560-561) o la alusión a la yedra que trepa por el olmo y lo abraza estrechamente, imagen amorosa habitual desde la poesía clásica y popularizada también por Garcilaso de la Vega en su *Égloga I*.

19 *la nieve, deshecha en risa*: la imagen de la *risa del agua* es habitual en la lengua poética áurea y en la obra de Lope de Vega para hacer referencia al murmullo de ríos y corrientes de agua. En las *Rimas sacras* de Lope, por ejemplo, se encuentran los versos «Riéndose va un arroyo, / sus guijas parecen dientes, / porque vio los pies descalzos / de quien sobre el sol los tiene» (en las *Obras poéticas* de Lope, ed. J. M. Blecua, vv. 1-4, p. 535).

28 *tórtola triste*: la tórtola había sido desde la Antigüedad y durante toda la Edad Media emblema de la castidad y, en particular, de la castidad de la viudez. Referida como ave monógama por excelencia ya por autores como Aristóteles o Plinio, que alabaron su castidad y fidelidad al cónyuge fallecido más allá de la muerte, la tórtola sigue apareciendo en estos mismos términos en los bestiarios medievales. En España, es probable que tuvieran mucho que ver en la divulgación de esta imagen de la tórtola romances como el conocido *Fontefrida*, en el que se describe cómo «todas las avecicas van tomar consolación / si no es la tortolica qu' está viuda y con dolor» (*Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, número 91, p. 357). El motivo de la tristeza de la tórtola está muy extendido en la literatura áurea y Lope la empleó en diferentes ocasiones: «ni con arrullo más lloroso y blando / la tórtola se queja, prenda mía, / que yo me estoy de mi dolor quejando» (*El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce, III, p. 264). En torno a la imagen de la tórtola y su recorrido y evolución en las letras españolas, ver Lida de Malkiel [2017:49-50] y, sobre todo, Bataillon [1953:291-306].

31-35 *No hay ave.... los amores de Tereo*: incluso las aves se unen a la alegría general provocada por la primera salida de la infanta Elvira tras su parto. El canto de las aves es referido como el «dulce deseo» que cada pájaro –personificación mediante– muestra por su *empleo* u objeto amoroso («se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea», *Autoridades*). La alegría general es tanta que Filomena, a menudo identificada poéticamente con el *ruiseñor* en la lengua áurea, aún no ha empezado a cantar para denunciar la violación que sufrió a manos de su cuñado Tereo (a la que se hace alusión eufemísticamente como «los amores»). En torno al episodio de la violación de Filomela por Tereo, véase la nota a los vv. 570-576 de *Los Tellos de Meneses*, donde también es aludido.

34 *aun*: «aún». Debe ser monosílabo para respetar el cómputo silábico, por lo que lo escribimos sin tilde en el texto de la comedia. Ver nota al v. 803 de *Los Tellos de Meneses*. En esta segunda parte del díptico, aparece en otras cinco ocasiones (vv. 395, 617, 863, 1624, 1950), pero únicamente señalaremos en nota los lugares en los que el adverbio claramente debería llevar tilde según la norma ortográfica actual y el cómputo silábico del verso obliga a pronunciarlo como monosílabo.

41 *aquestas*: como señala González Barrera [2008:186, n. 32] en su edición de *La doncella Teodor*, «la duplicidad de formas entre aqueste/este, aquesta/esta, aquesese/ese, aquesa/esa, aqueso/eso es aprovechada por Lope de Vega para hacer encajar la métrica». Encontramos otros ejemplos de uso en los vv. 103, 408, 493, 809, 1037, 1652, 1654, 1743, 1792, 2226, 2390.

46*Per INFANTA*: Hemos decidido unificar bajo el nombre de «Infanta» las didascalias relativas a este personaje para mantener la nomenclatura establecida por la *Parte* en la primera comedia y facilitar la lectura conjunta de ambas piezas (como hacen todas las ediciones modernas), a pesar de que todas las sueltas antiguas mantienen a lo largo de la segunda comedia la didascalia «Elvira» para este personaje. En el *dramatis personae*, en

cambio, las sueltas se dividían entre aquellos que llamaban al personaje «la infanta Doña Elvira» y las que aluden a él como «Doña Elvira, infanta».

53 *paso*: «habla bajito, quedo». Forma usual en la lengua áurea. En una de las escenas culminantes de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, el Comendador interrumpe las protestas y gritos de Casilda, que trata de defenderse de él, diciéndole precisamente «Paso y sin voces» (ed. D. McGrady, v. 2842).

56-57 *ocho años han pasado / que yo los tuve de ti*: primera indicación en el texto de la segunda comedia respecto al tiempo transcurrido desde la finalización de la primera parte del díptico. Laura afirma aquí que han pasado ocho años desde que tuvo celos de la infanta Elvira, probablemente porque en el día en que comienza la acción de la comedia se cumplen ocho años del nacimiento de Garci-Tello, el hijo de Elvira y Tello. Más adelante, sin embargo, se aclarará que hace diez años que la Infanta y Tello el Joven están casados (v. 958) y la propia Laura (v. 1255) reconocerá también que no ha olvidado todavía la ofensa que cometió su primo contra ella hace diez años, al abandonarla y enamorarse de Elvira. Por lo tanto, han pasado diez años y no ocho desde las acciones de la primera comedia y Laura debe estar haciendo referencia en estos versos al nacimiento del primer hijo de Tello y Elvira como punto de inflexión en el cambio de sus sentimientos hacia su antigua rival amorosa.

58 *en viéndole*: «tan pronto como le vi». En la lengua áurea, la preposición *en* puede acompañar al gerundio y, en vez de hacer referencia a un tiempo concurrente con el del verbo principal, adquirir valor temporal para hacer referencia a acciones ya completadas, con el significado de «tan pronto como» [Keniston 1937:553, 38.215].

71 y ss. *Al mísero navegante...*: comienza aquí la pormenorizada descripción de una tempestad empleada por la infanta Elvira para ilustrar el agitado período de su vida que coincide con los hechos narrados en la primera parte de *Los Tellos*. La identificación entre Elvira y el «navegante», por un lado, parece situarse en la línea de la conocida imagen de la vida humana como navegación, peregrinación o viaje (*homo viator*). La accidentada travesía de Elvira, además, terminó en su feliz matrimonio con Tello el Joven al final de la primera comedia, lo que remite también a la tradición poética barroca del peregrino amoroso, estudiada entre otros por Brown [1976]. Por otro lado, estas descripciones de tormentas fueron muy del gusto de Lope, si bien eran muy frecuentes en la épica de su tiempo. En torno a las funciones de la tormenta en la literatura áurea, véanse los trabajos de Fernández Mosquera [2006].

72-75 *truecan....no parece un diamante*: enmendamos la lectura en singular «trueca» que traen los testimonios *SI-S2-T* en el v. 72 por la forma en plural, como hacen los testimonios *U-V* y todas las ediciones modernas a partir de ellos. La lectura en singular se trata de un error derivado de hacer concordar forzosamente dicho verbo con el sintagma «la alegre color de celos», que desempeña en la oración la función de complemento directo, y no de sujeto (el sujeto, situado posteriormente, es el sintagma plural «los cielos»). Si bien en la lengua áurea no se respeta en algunas ocasiones la concordancia de número entre sujeto y predicado, y «examples of agreement between predicate and verb are very common, especially when there is a plural predicate or when the subject follows both verb and predicate» [Keniston 1937:483, 36.35], ninguno de los ejemplos que presenta Keniston de uso de verbo en singular con sujeto plural (sustantivos colectivos y concordancias *ad sensum*, pronombres que desempeñan la función de sujeto, uno o más sustantivos como sujeto en ocasiones unidos por una conjunción, etc.) encaja

con el caso que nos presenta el lugar de nuestra comedia, por lo que hemos determinado considerarlo una mala lectura de *SI-S2-T*. Por otro lado, los ejemplos que devuelve la base de datos *TESO* respecto al uso del verbo *trocar* en la producción dramática de Lope apuntan a que en todas las ocasiones lo hacía concordar con el sujeto. El sentido del pasaje, por lo tanto, es que los cielos cambian rápida e inesperadamente su alegre color azul (el *color de celos* es el color azul, ver nota al v. 2172 de la primera comedia) por el color negro de las tormentas, mudanza en la que los cielos demuestran su falta de firmeza y constancia. Este último rasgo se describe aludiendo a su desemejanza con el diamante, utilizado en muchas ocasiones en la literatura áurea como epítome de la firmeza, según demuestran algunas búsquedas en *TESO*: «diamante, que creo / que es la cosa más constante» (*Amor secreto hasta celos*), «Guardaré aqueste diamante, / que en tu servicio lo soy, / tanto más firme y constante» (*Los comendadores de Córdoba*). Respecto al género femenino de la palabra *color* en el pasaje, aunque vulgar hoy en día, cabe recordar que era más utilizado que la forma masculina por los escritores del siglo XVII. Si bien la métrica determinaba en la lengua poética del Siglo de Oro muchas veces el género de la palabra, Lope tendía a usar la forma femenina con una frecuencia mucho mayor. En nuestra comedia, aparece como femenino en dos ocasiones y como masculino en un único caso.

84 *zafir*: forma desusada de «zafiro» (*DLE*), utilizada aquí para que rime con el «sacudir» del v. 82. Lope empleaba tanto una como otra, según las necesidades de métrica y rima. En sus *Rimas* es fácil encontrarse con ambas. Por ejemplo, en el soneto *A las ojeras de una dama*, leemos: «hermosos ojos, que del alma mía / un inmortal engaste pienso haceros / de envidia del safir, que, por quereros, / entre cristal y rosa el cielo cría» (ed. J. M. Blecua, vv. 5-8, p. 48), mientras que en el soneto *Ojos de mayor gracia y hermosura*, nos encontramos con: «Ojos de mayor gracia y hermosura / que han dado envidia al sol, color al cielo, / si es al zafiro natural el hielo, / ¿cómo encendéis en vuestra lumbre pura?» (vv. 1-4, p. 85 de la misma ed.).

91 *ansí*: «así». Ver nota al v. 7 de *Los Tellos de Meneses*. En la segunda parte del díptico es más habitual la forma «así», que aparece en una quincena de ocasiones, mientras que la forma «ansí» únicamente aparece –además de en el verso que nos ocupa–, en los vv. 239, 274, 1691 y 2079.

94-95 *los peces, si es verdad / que los hay en las estrellas*: la alusión a «los peces» es una referencia al signo zodiacal de Piscis y a su constelación, referida a veces a través de este sintagma. En la comedia lopesca *Lo cierto por lo dudoso*, según *TESO*, doña Inés comienza un soneto describiendo el comienzo de la primavera, coincidente con el último día en el que el sol está en Piscis, y alude también a dicho signo con el nombre de *los peces*: «Saca en el marzo agricultor moderno / verde naranjo en apacible día, / viendo que de los peces se desvía / el sol, que vuelve a su principio eterno». No es la única referencia astrológica en nuestra comedia (ver vv. 236-239 y 1295-1299). En torno a Lope y la astrología, véase Vicente García [2009]. Por otro lado, la presencia de los peces que llegan al cielo cuando la tempestad arrecia es un motivo que recuerda a los tópicos virgilianos relativos a las descripciones de tempestades (*Eneida*, I, vv. 81-123).

100 *lumina*: *luminar* es «lo mismo que iluminar. Trae esta voz Nebrija en su *Vocabulario*, pero no tiene ya uso» (*Autoridades*, s. v. *luminar*).

111 *quien*: «quienes». El pronombre relativo *quien* se utilizaba también en la época con un antecedente plural [Keniston 1937:165, 15.153] y *quienes* tiene apariciones muy

esporádicas en el siglo XVI [Keniston 1937:146, 14.142]. En el siglo XVII, aunque la forma plural aparece con más frecuencia, no se ha producido todavía una normalización y los escritores prefieren aún la forma invariable [Medina Morales 2005:293].

115 *adonde*: «donde». Ya en el siglo XVI *adonde* había perdido su valor original y se había igualado con *donde* [Keniston 1937:199, 16.22]. Encontramos otros ejemplos análogos de *adonde* en los vv. 624, 1002, 1022, 2454 y 2532. En nuestro texto es ligeramente más frecuente la forma *donde*.

131 *Presto verás que a ninguna*: restablecemos el «que», como hacen sin excepción todas las ediciones modernas, porque consideramos su omisión un error común compartido por todas las sueltas. Si bien su omisión no supone ninguna alteración en el cómputo del verso, es imprescindible para entender correctamente las funciones de los elementos de la oración: el sintagma «a ninguna» como complemento indirecto y el «importuna» del verso siguiente como un verbo y no como un adjetivo.

154 *plega al cielo*: «plazca al cielo», es expresión habitual en la lengua áurea, junto con *plega a Dios*, e introducía a continuación una cláusula desiderativa, seguida o no por *que* [Keniston 1937: 365-366, 29.153].

157 y ss. *vuestras banderas ponga en el remoto / margen del mar de España...*: el sentido del pasaje, que forma parte del discurso de alabanza y buenos deseos que le dedica don Arias al nuevo rey, resulta algo oscuro. Los primeros versos (vv. 157-160) expresan el deseo de Arias de que Alfonso consiga expandir los límites de su reino hasta el «remoto margen del mar de España, / que las columnas baña», hasta el estrecho de Gibraltar, donde se hallaban las columnas de Hércules, con las que, según la leyenda, el héroe tebano señaló el fin de la tierra conocida. Este deseo de Arias se ve reforzado en los vv. 161-164 por la circunstancia de que Alfonso, como rey astur-leonés, ya cuenta entre sus dominios con el otro confín del mundo conocido, situado en Galicia y señalado por la Torre de Hércules de La Coruña, también erigida por el héroe tebano. Según Hartzzenbusch [1853:532, nota al pie], Lope incurre en un flagrante anacronismo al recordar cómo desde la torre romana se avistaron las naves británicas disponiéndose a atacar la ciudad, que le recuerda al episodio histórico del ataque británico contra La Coruña comandado por Francis Drake en 1589. Por otro lado, Lope hizo referencia en más de una ocasión a la Torre de Hércules en su producción literaria, como en *La Filomena*, referencia similar a la que encontramos en nuestro pasaje y empleada a veces como prueba del discutido episodio biográfico del alistamiento de Lope en la Armada Invencible: «volví desde los blancos albiões / a la torre famosa del tebano, / donde puso el romano / eternas inscripciones» (vv. 920-923 de *La Filomena*, ed. J. M. Blecua). En torno al episodio biográfico de Lope, Sánchez Jiménez [2008].

159 *columnas*: «columnas». Lope suele pronunciar esta palabra como *coluna*, como señala McGrady en su edición de *La Dorotea* (p. 369, nota 261), simplificando el grupo culto –mn–. Como es sabido, «todo el período áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance [...] Ni siquiera a fines de siglo XVII existía criterio fijo; el gusto del hablante y la mayor o menor frecuencia del uso eran los factores decisivos» [Lapesa 2008:330]. A pesar de estas oscilaciones, el fenómeno de la reducción es frecuentísimo en la lengua áurea, en la que el rechazo de la ortografía etimologizante estuvo muy extendido, aunque también debemos considerar que «en los textos manuscritos de los siglos XVI y XVII, es común que en el mismo documento aparezcan los mismos términos escritos, unas veces

con los grupos consonánticos cultos y otras con solo la consonante explosiva» [Satorre Grau 2012:38].

161 *vían*: «veían». Forma corriente en la lengua del siglo XVII, causada por la inestabilidad en las desinencias de las formas de pretérito imperfecto, como documenta González Ollé [2000:371, 374].

168-169 *ese cuidado solo me molesta, / don Arias, por vivir desconfiado*: aunque la construcción resulta excesivamente elíptica, parece que el rey Alfonso hace referencia a que, efectivamente, su única preocupación como gobernante es su falta de sucesión, que señala don Arias, puesto que vive ya sin la confianza de poder tener un heredero.

172 *gran Patrón de España*: el santo protector y primer patrón de España es el apóstol Santiago, al que ya durante la Reconquista se le reconocía extraoficialmente ese honor, sobre todo desde su supuesta intervención milagrosa a favor del rey Ramiro en la batalla de Clavijo contra los musulmanes. Sin embargo, no fue hasta la época de los Reyes Católicos cuando Santiago pudo empezar a ser considerado oficialmente patrón de España, a raíz de que Isabel y Fernando validaran en 1486 la documentación de la catedral compostelana y encomendaran al apóstol la conquista de Granada. Durante el siglo XVII, hubo ciertos sectores que intentaron que Santiago compartiera el patronazgo de España con Santa Teresa de Jesús o con San Millán de la Cogolla. Santa Teresa fue proclamada copatrona en 1618, 1627 y 1812, aunque Santiago venció en las tres ocasiones. San Millán, por su parte, fue promovido como patrón de Castilla a imagen de Santiago y ambos aparecieron representados como pareja de caballeros en numerosas obras barrocas. La posibilidad de nombrarlo patrón de Castilla y copatrono de España junto a Santiago volvió a resurgir con fuerza en el siglo XVII, en medio de numerosos debates en torno a la figura y los orígenes de San Millán. En torno a la historia de Santiago como patrón y la disputa entre Santiago y Teresa, ver Rey Castelao [2015]. En torno a San Millán, ver Gómez Zorraquino [2010] y, en torno a Santiago y Millán y su representación conjunta, Olivares Torres [2008]. En nuestra comedia Santiago aparece mencionado en otras tres ocasiones: por su nombre en una ocasión, en la carta que le dirige Tello el Viejo al rey (inmediatamente después del v. 275) y, tras su aparición en la batalla de Tello el Joven contra los moros, como «valiente español / a quien debemos la fe» (v. 1874-1875) y como Santo Patrón de España (v. 2055). En dicha batalla se aparecerá, precisamente, acompañado de San Millán: Tello los invocará a ambos y los dos acudirán en su ayuda como soldados celestiales (ver nota al v. 1970).

176 *labrar la parte que a su templo falta*: parece aludir a la catedral de Santiago de Compostela, cuya historia está vinculada a varios reyes de nombre Alfonso, puesto que los primeros templos cristianos erigidos en dicha localización en el siglo IX fueron una capilla construida por Alfonso II y, posteriormente, una primera iglesia románica levantada por Alfonso III. El segundo de estos templos fue destruido por Almanzor (mencionado en nuestra comedia en el v. 1599) durante un saqueo, pero no hay ninguna referencia a dicho ataque en el texto, por lo que parece que mencionar la iglesia de Santiago como obra en construcción simplemente obedece a un deseo de ambientar vagamente la obra en el siglo IX (o, simplemente, en una época medieval alejada del siglo XVII). Por otro lado, podríamos interpretar la referencia como un nuevo indicio de que el rey de la comedia está, efectivamente, inspirado en Alfonso III.

184 *efeto*: «efecto». La forma predominante de la palabra «efecto» en la comedia es la que nos encontramos en este verso, con reducción del grupo consonántico culto –ct– y

eliminación de la consonante implosiva, aunque las dos convivieron en la lengua áurea. De hecho, en nuestra comedia también encontramos también la forma con –ct– en una ocasión («efectos», v. 1934). Hay otros ejemplos de reducción consonántica de este mismo grupo en los vv. 269, 849, 856, 1087, 1174, 1818, 1857, 1947, 2102, 2110, 2174, 2268, 2282, 2427 y 2440. En torno a la reducción consonántica como fenómeno, ver la nota al v. 159.

185-187 *a Dios y al Rey, / no por tratillos es ley / que se les pierda el respeto*: nueva aparición en el díptico del tema del respeto hacia los reyes y los problemas que puede ocasionar la familiaridad excesiva derivada del trato frecuente entre los miembros de la familia real y sus súbditos. En la primera comedia, la llegada de la infanta Elvira a la hacienda de los Meneses se debe en parte a la atracción del criado Nuño por la Infanta, que el propio Nuño entendía como derivado de este tipo de familiaridad excesiva. Ver nota a los vv. 638-649 de la primera comedia.

186 *tratillos*: «tratarlos». Asimilación fonética de la *r* final del infinitivo a la *l* del pronombre átono, frecuente en la lengua literaria áurea y en la escritura de Lope. Ver la nota al v. 967 de *Los Tellos de Meneses*. En esta segunda parte encontramos casos tanto en posición de rima (vv. 312, 318, 767, 1184, 1110, 1190, 1595) como en interior de verso (vv. 189, 308, 861).

203 *enderezose*: «se enderezó», con el pronombre en posición enclítica. Véase nota al v. 66 en la primera comedia. Encontramos muchos casos de enclisis acusada en los siguientes lugares: vv. 541, 570, 750, 782, 888, 895, 897, 957, 992, 1034, 1402, 1465, 1471, 1526, 1551, 1577, 1670, 1780, 1782, 2036, 2284.

204 y ss. *cuñado*: la sátira que tiene como objeto a los cuñados es habitual en el teatro áureo. Se insiste a menudo en lo molestos que resultan estos familiares y, aunque también es habitual en las comedias que dos amigos terminen convirtiéndose en cuñados, a menudo se pone en duda la compatibilidad entre la amistad y este grado de parentesco. Estos chistes son frecuentes en Lope. En *El duque de Viseo*, tratando de buscar la explicación para el enfado de un personaje: «que otra causa no le he dado, / si no es el ser su cuñado, / que no es pequeña ocasión; / que un cuñado es imposible / que no enfade, porque tiene / algo de suegro» (vv. 1539-1544, ed. M. Calderón). En *Quien ama no haga fieros*, tras preguntarle a otro si ha tenido alguna vez «dama con cuñado», un personaje afirma que «Dichoso tú, porque yo / desdichadísimo he sido / en materia de cuñados» (vv. 39-41, ed. P. Ruiz Pérez).

207 *propia*: González Barrera [2008:197, nota 181] en su edición de la comedia *La doncella Teodor*, señala que «Lope de Vega se decanta siempre por la forma popular, que a la postre se acabaría imponiendo», si bien en las ediciones sueltas a través de las que se ha transmitido nuestra comedia ambas formas se alternan. Además de en este verso, encontramos la forma «propia» (en plural, en el v. 1140) y la forma culta «propria» en el v. 1511 (y en masculino en los vv. 1399 y 1675).

222-231 *y cuatro yeguas....por los jaeces*: el sentido del pasaje resulta algo oscuro. Las cuatro yeguas que Tello el Viejo le ofrece al rey Alfonso son alabadas por su corpulencia (de la misma manera en que se ha destacado en los versos inmediatamente anteriores la corpulencia de los potros) y por su rapidez. Han sido traídas de África (de ahí las referencias al «áfrico suelo» del que proceden), territorio famoso por la calidad de sus monturas árabes. Esta procedencia árabe y su rapidez las convertirían, si el cielo pudiera

dar cabida a yeguas moras, en las candidatas ideales para tirar del carro de oro de Faetonte, hijo de Helios –personificación griega del Sol–. El carro de oro del que se servía Helios para moverse en torno a la Tierra (y que su hijo Faetonte utilizó en una ocasión, según el mito, con terribles resultados) estaba tirado por caballos alados, de ahí que toda la evocación mitológica del pasaje esté al servicio de la alabanza de la rapidez de las yeguas que Tello el Viejo le envía a Alfonso como obsequio. Esta idea de la rapidez de las potras recibe todavía más desarrollo en los versos siguientes (vv. 228-235), en las que se aclara que dos yeguas son blancas y dos negras y son comparadas con ciervos.

a no ser: «si no fuera». La construcción *a + infinitivo* sustituye las cláusulas que comienzan por *si* en las oraciones condicionales. Según parece, era relativamente rara en la lengua del siglo XVI, no se empiezan a documentar casos hasta 1550 [Keniston 1937:532, 37.731]. Hay otro ejemplo en el v. 2442.

223 *podiera*: «podría». El uso del pretérito imperfecto de subjuntivo terminado en *-ra* en lugar del verbo condicional era muy habitual en las oraciones condicionales de la lengua de los siglos XVI y XVII [Keniston 1937:415-417, 31.42-31.45 y 1937:442, 32.82]. Encontramos más ejemplos de este fenómeno en la comedia: vv. 230, 404, 670, 876, 888, 895, 897, 930, 1732, 1899, 2068, 2135, 2195, 2381, 2443...

237-239 *parece hijo del Toro, / tales son las manchas de oro, / que puedo decirlo así*: siguiendo con las evocaciones mitológicas, el caballo que le envía Tello el Viejo al rey se relaciona ahora por medio de las manchas de oro que tiene sobre la piel con la constelación de Tauro, aludida a veces con el nombre de Toro. En la producción poética de Lope encontramos otros lugares en los que el Fénix hace referencia al *dorado Toro* para hacer referencia a esta constelación. En el soneto «Estos los sauces son y esta la fuente», se refiere a un encuentro amoroso sucedido durante el signo de Tauro diciendo que «Este es el río humilde y la corriente / y esta la cuarta y verde primavera / que esmalta el campo alegre y reverbera / en el dorado Toro el sol ardiente» (*Rimas*, ed. J. M. Blecua, vv. 5-8, p. 27). En los vv. 94-95 y 1295-1299 encontramos nuevas alusiones astrológicas.

252-255 *Los jacos....mallas de oro: jaco*: «cota de malla de manga corta, que no pasaba de la cintura» (*DLE*). Las cotas de malla que le ofrece Tello el Viejo al rey Alfonso están tejidas de oro de un dedo de grosor («menudo y junto»), en la punta y en la zona del collar.

259 *tortillas de huevos*: primera mención a la tortilla de huevos, elemento central en la transmisión de la leyenda de los Meneses y en el argumento de la primera comedia. En esta segunda pieza, el elemento ya aparece transformado en parte del blasón de los paveses de la familia Meneses, lo que nuevamente subraya el paso de los años entre las dos partes del díptico.

275 *descarta*: entendemos en este lugar que todas las sueltas incurren en un error común («de carta») que tiene su origen en una separación de palabras equivocada y la pérdida de la «s» de la lección original. Enmendamos dicha mala lectura según *Har* y el resto de ediciones modernas (con excepción de *Jul*, que mantiene la lectura de las ediciones sueltas a pesar de que no hace sentido). Con el pasaje enmendado, la intervención en la que se inserta debe ser entendida como un pequeño chiste de Mendo, realizado en aparte, en el que *descartar* tiene el sentido de «metafóricamente, vale desechar alguna cosa o apartarla de sí» (*Aut.*), expresión derivada del juego de naipes y empleada aquí en virtud del doble sentido de *carta*. Mendo estaría constatando así que el rey Alfonso no solo ha

despreciado los regalos enviados por Tello el Viejo, sino también su carta, que le ha ordenado leer a don Arias.

PerCarta ARIAS: restituimos la didascalía que atribuye la lectura de la carta a don Arias, enmendando así la omisión de todos los testimonios antiguos, en los que la falta de esta indicación quizá podía hacer pensar que el encargado de leerle la carta al rey Alfonso era el gracioso Mendo, último personaje en tomar la palabra (v. 275) antes de la lectura de la carta. A pesar de que consideramos la omisión de la didascalía un error común, la posibilidad de que sea Mendo quien lee la misiva nos parece poco probable y seguramente sería evitada por cualquier puesta en escena del texto que empleara como base los testimonios antiguos, no solo porque contravendría en cierta manera el decoro del personaje, sino porque ha sido el cortesano Arias –que desempeña funciones de consejero y hombre de confianza del rey durante toda la comedia– el que en el v. 274 se había preparado para leerla («Dice así»). En cualquier caso, para terminar de aclarar la situación dramática, también hemos aceptado en nuestro texto la acotación 275Acot («Lee don Arias») que únicamente nos había llegado a través de los testimonios antiguos *U* y *V*.

Carta irá: nos apoyamos en todas las ediciones modernas para enmendar el error común de los testimonios antiguos (la forma en plural «irán»). Se trata de un error únicamente detectable si se conoce el argumento de la pieza, puesto que Tello el Viejo, el emisor de la misiva dirigida al Rey, no tiene hijas y está considerando aquí a su nuera, la infanta Elvira –hermana del rey Alfonso– una «hija» en virtud del matrimonio de esta con su único hijo, Tello el Joven. El verbo en plural se trata de un error originado por el aparente plural que se desprende de la fórmula «vuestra hermana y mi hija». Tello el Viejo nunca se dirige a su sobrina Laura (que vive en casa de los Meneses desde el comienzo de la primera comedia) en términos de «hija», por lo que descartamos la hipótesis de que realmente Tello el Viejo estuviera haciendo referencia en la carta a las dos mujeres de casa de los Meneses (Elvira, hermana del rey Alfonso, y Laura, «hija» de Tello el Viejo).

287 *del alma el rostro fue argumento*: *argumento* en el sentido de «prueba, indicio o hilación, y así se dice “de que hay o hubo tal cosa, es argumento tal y tal señal”» (*Autoridades*, s. v. *argumento*). El rostro, por lo tanto, es un indicio de lo que sucede en el alma. Mendo volverá a insistir en esta idea un poco más adelante en la comedia, al llegar a casa de los Meneses y describir la reacción del rey Alfonso al recibir los regalos (vv. 545-548).

300 *razón de Estado*: «la política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la República» (*Autoridades*, s. v. *razón de estado*). Como sucede aquí, el rey Alfonso confunde en muchas escenas a lo largo de la comedia sus propios intereses y emociones (como la envidia y el desdén que siente hacia los Meneses) con estos intereses públicos que se engloban en la llamada «razón de Estado». Los Meneses –y, por tanto, el autor, al menos en esta comedia– consideran que la razón de Estado es contraria a las leyes divinas y se muestran más favorables a una suerte de razón de estado católica (vv. 1834-1835, ver nota a dichos versos).

305 y ss. *Si era voz pública de todos....*: ante los lamentos del rey Alfonso por la decisión que tomó su padre de casar a la infanta Elvira con uno de los Meneses, don Arias argumenta tímida pero maliciosamente que dicha boda era necesaria, puesto que era ya una cosa sabida por todos que Tello el Joven y Elvira se habían casado en secreto (y, fundamentalmente, que habían consumado el matrimonio, como se sugiere al final de la primera comedia). El personaje de Arias contribuye, de esta manera, a la recapitulación

de los hechos principales de la primera comedia que tiene lugar durante toda esta segunda pieza.

309 *demás*: «equivale también a “fuera de que” o “fuera de esto”» (*Autoridades*) y es habitual en la lengua áurea, aunque también está documentado en *La Celestina*. Aunque no volveremos a anotarlo, en nuestra comedia vuelve a aparecer en este sentido en los vv. 871 y 1259.

316 *dijere*: «dijera». El uso del futuro de subjuntivo en un contexto en el que se indica condición está bien documentado en la lengua áurea [Keniston 1937:444, 32.9]. En algunos casos su uso parece obedecer a la necesidad de satisfacer la rima o el cómputo silábico del verso. Se encuentra también en los vv. 332 y 513.

322 *puesto que*: ‘aunque’ (*Autoridades*). Este uso concesivo también es recogido por Keniston [1937:356, 28.44]. Aparece en otras tres ocasiones en esta segunda parte del díptico de los Meneses, siempre con este mismo sentido: vv. 413, 667 y 940.

324-327 *Por la razón....al infante cría*: el mayor protagonismo del padre frente a la madre en la concepción de los hijos comunes de la pareja fue una creencia bien establecida durante la Edad Media que se extendió también más allá de los límites de dicho período histórico. Como señala Solana Dueso [2005:42], «es una evidencia para Aristóteles que la mujer no aporta semen y por tanto que el portador y dador de la forma y el alma al nuevo ser engendrado es el semen del varón», y dichas ideas perduran todavía durante el siglo XVII.

339*Per* TELLO VIEJO: primera aparición de Tello el Viejo en esta segunda comedia dedicada a los Meneses. A pesar de que todos los testimonios antiguos se deciden simplemente por la didascalía «Tello» para aludir a este personaje a lo largo de toda la comedia –con alguna pequeña incoherencia que indicamos con entradas en el aparato crítico y a través de notas filológicas–, esta nos parece una elección confusa en una pieza en la que dos personajes protagonistas (y que aparecen a menudo juntos en escena, como en esta primera aparición) comparten dicho nombre. Adoptamos, por lo tanto, la nomenclatura «Tello Viejo» para hacer referencia al personaje, según la decisión editorial tomada en la primera comedia y basada en la nomenclatura preferida por la *Parte* en dicha pieza. Las ediciones modernas se deciden en todos los casos por la didascalía «Tello el Viejo».

341*Per* TELLO MOZO: Como sucede con las didascalías de Tello el Viejo, a partir de esta primera aparición de Tello el Joven en la segunda comedia, nos decidimos por hacer referencia a él como «Tello Mozo», tomando como base la didascalía más habitual en la primera comedia para el personaje (y basándonos también en la didascalía «Mozo» de las sueltas *S1-S2-T* para el personaje, coherente a lo largo de casi toda la comedia mientras se reserva el nombre propio del personaje para hacer referencia a su padre). Las ediciones sueltas más tardías, por su parte, hacen referencia a este mismo personaje como «Joven», mientras que las ediciones modernas se refieren a él simplemente como «Tello».

343 y ss. *¡Coche has hecho!*: el malestar de Tello el Viejo ante la noticia de que su hijo ha encargado construir un coche, teniendo en cuenta que en León solo el rey dispone de uno, encaja con un debate social de gran relevancia en la España de los siglos XVI y XVII, al margen de constituir un nuevo anacronismo respecto a la ambientación medieval de la comedia. Como señala López Álvarez [2006], prácticamente desde su introducción en el país en torno a 1555, el coche fue considerado en España un objeto de lujo destinado

a separar a las clases gobernantes (monarcas, aristocracia cortesana, miembros y criados de la casa real, altos eclesiásticos y quienes tuvieran relaciones estrechas con estos grupos en los centros urbanos) de aquellas clases urbanas burguesas y adineradas que, aunque podían costear un coche y los gastos que su uso acarrea, no tenían permiso institucional para hacerlo. La polémica en torno a su uso se reactivó en algunas ciudades españolas a partir del año 1621 –años cercanos a la composición de la comedia–, cuando accedió al trono Felipe IV y se escribieron varios opúsculos a favor y en contra de los coches. El uso de los coches trajo consigo, por otro lado, una enorme libertad para las mujeres de clase alta que tuvieron acceso a él: algunas damas vieron muy ampliado su espacio doméstico y de ocio, y para ellas el coche pronto se convirtió en una auténtica plataforma de sociabilidad (incluso de galanteo), como señala Recio Mir [2015:519]. Desde esta perspectiva debemos de entender las alusiones de Tello el Joven a que privar de un coche a Elvira implicaría, en cierto modo, condenarla a vivir como una campesina.

347 *Y si es la Infanta su hermana*: restablecemos el verbo «es», como hacen todas las ediciones modernas, cuya omisión en todas las ediciones sueltas antiguas constituía un error común. Si bien la omisión no es denunciada por el recuento silábico, sí que altera las relaciones sintácticas entre los elementos de la oración, haciendo que el pasaje no tenga sentido en las sueltas.

355 *la iglesia que se acabó*: referencia a la iglesia que Tello el Viejo contribuyó a construir en la primera parte del díptico y para cuya construcción recolectaban limosna los campesinos Bato y Aibar, situación que daba lugar en dicha primera parte a una escena cómica (v. 1254 y ss. de la primera comedia). En la primera comedia se incidía en el detalle de que la nueva iglesia estaba situada en la mitad de la vega, por lo que permitiría a los villanos ahorrarse el recorrido hasta la aldea. En esta comedia, sin embargo, Tello el Viejo y su hijo incluyen en su discusión en torno al coche el asunto de la proximidad de la iglesia respecto a su casa (Tello el Joven considera que la iglesia «está lejos», v. 356, para justificar la necesidad del coche, mientras que Tello el Viejo opina que solo se trata de un «breve camino», v. 362). La alusión a esta iglesia, que estaba en construcción en *Los Tellos de Meneses*, es uno de los elementos secundarios que permiten trazar una línea de continuidad entre las dos comedias y subrayar el transcurso del ya mencionado período de diez años entre las acciones de una pieza y otra.

359 *le pase en un pollino*: «lo pase» (el arroyo). Ejemplo de leísmo, fenómeno lingüístico consistente en el uso de *le* por *lo* en el complemento directo masculino, sobre todo en el singular. Muy generalizado en la lengua áurea –aunque presente en la lengua castellana desde antiguo–, se encuentra no únicamente en Lope, sino en muchos otros escritores barrocos, como Calderón, Tirso o Cervantes [Lapesa 2008:342-343]. Ver también Keniston [1937:64, 7.132]. Nos encontramos otros ejemplos de leísmo en el texto de esta comedia en los vv. 443, 1936, 1957, 2293, 2360.

367 *infantó*: de *infantar*, neologismo léxico inventado por Lope con propósito humorístico a través de un proceso de derivación, añadiendo el sufijo verbalizador *-ar* sobre la base sustantiva *infanta*, aquí con el sentido de ‘emparentar con una infanta’. Lope fue dado, como casi todos los escritores del siglo XVII, a la creación verbal ocasional, es decir, a la invención de neologismos sin vocación de perdurabilidad, con propósito expresivo y humorístico. En este sentido, en el caso que nos ocupa el neologismo forma parte de una maldición de Tello el Viejo, molesto por las cargas económicas derivadas de mantener en casa a una nuera de sangre real. En torno a las creaciones léxicas ocasionales

de este tipo, consultar Prieto García-Seco [2009], que si bien se centra en los neologismos tirsianos, ofrece también numerosos ejemplos de Lope.

371 *caja*: «la parte del coche donde entran los que van en él, para ir sentados y a cubierto. Esta se coloca sobre el juego, asegurándola regularmente con correones de diversas maneras, según es la especie del coche» (*Autoridades*).

372 *cien reales*: anacronismo corriente en el díptico dramático de *Los Tellos*, en el que Lope hace a los personajes utilizar el ducado y el real como monedas en curso, si bien ninguna de ellas se empleaba en el siglo IX y el ducado únicamente se usaba ya como moneda de cuenta en el XVII. Ver la nota al v. 1323 de la primera comedia. McGrady [2011:24, nota al pie] indica en su edición de *La Dorotea* que a principios del siglo XVII una criada ganaba un sueldo mensual de siete reales, una cocinera diez y un criado once. Cien reales, a pesar de ser un precio relativamente alto para el poder adquisitivo de un criado del siglo XVII, es una cantidad pequeña teniendo en cuenta que la caja –que es el producto que vale cien reales– supone la mitad del precio total del coche, un producto de lujo que tenía un precio de entre tres mil y cuatro mil reales en la época en la que fue compuesta la comedia. Ver la nota a los vv. 400-401. El intercambio de precios, exclamaciones y reproches que comienza aquí, por lo tanto, debe leerse en clave cómica.

376 *clavazón y tafetán*: la clavazón es el «número y copia de clavos, puesta o para poner y fijar en alguna cosa sólida, o para su adorno: como se hace en las puertas, cajas, cofres y otras obras». Respecto al *tafetán*, se trata de una «tela delgada de seda, muy tupida» (*DLE*). Herrero García [2014a:114-121], que describe más detalladamente este tejido, se detiene en el modo en que los hilos y la trama se cruzan regularmente en el tafetán en forma de rejilla, como en un género de lencería, y considera el tafetán el último de los tejidos de seda por razón de la ley de su peso, y el primero en orden a la facilidad técnica de su fabricación. Se fabricaban con tafetán en la época, también según este estudioso, tanto la ropa de verano como las banderas, los aforros y muchos objetos de uso doméstico, como los cojines y almohadas.

381-383 *No se halló, / después de regatear, / menos que a real la vara*: según Herrero García, el precio del tafetán subió de manera desorbitada durante el siglo XVII, hasta alcanzar la vara de tafetán sencillo el precio de 11 reales y la vara de tafetán doble el de 26 reales. El estudioso aduce precisamente con cierta extrañeza el pasaje de *Valor, fortuna y lealtad* del que nos estamos ocupando aquí, señalando que «Lope o exageraba a costa de su realismo o debe de referirse a un tafetán malísimo, pues en 1582 ya había tafetanes que valían a 6 reales» [Herrero García 2014a:118]. Sin duda el estudioso no estaba teniendo en cuenta la ambientación medieval de la pieza y el juego que está teniendo lugar durante toda la escena, en la que Tello el Viejo se escandaliza por el precio de objetos en realidad muy baratos, que tenían en el siglo XVII un valor infinitamente más elevado.

395 *aun*: «aún». Ver nota al v. 34.

400-401 *docientos reales / sin mulas*: el precio estimado por Tello el Viejo para el coche que se ha hecho construir su hijo es asombrosamente bajo teniendo en cuenta los precios habituales de los carros de caballos en las primeras décadas del siglo XVII. El trabajo de García León y Martín Ojeda [2019], que examina los contratos para la construcción de carruajes de los siglos XVI-XVII que se han conservado en la ciudad de Écija, proporciona muchos datos interesantes que nos permiten poner en relación con los precios reales de la época la cantidad que van a pagar los Meneses por su coche. A finales del siglo XVI, la obra de carpintería de un vehículo costaba unos 3000 reales (contando con

que el terciopelo, pasamanería, herrajes, pan de oro y guarniciones de los caballos corrían a cuenta del cliente), mientras que de la franja 1620-1630 se conservan contratos de varios coches en torno a los 3000-4000 reales (incluyendo ya en este precio forrajes y otros materiales) subiendo el precio hasta 5000 e incluso 7000 en el caso de los vehículos más exclusivos y lujosos que incluían clavazones doradas, bordados, tejidos de gran calidad, etc. Un vehículo de segunda mano, sin embargo, se vendía por precios comprendidos entre 2500-3000 reales. En definitiva, para el público de los corrales de comedias esta situación en la que Tello el Viejo se escandaliza por pagar doscientos reales por un coche era claramente cómica, y uno de los anacronismos con propósito humorístico más evidentes en el díptico de *Los Tellos*. Respecto a la forma *docientos* («doscientos»), cabe señalar que convivía en la lengua áurea con la forma actual, ya recogida en torno al año 1140 [Corominas, 1987:220]

404 *justo fuera*: enmendamos con las ediciones modernas *Har*, *Men* y *Sai* el error común («gusto») compartido por todos los testimonios antiguos y la edición moderna *Jul*. La expresión *justo fuera* es habitual en Lope, en esta comedia la encontramos hasta en dos ocasiones más (vv. 2195 y 2443).

407 *pluguiera*: «placiera». Otra manera de expresar el pretérito imperfecto de subjuntivo. Es habitual en frases desiderativas como la expresión *¡Pluguiera a Dios que...!* [Keniston 1937:366, 29.153]. Encontramos otro ejemplo en la expresión *Mal cumplieran* (v. 479).

411-420 *Conozco tu gran fortuna....de acabar la empresa*: la intervención de Tello el Viejo pone en relación dos motivos muy conocidos: por un lado, los vaivenes de la fortuna, que levanta a los hombres para derribarlos inesperadamente, «antes de acabar la empresa» según las palabras de Tello el Viejo y, por otro, la interpretación de las manchas que se ven sobre la superficie de la luna como pisadas humanas. Si bien la mención a dichas manchas no llega a constituir un cuento propiamente dicho en nuestra comedia, la referencia evoca los numerosos relatos etiológicos de carácter folklórico en los que se explica cómo un personaje es raptado por la luna (en muchas ocasiones como castigo, tras cometer una mala acción) o se transporta mágicamente hasta allí, de manera que las manchas sobre la superficie del astro son la silueta del personaje, que sigue allí, o el rastro de sus pisadas. En torno al motivo folklórico del origen de las manchas lunares, véase Hernández Fernández [2006].

445 *come*: enmendamos con las ediciones modernas el «como» que traen todos los testimonios antiguos, entendido como adverbio relativo de modo, que parece introducir una comparación con el comportamiento de las clases sociales superiores —«como [lo hace] el señor»—. Sin embargo, en la lectura del fragmento íntegro se comprueba que el adverbio debe ser sustituido por un verbo para que las dos redondillas hagan sentido.

449 *ha menester*: «tiene necesidad, necesita». Resto arcaico del antiguo valor de *haber* para indicar posesión, que fue sustituido posteriormente por *tener*. Como señala Lapesa [2008:337] «al período clásico pertenece la delimitación de usos entre los verbos *auer* y *tener*. Ambos se veían usando como transitivos, con sentido de posesión o propiedad [...] *auer* quedó reducido al papel de auxiliar, sin más restos de su antiguo valor transitivo que los arcaísmos “dar buen consejo al que lo *ha* menester”, “lo que *han* hambre y sed de justicia” y otros similares». Encontramos otros ejemplos en los vv. 744, 912, 1790, 2322.

451 *a acostarse*: mantenemos la lectura del testimonio base, aunque se trata de un lugar oscuro. La errata de *S2* (la omisión accidental de la *a* inicial de *acostarse*) parece estar en la base de la lectura de *T* y los testimonios siguientes.

460-462 *nunca salió, en rigor, / cometa por labrador, / ni se dio veneno en barro*: los cometas eran considerados todavía en los siglos XVI y XVII —época en la que también comienza a desarrollarse cierto interés científico en torno a ellos— fenómenos astronómicos misteriosos y de mal agüero, signos inquietantes que advertían de cambios y desastres inminentes, particularmente en el espacio político o público (la muerte de dirigentes, hambrunas, plagas...) y así es como figuran también en la producción dramática de Lope de Vega, como atestigua De Armas [2013]. Tello el Viejo, por lo tanto, subraya nuevamente a través de esta alusión la nobleza de carácter de la clase social a la que pertenece. En este mundo rural e idealizado al que pertenecen los Meneses no pueden prosperar la traición y las intrigas cortesanas por conseguir el poder, de ahí que los envenenamientos sean también inusuales. Por otro lado, la alusión a que en el campo no se da *veneno en barro* se aprovecha de la habitual identificación entre las vajillas de barro y los labradores y las vajillas de metales preciosos y los nobles, motivo bien establecido y que forma parte de las ramificaciones del tópico del *beauts ille* (el propio Tello el Viejo había usado ya estas imágenes en la primera comedia, vv. 52-259). Como ya señalaba Menéndez Pelayo [1897:CLXXIII] en la introducción a su edición de la comedia, en uno de los poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola también se recuerda que «En el oro mezclaban el veneno / los tiranos de Grecia y de Sicilia; / siempre el barro corrió inocente y bueno» (en *Rimas*, ed. J.M. Blecua, 1974, I, pp. 122-123).

471 *policía*: «la buena orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliendo las leyes o ordenanzas establecidas para su mejor gobierno» (*Autoridades*).

483-484 *no es compás / de almas nobles, de hombres buenos*: tiene el sentido de «no es propio de almas nobles». La expresión *no ser compás*, que no hemos podido localizar literalmente en otros textos áureos, parece relacionada con otra similar, *salir de compás*, esta sí documentada en la época y utilizada en situaciones en las que «no procede uno como debe conforme a su calidad, y estado, exceder de lo que puede y debe, y no medirse, ni arreglarse en sus acciones y modo de obrar» (*Autoridades*, s. v. *compás*). Lope utiliza más frecuentemente la forma *ser compás* en oraciones afirmativas para hacer referencia a elementos que tienden a ir a juntos de manera universal, como demuestran algunas búsquedas en *TESO*: “El dolor es compás del alegría” (*El gallardo catalán*) o “Cazaremos / y otra vez jugaremos, / de la soledad compás” (*El triunfo de la humildad y soberbia abatida*).

485 *estarse siempre en ser menos*: la construcción *estar en + verbo infinitivo* está recogida en la lengua áurea [Keniston 1937:519, 37.541]. Por otro lado, respecto al uso de *estarse*, verbo intransitivo con pronombre reflexivo —algo menos frecuente hoy en día que en el siglo XVII—, a menudo tenía un uso afectivo, indicando un especial interés de la parte del sujeto en el acción o estado desarrollado por el verbo, sobre todo en el discurso coloquial [Keniston 1937:337, 27.33]. Se encuentran muchos ejemplos de este uso en contextos con valor afectivo en la obra de Lope: «Mas puede mi entendimiento / estarse en esto engañado» (*El ingrato arrepentido*), “¿Tendrá aquí mi corazón / fuerzas para estarse en pie?” (*Los trabajos de Jacob*), “¿No sabe qué ha de hacer? Estarse quedo / y llevar el azote poco a poco” (*Los locos de Valencia*). En el caso que nos ocupa, Tello el Joven le dirige el reproche a Tello el Viejo pero entendemos que hace referencia, por extensión, al comportamiento de la familia de la que ambos formante parte, todavía bajo el mando de su padre.

495 *Acot* y *Inés*: Lope de Vega tendía a escribir y ante *-i*, como muchos otros autores del siglo XVII, aunque ya Covarrubias recomendaba el uso de *e* como conjunción copulativa

alternativa en estos casos. Poesse [1973:74-75] solo detectó y ante *-i* en los autógrafos de Lope. Encontramos otros ejemplos de uso de *y* ante *i* en esta comedia en los vv. 610, 780*Acot* y 1449*Acot*. Ver nota al v. 516 de la primera comedia.

513 *como*: «tan pronto como» (*DEL*). Adverbio hoy en desuso pero frecuente en la lengua áurea.

528 *cuatro mil doblas*: «moneda de oro antigua de España con diferentes precios y hechuras» aunque probablemente haga referencia a la *dobla castellana*, «moneda de oro de Castilla [...]. Tenía el peso de un castellano, y se llamaba también dobla de cabeza. En tiempo del señor rey Felipe Segundo valía 365 maravedís» (*Autoridades*). En el caso de que Lope estuviera haciendo referencia a la *dobla castellana*, es equivalente, por tanto, al ducado del siglo XVII, y la cantidad reservada por Tello el Viejo para el rey Alfonso sería altísima. Vuelve a ser mencionada como moneda de curso legal en los vv. 627 y 1375.

529 *a quien*: «al que». En la lengua del siglo XVII el *quien* en singular, referido a cosa, era habitual y su antecedente podía ser inanimado. De hecho, el relativo *quien*, etimológicamente invariable, también se usaba en plural, hasta que *quienes* fue creado en el siglo XVI y su uso se fue generalizando poco a poco en el siglo XVII [Menéndez Pidal 1973:263, 101 y Lapesa 2008:336, 96.6].

530 *descendieron*: «descendieron». Reducción del grupo consonántico culto *-sc-*, frecuente en la lengua áurea. Tenemos otro ejemplo en la comedia de simplificación de este grupo consonántico en el mismo verbo (*deciendo*, v. 919). En torno al fenómeno de la reducción consonántica, ver la nota al v. 159.

535 *veinte ducados*: el precio total del coche es por fin revelado por Tello el Joven, aunque poco antes le había dicho a su padre que el coche completo, sin mulas, tenía un valor de doscientos reales (vv. 400-401). En realidad, teniendo en cuenta que un ducado –aunque solo se utilizaba ya como moneda de cuenta en el siglo XVII y que ya no circulaba– equivalía a once reales de plata en la época, la nueva cantidad situaría el precio total del coche en los doscientos veinte reales (¿había engañado antes deliberadamente Tello el Joven a su padre, rebajando ligeramente el precio del coche para no hacerlo enfadar más?). Se trata de un precio todavía bajísimo para el producto de lujo del que los personajes están hablando. Ver nota al v. 1323 de la primera comedia.

539*Acot Dentro*: aceptamos la acotación de las ediciones modernas (con excepción de *Jul*) para aclarar la situación de los personajes sobre el escenario. En su primera intervención en los vv. 540-541, Mendo debe de estar hablando fuera de las tablas, puesto que hace referencia a su montura, que no vemos en escena y que seguramente le entrega a otro criado que tampoco llegamos a ver. Por otro lado, no saluda a los personajes que están sobre las tablas hasta el v. 542, por lo que situamos su salida justo después del v. 541 (moviendo así de lugar la acotación que en los testimonios antiguos aparecía después del v. 539).

540 *los frenos solos les quita*: mantenemos la lectura «solos» que traen los testimonios más antiguos (*S1*, *S2* y *T*), extraña hoy en día, porque, a pesar de que *solos* tiene aquí valor adverbial, en la lengua de la época el adverbio *solo* a menudo se empleaba con concordancia adjetival y «with adjectival agreement and adverbial value it is also found in the predicate» [Keniston 1937:594]. De hecho, Lope emplea en muchas de sus comedias *solo* con valor adverbial y en plural, haciéndolo concordar en número con el complemento directo o el sujeto, como en *Los prados de León*, donde Nuño afirma que

«Solos los celos / podrán al amor mío / volver atrás, y de su curso el río» (I, vv. 274-276, ed. V. Pineda). También apuntan en esta dirección otros ejemplos extraídos del *TESO*: «Abre solos los oídos / que es la obligación real, / oye siquiera a tu gente» (*El hidalgo Abencerraje*), «Al monte se la llevó, / a quien llorando seguí, / mas por voces que le di, / solos los cascos dejó» (*El hijo de los leones*).

545-548 *Pues no es...papel sin firma*: la expresión «no ser tan malo de ver» parece tener el sentido de ‘no es difícil de ver y entender’. Respecto a la formulación «ser papel sin firma», que no hemos podido localizar en otros lugares, se relaciona aquí con la expresividad del rostro para transmitir emociones aunque estas no se traduzcan en palabras: el rey Alfonso no expresó de manera clara ante Mendo su opinión sobre los regalos enviados por los Meneses –y, por extensión, tampoco su opinión sobre los Meneses– pero el gesto de disgusto de su rostro («mal me escucha y peor me mira», recordará el propio Mendo un poco más adelante, en el v. 564) le permitió a Mendo interpretar cómo se sentía el monarca. Las palabras no dichas, por lo tanto, se asemejan a la ausencia de firma (la confirmación de la autoría) sobre un papel manuscrito que, aunque no esté firmado, puede revelar en algunos casos quién lo ha escrito u otros datos sobre el autor.

553 *Alfonso*: para unificar el nombre del personaje con el modo en el que es referido durante el resto de la comedia, enmendamos en este lugar el texto de *S1-S2* (que traían en este lugar «Alonso», probablemente un pequeño despiste que puede ser también considerado una variante lingüística) con los testimonios *U-V* y todas las ediciones modernas. Durante el resto de la comedia, *S1-S2* siempre emplean el nombre «Alfonso» para referirse a este personaje. Recogemos esta vacilación en el nombre del rey también en el apartado relativo a la onomástica. En torno a la alternancia entre Alfonso y Alonso en la obra de Lope, que a menudo tendía a llamar al personaje *Alonso* en el reparto, según la forma popular, para después usar la forma *Alfonso* –más culta o latinizada– en el diálogo, consultar la nota correspondiente a los vv. 1007-1008 en la edición de Diego Marín y Evelyn Rugg [1962:233] de *El galán de la membrilla*.

570-574 *Parecióle cosa indigna....le nombre y escriba*: el sentido del pasaje es que, según el rey Alfonso, únicamente el papa tiene derecho a llamar «hijo» a un monarca. Las sueltas tardías *T1* y *T2* (y todas las ediciones modernas a partir de ellas) trivializan el lugar, editando «padre» en vez de «papa» en el v. 573, lectura que no tiene en cuenta, además, las relaciones de los personajes de la comedia, puesto que Tello el Viejo es, de hecho, padre.

580 *todas parecen enigmas*: aquí *enigma* se emplea en el sentido de «realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse» (*DLE*). Como muchos otros sustantivos de origen griego terminados en *-ma*, la palabra *enigma* se empleaba frecuentemente en femenino en la lengua áurea. El sentido de la intervención de Mendo es, simplemente, que todas las palabras y acciones del rey Alfonso le resultaron oscuras y difíciles de interpretar.

591 *de espacio*: «despacio». Conservamos la separación de palabras de la lengua áurea, a pesar de que hoy en día el sintagma corresponda a un solo término, según la recomendación de Prolope (*La edición del teatro de Lope de Vega*, p. 32). Encontramos otro ejemplo en el v. 1751.

598 *jacerinas*: jacerina, «cota hecha de mallas de acero muy fina [...] las más finas son las que antiguamente se labraban en Argel, y por esto se llamaron jacerinas» (*Autoridades*).

600 *conde Favila*: el nombre de Favila remite al rey Favila de Asturias, cuyo breve reinado está estrechamente asociado en el imaginario popular a su prematura muerte tras enfrentarse a un oso. Ver nota a los vv. 805-807 de *Los Tellos de Meneses*. No hemos podido localizar, sin embargo, a ningún «conde Favila» histórico, por lo que la referencia a dicho nombre parece tratarse únicamente una estrategia de Lope por recrear una ambientación goda.

602-603 *como un alarbe, en la silla / salto sin arzón*: el gracioso Mendo pondera su apresuramiento por volver a la hacienda de los Meneses a dar cuenta del mal recibimiento que le ha hecho el rey Alfonso diciendo que se subió a la silla de su caballo como un *alarbe*, «hombre bárbaro, rudo, áspero, bestial o sumamente ignorante. Dícese por comparación a la brutalidad y fiereza que se experimentó en los árabes o alárabes que poseyeron a España» (*Autoridades*), sin emplear el *arazón* o «fuste trasero y delantero de la silla de la caballería, que sirven de afianzar al jinete, para que no se vaya adelante ni atrás» (*Autoridades*).

a Geloíra: enmendamos con todas las ediciones modernas el error común de la tradición («Ageloira»), derivado de una mala separación de las palabras de la lectura correcta. Geloíra es un nombre femenino de origen goda empleado en la península ibérica durante toda la Edad Media. En *Los jueces de Castilla*, comedia de Agustín de Moreto refundida a partir de una de Lope, ambientada en los tiempos del rey Ordoño II, la dama protagonista, hija del conde primero de Castilla, recibe también este mismo nombre, por lo que probablemente debía de ser reconocido en el siglo XVII como un nombre femenino goda.

617 *aun*: «aún». Ver nota al v. 34.

626 *porque*: ‘para que’, tiene aquí sentido final y no causal, equivalente a «para que». Este uso de *porque* está muy documentado en la lengua áurea [Keniston 1937:388, 29.464]. Encontramos otros ejemplos de este uso final en el v. 770, 1187, 1199, 2390, 2402, 2440.

630 *a la fe*: juramento campesino que se encuentra en muchas comedias de ambientación rural de Lope y que aparece en más de una ocasión en el díptico dedicado a los Meneses. Ver la nota al v. 683 de *Los Tellos de Meneses*. En nuestra comedia, vuelve a aparecer en el v. 2368, también en boca de Tello el Viejo.

635 *sea padrino su hermano*: tras el intento frustrado de que el rey Alfonso, tío del recién nacido, ejerciera de padrino, los Meneses recurren a Garci-Tello, hermano mayor del bebé, para que desempeñe esta importante función. No es una decisión ajena a las costumbres reales de la época en la que Lope compuso la comedia. En los bautizos regios de los siglos XVI y XVII, «por lo general ejercen como padrinos los familiares del rey y del infante o infanta recién nacido», aunque en el caso de los hijos de Felipe III, lo habitual fue que los hijos mayores ejercieran de padrinos de sus hermanos pequeños, mientras que en el caso de los hijos de Felipe IV, los que desempeñaron este papel fueron sobre todo los tíos y hermanos de los niños bautizados [Rodríguez Moya 2018:356-359].

661 *luminarias*: «la luz que se pone en las ventanas, en las torres y calles, en señal de fiesta o recogijo público» (*Autoridades*).

664 *la Montaña*: como señala Herrero García [2020:189], «la comarca de León propiamente dicha pertenecía en parte a Galicia y en parte a Asturias. Esta parte, que los textos clásicos apellidan *montañas de León*, formaba, con parte de Galicia, las Asturias de Oviedo y las Asturias de Santillana, una región con fisonomía propia y nombre específico: la Montaña» y para Lope, como para otros muchos autores áureos, este territorio «era el archivo perenne de los buenos linajes». En Herrero García [2020:189 y ss.], pueden encontrarse más textos en los que se comprueba la asociación que existía para los españoles del siglo XVII entre hidalguía y origen montañés. En nuestra comedia, en la que el origen godo de los Meneses es tan relevante, se hacen numerosas referencias a la Montaña como territorio histórico (vv. 672, 783, 810, 1208, 1236) y en algunos casos, aunque entendemos que el uso de *montaña* es como sustantivo común, también parece producirse cierto juego entre dicho sentido y el del territorio histórico (vv. 792, 1163, 1518).

675 *entre tus bueyes / aposentó caballos de los reyes*: como señala Forastieri-Braschi [1983:413] la rima de «rey» con «buey» solía aprovecharse «en muchas comedias en las que los príncipes se enamoraban en la montaña, o en aquellas en las que una infanta – frecuentemente una infanta de León– se escondía en un traje de labradora». El investigador pasa revista posteriormente a una serie de comedias áureas que parten de estos mismos clichés dramáticos, serie en la que también figura nuestra comedia. Lope empleará también la rima *bueyes-reyes* en otra ocasión, más adelante en la comedia (vv. 1513-1516).

686 *sulcos*: «lo mismo que surco» (*Autoridades*, s. v. *sulco*).

690 *trujo*: «trajo». La forma de perfecto *truj*– convivió en los siglos XVI y XVII con la forma actual, que terminó imponiéndose. Los escritores áureos, sin embargo, optaban en su mayoría por el perfecto con *u*. Ver nota al v. 654 de *Los Tellos de Meneses*. Encontramos otro perfecto con la forma *truj*– en esta comedia (*truje*, v. 2387).

691-692 *donde estaba / de los yermos de Tebas el dibujo*: Tello el Viejo se lamenta por los aires cortesanos que la boda entre su hijo y la infanta Elvira ha introducido en el estilo de vida rústico y puro de los Meneses (enésima variación de la *aurea mediocritas* en las dos comedias), se pregunta retóricamente por quién trajo la corte al campo, es decir, a *donde estaba de los yermos de Tebas el dibujo*. El término *dibujo* tiene aquí el significado de «descripción o copia que se hace de palabra, de las partes de un rostro, o de otra cosa» (*Autoridades*), mientras que la mención a los *yermos de Tebas* se refiere a los desiertos de la Tebaida, región del Antiguo Egipto donde Pablo de Tebas, San Antonio Abad y otros «Padres del Desierto o del Yermo» establecieron en torno al siglo IV el modelo de vida eremítica cristiana tras abandonar las ciudades del Imperio romano donde habitaban. Tello el Viejo identifica los montes leoneses con los desiertos egipcios, por tanto, para referirse hiperbólicamente a sus tierras como epítome del alejamiento de la ciudad y los vicios de la corte.

693-694 *en triste día / engirió con el «vos» la «señoría»*: en estos versos, Tello el Viejo se centra en un aspecto muy concreto del estilo cortesano, el uso desmedido y generalizado de los tratamientos de cortesía y, como consecuencia, la pérdida de valor de los mismos, proceso iniciado mucho antes del siglo XVII y que condujo a una escalada en los tratamientos para seguir marcando el respeto y la cortesía hacia el hablante. Como

señala Rózsavári [2015:267], «para el siglo XV la diferencia entre *tú* y *vos* parece haberse borrado y como no se notaba ya el valor deferencial de *vos*, los dos se usaban indistintamente como tratamiento general de segunda persona singular. Para llenar el hueco del tratamiento respetuoso empezaban a utilizarse *merced* y *señoría*». Tello el Viejo, por lo tanto, se lamenta de que el antiguo *vos* se haya visto *injerido* (aunque el personaje conjuga el verbo en su forma desusada actualmente, según la oscilación vocálica habitual, a partir del verbo *engerir*) en el tratamiento de *señoría*.

696-700 *Si os quisistis....envuelto en cortesía*: Tello el Viejo hace referencia aquí al esfuerzo que supone actuar como caballero, si bien no está claro que los Meneses hayan sido hasta ahora caballeros más que en el sentido de «hidalgo antiguo notoriamente noble» (*Autoridades*). Su nieto Garcí-Tello, de hecho, será investido caballero por el rey al final de la comedia, según la petición de Tello el Viejo, en los vv. 2375-2376. En sus palabras resuenan ecos de una larga tradición que ponderaba desde antiguo la cansada y esforzada vida de los caballeros. En el *Amadís de Gaula*, por ejemplo, el rey Lisuarte le recuerda en los siguientes términos al Doncel del Mar los peligros de la caballería cuando este expresa su deseo de ser caballero: «—¡Cómo, Donzel del Mar!, ¿ya os esforzáis para mantener cavallería? Sabed que es ligero de aver y grave de mantener. Y quien este nombre de cavallería ganar quisiere y mantenerlo en su honra, tantas y tan graves son las cosas que ha de fazer, que muchas vezes se le enoja el corazón» (ed. J. M. Cacho Blecua, I, 4, p. 270).

quisistis: «quisisteis». En la lengua áurea hay una gran vacilación entre las terminaciones *-teis*, *-tes* y *-tis* para la segunda persona del plural. Según Lapesa [2008: 334], «las personas *vos* del pretérito *fuistes*, *matastes*, que respondían a la desinencia latina *-stis*, duraron hasta muy avanzado el siglo XVII». En el caso de Calderón, por ejemplo, sus autógrafos muestran también esta vacilación, aunque la forma en *-tis* era la más usada por el dramaturgo [Iglesias Feijoo 2014]. También puede consultarse Pidal [1973: 279-280]. Diego Marín y Evelyn Rugg [1962:248] también encontraban algún ejemplo de uso de esta desinencia en Lope en su edición de *El galán de la membrilla*. Encontramos más ejemplos de la forma verbal con esta desinencia *-tis* en los vv. 1149, 1151, 1153, 1566, 2216 y 2524. Encontramos también la forma *quitastes* en el v. 1173.

700acot *Sale Garcí-Tello, niño, con espada*: primera aparición sobre las tablas del niño Garcí-Tello. A lo largo de la comedia se señala en un par de ocasiones que tiene ocho años —que cumple en el transcurso de la propia pieza—. Si bien no es el único personaje infantil en la producción dramática de Lope, del análisis del corpus de obras con presencia de niños actores confeccionado por Profeti [1991] se desprende que no es habitual que un niño de tan corta edad desempeñe un papel tan relevante en una pieza y que tenga que pronunciar tantos versos en escena. Quizá esto indique que Lope tenía en mente al componer la comedia el elenco de una compañía particular y la presencia de un niño actor concreto, como analiza Profeti para los años comprendidos entre 1595-1610, en los que escribió varias piezas con gran protagonismo de un actor infantil para el autor de comedias Baltasar de Pinedo, cuyo hijo se había unido a la compañía a una edad temprana. Sin embargo, resulta complicado aventurar más en este sentido, en tanto que no disponemos de ningún dato sobre la compañía para la que Lope compuso nuestra comedia. Respecto a la función dramática de Garcí-Tello en la comedia, a pesar de que protagoniza algunos momentos de tono más costumbrista y humorístico, en los que actúa realmente como un niño de su edad (con su abuelo Tello el Viejo, sobre todo, o durante sus intervenciones cómicas durante el bautizo de su hermano que tiene lugar en esta primera jornada), también se muestra como una encarnación del valor de los Meneses y

de la dignidad de los montañeses ante los ataques del rey y su privado. En torno a las figuras infantiles en las piezas cómicas áureas también son interesantes los trabajos de Buezo [1992] y [1996], si bien los resultados de su análisis resultan menos pertinentes de cara a analizar al Garci-Tello de nuestra comedia.

701*Per* *GARCI-TELLO*: primera intervención del niño Garci-Tello. Nos refererimos siempre en las didascalias a este personaje como «Garci-Tello», tal y como viene señalado en el *dramatis personae* y en las didascalias de todos los testimonios y ediciones modernas. En el texto de la comedia, sin embargo, los demás personajes se refieren a él utilizando tanto el nombre completo «Garci-Tello» como «García», según las necesidades de la métrica. Las acotaciones, por su parte, tienden a preferir referirse a él como Garci-Tello (únicamente hay una excepción en la que es referido como «García» en 2205*Acot*). Puesto que siempre es evidente que nos encontramos ante el personaje de Garci-Tello y no hay confusión posible con otro personaje que tenga un nombre similar, no anotaremos los casos en los que es referido como «García», ni en el texto ni en 2205*Acot*.

706-708 *No me llaméis / señoría, aunque podéis, / pues que ser señor solía*: Tello el Viejo vuelve a protestar por el uso desmedido de los tratamientos de cortesía, cuya consecuencia ha sido la sustitución del antiguo *vos* por las formas *merced* y *señoría*. Ver nota a los vv. 693-694 de esta comedia. Por otro lado, Tello el Viejo se refiere también a la concesión del título de *señor* que había recibido de manos del rey Ordoño en la primera parte del díptico (ver v. 2038 y ss. de la primera comedia).

716 *escusada*: «excusada». Ver nota al v. 3 de *Los Tellos de Meneses*. Encontramos otros ejemplos de esta reducción consonántica con esta misma escritura en la comedia: *estendió* (v. 1272), *estraño* (v. 1840) y *estraña* (v. 1857), *estremo* (v. 2360), *estremado* (v. 2465). En torno a la reducción consonántica como fenómeno más amplio, ver la nota al v. 159.

719-720 *la seda acuchillada, / que está antes rota que puesta*: la seda era, como se sabe, el tipo de tejido de mayor calidad y extremadamente empleado en el siglo XVII. Según Herrero García [2014a:29], la Pragmática de 1675 dedicada a aquilatar el valor de los tejidos de seda fijó veintitrés tipos de seda, según el peso de la seda que había de tener cada vara, desde el lujoso terciopelo hasta el mucho más económico tafetán. *Acuchillar*, por su parte, es «hacer pequeñas giras y aberturas como cuchilladas en alguna cosa, como en un vestido, mangas u otra ropa, como se usaba antiguamente en los trajes, así de hombres como de mujeres, que llamaban acuchillados» (*Autoridades*).

728*Acot* *Llora*: aceptamos la acotación de los testimonios *U* y *V* y las ediciones modernas (menos *Jul*) para aclarar la situación sobre la escena y facilitar su lectura, a pesar de que es una indicación escénica que se deriva fácilmente del texto de la comedia.

729 *la tengo el mismo amor*: ejemplo de laísmo, véase la nota al v. 842 de la primera comedia. En esta segunda parte, encontramos otro caso en el v. 948.

744 *habréis menester*: «tendréis necesidad, necesitaréis». Ver nota al v. 449.

749*Acot* *Dale una cadena*: aceptamos la acotación de *U* y *V* y todas las ediciones modernas para aclarar la situación sobre las tablas y facilitar su lectura, a pesar de que es una indicación escénica que se deduce fácilmente del texto de la comedia.

753 *mil ducados*: mil ducados era una gran cantidad de dinero en la época en la que Lope compuso la comedia. Aunque los ducados no circulaban ya en el siglo XVII, todavía se

empleaban como moneda de cuenta. Si lo traducimos a monedas de curso legal de la época, un ducado equivalía a once reales de plata (o trescientos setenta y cinco maravedíes). Tello el Viejo le asignará, además, quinientos ducados anuales adicionales más adelante a su nieto (v. 1805). En torno a la moneda en el díptico de los Meneses, ver la nota al v. 372 en esta comedia y la nota al v. 1323 de la primera comedia.

764 *dejarán de ser mayores*: no terminamos de comprender el sentido del comentario de Tello el Viejo, que parece una fórmula de la época para animar a hablar y a pedir al interlocutor. El sentido del pasaje es que, en cuanto Garci-Tello se atreva a pedirlo, dejará de ser un gran favor, puesto que su abuelo se lo concederá al instante.

776 *a pesar de la experiencia*: debe entenderse «a pesar de la inexperiencia» o «a pesar de la ausencia de experiencia» para que tenga sentido.

802-804 *Esther dichosa...luna hermosa*: Esther o Ester, personaje cuya historia está recogida en el Antiguo Testamento (*Libro de Ester*). Fue una hermosa doncella judía que, casada con el rey persa Asuero, intercedió ante él por su pueblo para evitar el exterminio de los judíos de Persia, suceso que constituye el origen de la celebración anual hebrea llamada Purim. El papel mediador y pacificador que desempeñó la joven en favor de los judíos ante su marido la convirtió posteriormente en un modelo de comportamiento femenino para reinas y mujeres de la realeza durante la Edad Media [Fuente 2015]. Los dramaturgos del Siglo de Oro le dedicaron varias piezas dramáticas, entre las que destaca la comedia de Lope *La hermosa Ester*, compuesta en torno a 1610. El adjetivo «dichosa» referido a Ester en el v. 802, de hecho, podría ser un eco de la canción que tocan los músicos al final de dicha comedia en honor de la reina protagonista: «*Hoy salva a Israel / la divina Ester. / Hoy, Ester dichosa, / figura sagrada / de otra Ester guardada / para ser esposa / más pura y hermosa / de más alto Rey. / Hoy salva a Israel / la divina Ester*» (III, vv. 2746-2755, ed. J. Aragüés Aldaz). Más sorprendente resulta, sin embargo, que el templo que Tello el Viejo había contribuido a construir en la primera comedia esté consagrado a Ester, a la que no suelen dedicársele iglesias católicas. Conservamos la escritura con hache –*Esther*–, la que traen *S1-S2*, frente a la variante gráfica *Ester* que traen *T, U* y *V* y todas las ediciones modernas.

811 y ss. *Pelayo un rico aguamanil...*: todos los objetos que transporta la comitiva eran utilizados en los bautismos de herederos e infantes en la corte española en los siglos XVI-XVII. La celebración que describe Mendo, de hecho, constituye un nuevo anacronismo, en tanto que se trata de un remedo del tipo de bautizo que fijaron los Austrias a partir del bautizo de Carlos V y que prestaba especial atención tanto a los aspectos protocolarios como a los objetos suntuarios utilizados durante este rito, según lo describe Rodríguez Moya en un detalladísimo trabajo sobre el bautismo regio en la corte hispánica [2018]. Sin duda Lope debió de tener acceso a las relaciones que se publicaron en torno a 1620-1630, según se iban sucediendo los bautizos de los hijos de Felipe IV, si bien no hemos podido aislar ningún detalle concreto que nos permita relacionar el bautizo celebrado por los Meneses con alguno de ellos. Enumeramos a continuación una por una las insignias bautismales mencionadas en el pasaje de la comedia para analizarlas a la luz del trabajo de Rodríguez Moya. Según parece, era muy relevante, en lo tocante a estas insignias, a qué Grande se le otorgaba el honor de llevar cada objeto y «el orden de colación era importante, pues marcaba la calidad de los personajes que las portaban: salero, capillo, vela, aguamanil, toalla y mazapán» [Rodríguez Moya 2018:360]. El *aguamanil* mencionado en el v. 811 era un «vaso o jarro de plata, u otro metal o materia, que tiene el cuerpo ancho y el cuello angosto, con su asa, y en la boca un pico, para que el agua

salga poco a poco. Sirve para dar aguamanos» (*Autoridades*). Las dos fuentes que se mencionan a continuación (v. 814) eran habituales también en los bautizos, en los que se empleaban piezas de platería de este tipo. El capillo era la «vestidura de tela blanca, a manera de muceta, que se pone sobre los niños al tiempo de bautizarlos» (*Autoridades*). La vela, en los bautizos regios, «iba adornada con las armas del príncipe o infante sostenidas por ángeles» [Rodríguez Moya 2018:360], lo que explica la referencia posterior en el texto a «las armas del cristiano caballero» (v. 820). Muy importante era también el mazapán (v. 823), a cuya descripción se le dedican muchos versos en nuestra comedia, preparado en la época por el confitero del rey y que a veces alcanzaba un tamaño espectacular, porque tras la ceremonia se deshacía y repartía. Rodríguez Moya [2018:360] da cuenta de que para los hijos de Felipe II y para algunos de los descendientes de Felipe IV se elaboraron mazapanes con forma de corona real o imperial, mientras que el mazapán del bautismo de Felipe IV tuvo forma de ciudad, con muros poblados por figuras que sostenían los escudos reales, y el de su hijo Felipe Próspero recibió forma de castillo. Este tipo de mazapanes con forma de construcciones arquitectónicas parecen haber sido la inspiración para el impresionante mazapán que describe Mendo en nuestra comedia, con forma de baluarte y con un estandarte en su interior.

822 *overo*: de color parecido al del melocotón. Un caballo de estas características también había sido mencionado en varias ocasiones en la primera parte del díptico (vv. 2294, 2299 y 2313) como montura de Tello el Joven. Ver nota al v. 2294 de la primera comedia.

844 *le abrió con sal la boca y el oído*: el texto se refiere a uno de los rituales realizados al recién nacido durante el bautizo católico, el ritual conocido como *efetá* («del arameo *eppetah*, “ábrete”»), *DLE*), que no tan habitual en los bautizos contemporáneos como lo fue en otro tiempo. En el siglo XVII se consideraba «una ceremonia antiquísima, que el sacerdote cuando baptiza al niño o al adulto, con los dos dedos *pollice et indice* mojados en su propia saliva, le toca a las orejas y a las narices, diciendo estas palabras: “*Epheta quod est ad aperire*”» (Covarrubias). La referencia a la sal seguramente esté relacionada por la imposición de la sal que se le hace también al recién nacido durante el bautizo, en el que se introducen algunos granos de sal en la boca del bebé.

848 *por responderle «volo», dijo «birlo»*: el *volo* («quiero») pronunciado en latín por los padrinos era antiguamente un elemento clave del bautismo católico. En el auto *El socorro general*, de Calderón, el gracioso Zabulón enumera jocosamente los elementos de la celebración de un bautismo pertenecientes a las obligaciones festivas de padres y padrinos: «que no dejáis de tener / molestias con los padrinos / sobre aquello de la vela, / el mazapán, el mantico, / los dulces de la parida, / los agrios del monacillo, / sin lo del coche prestado / si vino a tiempo o no vino, / la fuente, el salero, el jarro, / la agua de olor, el capillo, / el volo y el efetá / y otros dos mil requisitos» (vv. 363-374, ed. I. Arellano). El editor apunta en la nota referida al *volo* que «en latín significa “quiero”, respuesta ritual en la administración del sacramento» y cita después el *Catecismo* de Carranza, II, p. 179, del que proceden las siguientes líneas «Pregunta el sacerdote tres veces al que se ha de bautizar: ¿Quieres ser bautizado? R. Quiero. Si es niño responden por él sus padres». En este caso, la que ha respondido ha sido Laura, en calidad de madrina, que –ansiosa por parecer una dama y haber cambiado de traje para la ocasión– equivoca la fórmula latina por *birlo*. La reacción de espanto del cura al escucharla apunta en la dirección de que interpretó el error de Laura de la peor manera posible, quizá incluso sintiéndose ofendido personalmente, puesto que *birlo* «en la germanía significa ladrón» (*Autoridades*).

853 *A su madrina Laura*: ver nota al v. 635.

858 *monacillo*: «monaguillo», si bien la forma más usual en el Siglo de Oro era *monacillo*, como señalan Marín y Rugg [1962:244, nota al pie] en su edición de *El galán de la membrilla*.

863-864 *la sobrepelliz, desde este día, / servirá para bandas de sangría*: el sentido del pasaje, narrado en un tono festivo por el gracioso, no resulta del todo claro. Según parece, los muchachos del pueblo asaltaron después del bautizo al sacristán y al monaguillo, para arrebatárles el mazapán que transportaban (de ahí la metáfora bélica sugerida por el *tocaron a rebato* del v. 859). Los muchachos del pueblo «tomaron» con cierta violencia el mazapán, que tenía forma de castillo, devorando sus murallas y portillos, pero probablemente se enfrentaron a cierta resistencia por parte del sacristán y el monaguillo (*el entralle no salió barato*, v. 861). Como resultado de este enfrentamiento, la *sobrepelliz* («vestidura blanca de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, que llevan sobre la sotana los eclesiásticos, y aun los legos que sirven en las funciones de iglesia, y que llega desde el hombro hasta la cintura poco más o menos», *DLE*) de los perdedores de la batalla quedó inservible para su uso habitual, quedando relegada a ser utilizada como banda, es decir, como trozos de tela para contener la hemorragia después de una sangría (o, si interpretamos de otra manera, como pequeño obsequio para alguien que se ha sangrado, puesto que era habitual llevarles regalos a los sangrados en la época). En *La Gatomaquia*, Marramaquiz se pasea después de una sangría «con pálida color y banda verde, / para que la sangría se le acuerde» (silva II, vv. 13-14, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano).

876-881 *García, ¿en qué....honor se le debe*: no acabamos de comprender completamente el sentido de la acusación que el cura le dirige a Elvira respecto a no estar hablando de la manera que sería esperable en una infanta. Quizá la pregunta de Elvira fuera considerada demasiado directa en la época o el cura considere que la Infanta está poniendo en un aprieto al joven Garci-Tello con su pregunta.

889 *alcaide*: «persona que tiene a su cargo el guardar y defender por el rey, o por otro señor alguna villa, ciudad, fortaleza, o castillo, que se le ha entregado para este fin debajo de juramento, y pleito homenaje» (*Autoridades*). Según González Barrera [2008:242, nota al pie] en su edición de *La doncella Teodor*, «en el Siglo de Oro, el *alcaide* sería el gobernador de una ciudad, lo más parecido a nuestro regidor, mientras que el *alcalde* era el juez o administrador de justicia en una villa». Curiosamente, este cargo de *alcaide* que el niño Garci-Tello promete otorgarle al gracioso Mendo en el caso de que llegue a ser rey se trata del mismo que el auténtico rey Ordoño le había concedido al padre de Garci-Tello, a Tello el Joven, en la primera comedia (v. 2072, ver la nota a dicho verso).

912 *he menester*: «tengo necesidad, necesito». Ver nota al v. 449.

944-945 y ss. *Puedo por muchas causas / disolver el matrimonio* y ss.: la pretensión del rey Alfonso de disolver el matrimonio de su hermana Elvira con Tello el Mozo y de casarla después con un conde castellano (este era su plan, según él mismo expresará más adelante en nuestra comedia, vv. 1201-1202) no se atiene a la realidad histórica. Según Baras Escolá en las notas [2012:253, nota complementaria a la p. 3] a su edición del entremés cervantino de *El juez de los divorcios*, en el siglo XVII el vínculo matrimonial era juzgado indisoluble y un tribunal podía conceder dos tipos de divorcio: el divorcio eclesiástico o católico y la anulación del matrimonio. El divorcio católico era en realidad una separación de cama y mesa (separación *a mensa et thoro*), que dejaba intacto el

vínculo matrimonial e impedía contraer segundas nupcias. La anulación auténtica del matrimonio del Derecho romano o divorcio *a vinculo matrimonii* (este sí semejante a nuestro divorcio contemporáneo) se concedía en muy pocos casos en la época y únicamente por causas gravísimas. Ni siquiera motivos como el adulterio o los malos tratos aseguraban que se concediera una separación de cama y mesa. Las «muchas causas» a las que alude el monarca en nuestra comedia, por lo tanto, parecen bastante dudosas y quizá también caracterizan al rey Alfonso como un personaje algo ingenuo. El plan de Arias, sin embargo, contemplaba desde el primer momento la muerte de Tello como requisito previo para que él mismo contrajera matrimonio con Elvira (ya lo había indicado así en los vv. 334-336 de nuestra comedia).

968 *juzgan por la probanza*: en los tribunales de justicia castellanos de los siglos XVI y XVII, recibían el nombre de *probanza* cada una de las pruebas testificales en los juicios, así como el propio momento del interrogatorio de testigos durante la fase de instrucción del sumario. La probanza podía ser llevada a cabo por cualquiera de las partes que intervenían en el litigio, pero, en cualquier caso, el procurador debía presentar una memoria ante el juez de las preguntas a realizar a los testigos y ser estas autorizadas mediante el correspondiente auto [Lorenzo Cadarso 1998:160]. El sentido del pasaje, por tanto, es que los jueces juzgan tras tener acceso a los testimonios de los testigos, pero que Dios lo hace de otra manera, sin necesidad de este tipo de pruebas.

986-987 *¿a qué tigre le quitaran / dos hijos y su marido?*: el tigre era un motivo emblemático de la ferocidad y la crueldad en las letras del siglo XVII, si bien ya se menciona con este propósito en los cancioneros y en el romancero antiguo. Particularmente famosos por su ferocidad eran los tigres de la región de Hircania, en el Asia central. La infanta Elvira se refiere aquí, evidentemente, a que ninguna bestia —ni siquiera la más fiera entre ellas— merece ser objeto de una crueldad tan grande como la de verse separada de sus hijos y marido.

1001 *es bien*: «está bien». Vacilación entre *ser* y *estar* típica de la lengua áurea, en la que «la repartición de usos entre *ser* y *estar* se hallaba ya configurada en sus líneas esenciales [...] pero la distinción era mucho menos fija que en la lengua moderna. [...] A la pervivencia de *ser* contribuía su ya citada función auxiliar en los perfectos de verbos intransitivos y reflexivos: “somos obligados”, “ya *es* cumplido el tiempo de tu destierro”, que valían por “nos hemos obligado”, “ya se ha cumplido”, constituían un obstáculo más para “estamos obligados”, “ya *está* cumplido”; estos progresan, a pesar de todo» [Lapesa 2008:338]. Otro ejemplo en el v. 1426.

nueve años: aunque podría tratarse de un despiste del dramaturgo, lo cierto es que esta primera jornada tiene lugar el día del cumpleaños de Garci-Tello, que cumple ocho años (así se lo ha dicho Tello el Viejo al rey Alfonso en su carta en este primer acto, y Laura también había mencionado antes este límite temporal de los ocho años como fin de sus celos por la infanta, en el v. 56). Quizá Garci-Tello se refiere simplemente a que está comenzando el noveno año de su vida, aunque en la comedia también se menciona en dos ocasiones que el matrimonio de Elvira y Tello se produjo hace diez años (vv. 958 y 1255), con lo que sería perfectamente posible —y socialmente aceptable— que Garci-Tello estuviera cumpliendo nueve años.

1002 *setenta*: Se revela aquí por primera vez la edad de Tello el Viejo, que debía tener sesenta años en la primera comedia y es en esta segunda parte ya muy anciano. El propio

Lope de Vega, que murió en 1635 a los 73 años, debía de tener entre sesenta y setenta años en las fechas en las que compuso el díptico dedicado a los Tellos.

1016 *satisfacción*: «satisfacción». Reducción del grupo consonántico culto –cc–, habitual en la lengua áurea. En torno a este fenómeno, ver la nota al v. 159 de esta comedia.

1053 *por esa parte se perdió Rodrigo*: en torno a la figura de Rodrigo, ver nota a los vv. 2354-2357 de *Los Tellos de Meneses*. Don Arias parece estar tergiversando la leyenda de Rodrigo para persuadir a Alfonso, puesto que el legendario monarca goda es una figura ambigua en la tradición española y habitualmente se le relaciona –a él, a la Cava o a ambos– de manera directa con la pérdida del territorio nacional, difícilmente atribuible al atrevimiento de sus vasallos.

1065-1071 *Yo he hecho diligencia...nulidad del casamiento*: el intento del rey Alfonso de gestionar la nulidad del casamiento de su hermana por medio de los obispos de León y Oviedo y del arzobispo de Santiago se atiene a la realidad histórica de la Edad Media en Castilla, frente a tantos otros elementos anacrónicos respecto en el díptico de los Meneses. En la corona de Castilla, las peticiones de nulidad se regularon desde el siglo XIII según *Las Siete Partidas* de Alfonso X (a la que siguieron otras disposiciones alimentadas a partir de ellas, hasta la llegada de la *Nueva Recopilación de las Leyes de España* de 1567), según las cuales eran los arzobispos u obispos los únicos que podían sentenciar un divorcio [Espín López 2016:169-170]. Llegado el caso y agotada la vía judicial y eclesiástica, se podía recurrir una sentencia desfavorable de divorcio a un tribunal superior inmediato, pudiendo llegar la queja al Nuncio de su Santidad o incluso al mismo Papa, como sugiere Alfonso en los próximos versos [Espín López 2016:182].

1077-1078 *toma / como absoluto rey, el caso a pechos: echarse a pechos*, «metafóricamente vale intentar o tomar a su cargo, con empeño o actividad, alguna cosa, sin reparo de los inconvenientes o dificultades» (*Autoridades*, s. v. *pecho*).

1080 *siendo parientes*: aunque el *parientes* podría hacer referencia a Elvira y Tello, puesto que «en estilo familiar y cortesano se llaman el marido y la mujer» (*Autoridades*), creemos que en este lugar el término hace referencia a Elvira y al rey. Por lo tanto, interpretamos el pasaje de la siguiente manera: don Arias opina que los obispos de León y Oviedo y el arzobispo de Santiago intentan eximirse de dirimir el divorcio de Elvira y Tello a pesar de ser capaces legalmente de hacerlo (véase nota a los vv. 1065-1071), puesto que a esto los autorizan el derecho canónico y el civil. Teniendo en cuenta los cargos que ostentan y sus atribuciones legales, no es necesaria la dispensa papal para un caso como este, en el que Alfonso, como rey absoluto, puede disponer de Elvira por ser su hermana (siendo ambos *parientes*). Es decir, que se podrá encontrar en los dos derechos una razón para disolver el matrimonio, pero que lo hará el propio Alfonso valiéndose de su voluntad como rey absoluto, sin que sea necesaria la dispensa papal.

1082 *inconvenientes*: la lectura de los cuatro testimonios antiguos («inconveniente») es un error común de la tradición, delatado por la quiebra de la rima de la silva y probablemente originado por la atracción de la otra palabra del sintagma en el que se inserta la lección enmendada («menos deshonor e inconvenientes»). Enmendamos por «inconvenientes», por lo tanto, con todos los testimonios modernos, de manera que rime con el «parientes» del verso 1080.

1083 *Acot Sale un criado*: aceptamos esta acotación de las sueltas *U* y *V* para clarificar la situación escénica. Nuestro testimonio base (*S1*) y las sueltas más antiguas (*S2* y *T*)

prescinden de esta acotación y la salida de este nuevo personaje a escena se infiere de la didascalía de su primera intervención en el v. 1084 («Un criado») frente a la manera en la que el personaje es referido en su siguiente intervención (v. 1085, la didascalía indica simplemente «Creado»).

1084*Per CRIADO*: aceptamos la didascalía de los testimonios *U* y *V* porque nos parece que la de nuestro testimonio base («Un criado») en esta primera intervención del personaje únicamente se debía al hecho de que los testimonios más antiguos omiten la indicación de entrada de este criado en escena (ver nota al 1083*Acot*).

1087*Acot Vase el criado*: aceptamos la acotación de las ediciones modernas *Men*, *Jul* y *Sai* para subsanar la ausencia de ninguna acotación que indicara la salida de escena del criado que había entrado en 1083*Acot* a anunciar al rey Alfonso la llegada de Tello el Viejo y Garci-Tello.

1111 *dadle silla a Garci-Tello*: Tello el Viejo está solicitando para su nieto el privilegio de sentarse ante el rey, reservado a los duques y a los Grandes de España. Tello basa su petición en que el joven Garci-Tello es nieto de un rey, Ordoño, padre de la infanta Elvira, que intervenía como personaje en la acción de la primera comedia. Cuando finalmente decida sentarse él también a causa de su edad, sin haber esperado a obtener permiso para ello, recibirá un reproche del rey Alfonso. Según Gaite Pastor [2005:151], junto con el de sentarse ante el rey, otros de los privilegios especiales de estos títulos nobiliarios eran usar sillas de manos en la corte, entrar con el rey en palacio hasta la pieza inmediata a la del monarca, o cubrirse delante del rey. Este último privilegio tendrá una pieza importante en el tramo final de la pieza, cuando Alfonso por fin acepte como iguales a los Meneses.

1127 *el moro de Córdoba Abenaya*: probablemente Lope esté evocando a Muhámmad ibn Háshim at-Tuyibi, gobernador musulmán de Zaragoza en el siglo X, también llamado *Abu Yahya*, *Abohaia* o *Abenaja* en las crónicas cristianas. Es conocido también por su participación en la batalla de Simancas en el año 939, junto al califa de Córdoba Abderramán III, en la que los musulmanes sufrieron una gran derrota a manos de Ramiro II de León. Esta famosa batalla le sirve a Lope como modelo de la que describirá Mendo a partir del v. 1970 (ver nota a dicho verso). Curiosamente, el caudillo moro con el que el rey Ordoño pretendía casar a la infanta Elvira no es Abenaya en la primera comedia, sino Tarfe, un supuesto rey de Valencia (ver notas a los vv. 16 y 32 de *Los Tellos de Meneses*).

1136 *en el Profeta bárbaro adoraba*: aunque la forma intransitiva del verbo *adorar* es poco frecuente en la actualidad, sigue estando recogida en los diccionarios con el sentido de «tener puesta la estima o veneración en una persona o cosa» (*DLE*). Mahoma es habitualmente llamado «falso profeta», «profeta bárbaro» y formulaciones similares en la comedia áurea.

1162 *suelo*: enmendamos la lectura «cielo» que trae toda la tradición, y que consideramos un error común por atracción de la misma palabra –cielo– en posición de rima un poco más arriba, en el v. 1158. Puesto que Tello el Viejo está hablando de su herencia goda, parece mucho más aceptable que los godos fueran engendrados «en el suelo / de esta montaña» (lectura con la que se potencia el juego entre *montaña* como accidente geográfico y *La Montaña* como espacio físico concreto y cuna de la nobleza española) que «en el cielo / de esta montaña».

1169 *los abuelos de Dios fueron pastores*: según la creencia popular –y también algunos textos apócrifos, como el evangelio de Santiago– santa Ana y San Joaquín, los padres de

la Virgen María, eran pastores o poseían una hacienda con ganado y pastores a su cargo. Lope presentó a Ana y a Joaquín como ricos ganaderos que viven en Nazaret en su comedia *La madre de la mejor*, en la que Joaquín abandona temporalmente el domicilio conyugal para ir al monte a vivir con sus pastores –lugar al que lo seguirá después su esposa Ana–, avergonzado por su incapacidad y la de su esposa para concebir hijos. Lope también vincula estos personajes al mundo rural y al pastoreo en su novela pastoril a lo divino *Pastores de Belén*.

1177 *fuéredes*: «fuéreis». Las formas verbales esdrújulas terminadas en *–ades* o *–edes* son habituales en la comedia áurea y en la lengua de Lope, en alternancia con las que finalmente se impusieron. Ver nota a los vv. 304-307 de *Los Tellos de Meneses*. En esta segunda parte del díptico también nos encontramos con las formas *estábades* (v. 1459) y *habíades* (v. 1576).

1178 *conceto*: «concepto». Reducción del grupo consonántico culto *–pt–*, muy habitual en la lengua áurea. En torno a este tipo de reducciones, ver nota al v. 159.

1185 *yerros de mancebos*: se refiere a los yerros por amor. Como se sabe, «los yerros por amores dinos son de perdonar» (Correas, *Vocabulario*) y la idea gozó de un gran éxito en el romancero y en el teatro áureo. Lope la citó en numerosas ocasiones en su producción poética y dramática. Ver la nota al v. 2345 de la primera comedia.

1193 *agora*: «ahora», que alternaba con la forma actual «ahora» en la lengua áurea. Ver la nota al v. 193 de *Los Tellos de Meneses*. La forma trisílaba aparece subrayada por la escritura *agora* en esta comedia en los vv. 1830, 1831, 1833, 2401. En cambio, encontramos la forma *ahora* en un mayor número de ocasiones, también en casos en los que debe ser pronunciada como trisílaba, en los vv. 55, 349, 467, 726, 911....

1220 *¿También entre vosotros hay villanos?*: la pregunta –maliciosa, probablemente– del rey Alfonso cuestiona el doble significado de la palabra *villano* puesto que, para él, todos los campesinos (sea un criado como Mendo o los ricos Meneses) son *villanos* por igual, en el sentido de «rústico, descortés» (*Autoridades*) y en oposición a *noble*. La palabra *villano* se usa en todas las ocasiones en sentido peyorativo en esta segunda comedia y, significativamente, solo Tello el Viejo la usa como sinónimo de ‘labrador’ en un sentido neutro (vv. 1726-1727, 1765). Ver la nota al *dramatis personae* de la primera comedia, en la que esta diferencia entre ‘campesinos ricos, señores’ y ‘campesinos criados, sirvientes’ se objetiva en la distinción entre *labradores* y *villanos*, respectivamente. Mendo, en cambio, distingue perfectamente entre las dos acepciones de *villano*: acepta uno de los sentidos de la palabra, puesto que la labranza de la tierra es la ocupación propia de este grupo social al que él mismo pertenece (son *villanos* en el sentido de que son ‘labradores’) pero rechaza el aspecto relativo a la indignidad y la falta de hidalguía.

1224 *guardar ganado pródigo solía*: la respuesta de Mendo a la pregunta del rey Alfonso respecto a cuáles son sus ocupaciones en la casa de los Meneses intenta evitar cómicamente la palabra «cerdos», que eran los animales de los que empezó a ocuparse el hijo pródigo de la conocida parábola bíblica tras abandonar la casa paterna y gastar toda su hacienda [Lc, 15, 15-16]. Mendo empleará posteriormente el eufemismo «lo moreno» (v. 1228) para evitar nombrar a los cerdos, circunloquio que él mismo había utilizado y criticado en la primera comedia, en la que se refiere a los cerdos como *animales morenos* (ver nota a los vv. 1096-1099 de la primera comedia).

1236 *Acot Vase*: aceptamos la acotación transmitida por los testimonios *U* y *V* (y las ediciones modernas) para subsanar la falta de una indicación que marque la salida de escena del personaje del rey Alfonso en los testimonios *S1*, *S2* y *T*. El verso que pronuncia Garcí-Tello en el v. 1237 no puede ser pronunciado delante de Alfonso, de lo que deducimos que el monarca debe haber salido de escena inmediatamente después de haber pronunciado el v. 1236.

1243 *un hora....un hora*: «una hora....una hora». Con palabras de género femenino que se inician con vocal, alternaban en la lengua áurea el artículo indefinido masculino y femenino [Keniston 1937:256, 20.15]. El sustantivo *hora*, en particular, es habitual como masculino en la época. En su nota al verso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* «no se ha encintado en una hora» (v. 173), McGrady [1997:15, nota al pie] advierte de que la forma usual en Lope es *un hora*, como se comprueba en otros lugares de dicha comedia. Poesse [1973:54, nota al pie] advierte de que, según los usos ortológicos de Lope, «*hora* is generally modified by the masculine form of the indefinite article or an apocopated adjective in the singular». Esta forma aparece nuevamente en el v. 2434.

1265 y ss. *¿Nunca viste...?*: Laura utiliza diferentes imágenes relacionadas con plantas y elementos naturales para denunciar la excesiva ambición de Tello el Joven al enamorarse de Elvira y criticar la desigualdad entre ambos, motivo de la separación de la pareja en este punto de la obra. La primera imagen que emplea Laura es la del tornasol o girasol (v. 1265 en adelante) que, si bien en calidad de amante del sol constituye un motivo frecuente en los emblemas amorosos –como imagen del enamorado que se vuelve continuamente hacia el ser amado–, también representaba en la época la ambición y la búsqueda del poder, entendiendo al astro solar como símbolo de la monarquía absoluta [Zuzankiewicz 2013:180]. En este sentido es mencionado también por Góngora en su conocida letrilla «Aprended, flores, en mí», en el que se dice del girasol que «A ninguna flor mayores / términos concede el Sol / que al sublime girasol, / Matusalén de las flores: / ojos son aduladores / cuantas en él hojas vi» (*Letrillas*, ed. R. Jammes, pp. 47-49). Hay un eco en las palabras de Laura de la historia de Clitíe que, abandonada por el Sol, se consumió de pena y se transformó en girasol para buscarlo eternamente, relato recogido en las *Metamorfosis*, IV, 256-273, p. 103, ed. R. J. Tarrant. Puede consultarse en español en la edición traducida de C. Álvarez y R. M. Iglesias, en IV, 258-272, pp. 322-325. A partir del v. 1275, en cambio, la imagen que Laura emplea es la de la hiedra que se abraza estrechamente al olmo, imagen amorosa habitual desde la poesía clásica, consagrada en las letras españolas por Garcilaso en su *Égloga I*. La hiedra fue también empleada, sin embargo, como símbolo de la ambición, puesto que el efecto que tiene «en los árboles que va prendiendo es que, después de haber subido al árbol con su ayuda, en pago le viene a secar» (Covarrubias). En este caso, la hiedra ambiciosa no seca al olmo, pero trepa tan alto que ella misma se ve marchitada por los rayos del sol. Por último, a partir del v. 1285, Laura se centra en el almendro que, por su parte, tiene una larga tradición como símbolo de lo efímero, ya que florece tempranamente pero su fruto es tardío, «por lo cual se lo compara a los muchachos que dan muestras tempranas de ingenio, pero en la madurez no están a la altura que prometían, como si su promesa no se hubiera cumplido», como recoge el emblema CCVIII de Alciato, dedicado a este árbol (Alciato, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, pp. 249-250). Todas estas imágenes vegetales de la ambición y el poder efímeros pueden interpretarse como variaciones sobre el conocido tópico horaciano de la *aurea mediocritas*. Como leemos en las *Odas* de Horacio (II, 10, vv. 9-12, ed. E. C. Wickham), «*saepius ventis agitur ingens / pinus et celsae graviore casu / decidunt turres feriuntque summos / fulgura montis*». En la traducción española: «El pino grande es el

que los vientos más azotan, más dura es la caída de las tierras altas, y es en la cima de los montes donde hiere el rayo» (ed. J. L. Moralejo, II, 10, vv. 10-15).

1278 *a la risa de la Aurora*: son habituales en la lengua poética áurea las expresiones *reír el alba* o *reír la aurora* para hacer referencia al amanecer. Según McGrady [2011: 609], en nota complementaria a un ejemplo del uso de la expresión *reír el alba* en *La Dorotea*, la expresión ya figuraba en la traducción de Fernando de Mena de la *Historia etiópica* de Heliodoro. El editor proporciona en dicha nota muchos otros ejemplos del uso de la expresión en Lope y otros poetas del XVII.

1282 *el aurora*: «la aurora». El uso de artículo masculino con palabras de género femenino que comienzan por *a* átona era la práctica predominante en el siglo XVI [Keniston 1937:218, 18.123] y se emplea con frecuencia en el siglo XVII. Encontramos más adelante varios ejemplos más: *el alegría* (v. 1413), otro ejemplo de *el aurora* (v. 2074) y *el armonía* (v. 2423).

1295-1299 *Soñaste la majestad....a su voluntad*: Laura retoma aquí parcialmente las imágenes anteriores que identificaban al girasol con Tello el Joven y al sol con la infanta Elvira para destacar nuevamente la insalvable desigualdad entre ellos, en esta ocasión desde una perspectiva astrológica. Tello el Joven soñó con el sol de Elvira al enamorarse de ella, y llegó a la voluntad de la infanta por una cuestión puramente fortuita o, si así lo queremos, astral: al signo astrológico del León (Leo) le daba en aquel momento la claridad del sol. El signo del León podría referirse tanto a Elvira, infanta leonesa, como a Tello el Joven, también leonés, pero en este caso creemos que la imagen tiene más sentido si se aplica al galán que a la dama. Según indica Vicente García [2011:1938] en un trabajo en el que examina los conocimientos de Lope en materia de astrología judiciaria, Lope sabía que el planeta regente natural del signo Leo es el sol, por lo que el carácter efímero del vínculo entre Tello y Elvira que intenta destacar Laura con la referencia astrológica debía de resultar dudoso para un espectador con conocimientos sobre la materia (quizá se tratara incluso de un chiste que desautorizaba a la propia Laura). Ver nota a los vv. 94-95 y a los vv. 236-239, donde aparecen otras referencias astrológicas.

1317*Per* TELLO MOZO: corregimos aquí un error común compartido por todas las sueltas antiguas, con excepción de la suelta V, que lo enmienda adecuadamente. Durante el resto de la comedia, *S1* y *S2* se refieren a este personaje como «Mozo» mientras que las sueltas *TUV* lo denominan «Joven». En este verso y en la didascalia del v. 1322, sin embargo, se refieren todas a él como «Tello», nombre que siempre reservan para Tello el Viejo. Sin embargo, la intervención que comienza en el v. 1317 solo puede ser atribuida a Tello el Joven, cuya conversación con Laura se ha visto interrumpida por la llegada de la criada Inés tras el v. 1314. El personaje de Tello el Viejo, además, solo entrará en escena después del v. 1328. Enmendamos, por lo tanto, el pasaje, para devolvérselo a Tello el Joven, como hace la suelta V (que sí se lo atribuye a «Joven») y las ediciones modernas que, por su parte, adjudican este parlamento correctamente a «Tello», según la denominación que ellas emplean siempre para Tello el Joven. Corregimos la didascalia atribuyéndosela a Tello Mozo, según nuestra nomenclatura para este personaje (ver nota al 341*Per*). La normalidad se restablece en las sueltas antiguas cuando ambos personajes, padre e hijo, vuelven a compartir escena, en las didascalias de 1333*Per* (Tello Mozo) y 1336*Per* (Tello Viejo), en las que tanto *S1-S2* como las sueltas posteriores vuelven a su nomenclatura habitual para ambos personajes, lo que indica que posiblemente el error de 1317*Per* y 1322*Per* se deba a que únicamente Tello el Joven está en escena.

1322*Per* TELLO MOZO: ver la nota al v. 1317*Per*, que enmendamos de la misma manera.

1324 *yerro*s: «hierros». Conservamos en el texto la escritura de los testimonios más antiguos (*S1* y *S2*) y relegamos la lectura de *T*, *U* y *V* y las ediciones modernas («hierros») al aparato de variantes lingüísticas, aunque el *DLE* únicamente recoge la palabra *yerro* en el sentido de «falta o delito» y «equivocación» y reserva el sentido de «metal» para *hierro*. Como es sabido, el juego entre *yerro-hierro*, que se confundían en la ortografía de la época, es muy frecuente en la literatura áurea y en la producción de Lope («Las manos que el cielo hicieron, / atadas con un cordel / en una aldaba de hierro, / que yerro del hombre fue», del romance *A los azotes*, vv. 5-8, p. 424, de las *Rimas sacras*, en las *Obras poéticas* de Lope de Vega, ed. J. M. Bleca). En este caso, sin embargo, la referencia a los hierros no parece esconder ningún doble sentido, pues Tello el Joven simplemente está aludiendo a las albricias que le gustaría darle a Inés por anunciarle el regreso de Elvira.

1329-1332 *Sea bien venida / la hermosa Elvira, / sea bien llegada / la hermosa Infanta*: como señalan Alín y Barrio Alonso [1997:109-110] se trata de un estribillo de bienvenida empleado con pequeñas variaciones por Lope en varias comedias, siempre cantado y en muchos casos en piezas de ambientación rural, en las que miembros de la realeza se ven mezclados con el campesinado, entre ellas *La ventura sin buscalla* («Séais bien venida, / zagala pulida; / seáis bien llegada, / pulida zagala») o *Los ramilletes de Madrid* («Sea bienvenida / la Reina linda, / sea bien venida»). También emplearon el estribillo, sin embargo, otros autores áureos, como Mira de Amescua. Los estudiosos mencionados también aportan un ejemplo del estribillo encontrado en las marzas santanderinas («marzo florido, / seas bienvenido, / florido marzo, / seas bien llegado»), lo que tal vez constituya un indicio de su origen popular.

1336-1340 *Habla con tu esposa....en hacerlo*: tras el regreso de Elvira y Tello el Viejo, ante la disyuntiva de si abrazar primero a su padre o a su esposa, Tello el Joven elige a su padre, ya que él ha sido el que ha conseguido traer de vuelta a la Infanta a la casa de los Meneses. Su padre le recomienda que salude primero a Elvira, aludiendo a la conocida sentencia de que es voluntad de Dios que el hijo abandone a sus padres para unirse a su esposa. La idea aparece por primera vez en el Génesis, tras la creación de la mujer en el Edén: «Quam ob rem relinquet homo patrem suum et matrem et adherebit uxori suae et erunt duo in carne una», es decir, «Por esta razón deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y los dos se hacen uno solo» [Gn 2: 24] pero encontramos variantes y paráfrasis de ella en numerosos lugares de la Biblia. Quizá la cita más conocida para los cristianos se encuentre en el episodio del Nuevo Testamento en el que Jesús es interrogado por los fariseos en torno al divorcio y responde citando el pasaje del Génesis y el conocido «quod ergo Deus coniunxit homo non separet» (Mt 19:5-6 y también Mc 10: 6-9).

1364 *hoy quisiera ser Orfeo*: Orfeo, conocido personaje de la mitología griega, hijo de Apolo y músico extremadamente habilidoso. Según la tradición, sus interpretaciones musicales tenían la capacidad de atraer y calmar a hombres y fieras e incluso animar a los elementos naturales y a las piedras (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 1-2). En nuestro pasaje, Tello el Joven desea parecerse a él precisamente para poder hacer partícipes a hombres, animales, plantas, peñas y árboles de la alegría que siente por el regreso de Elvira. Lope le dedicó a Orfeo su comedia mitológica *El marido más firme* y lo menciona con frecuencia en su obra poética. Según Martínez Berbel [2004:1278] las fuentes más habituales para este relato mitológico fueron en la época la traducción de las

Metamorfosis de Ovidio realizada por Jorge de Bustamante y la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya.

1382 *Acot Lee*: aceptamos la acotación de los testimonios *U* y *V*, heredada después por todas las ediciones modernas, para clarificar la situación dramática de cara a la lectura de la comedia. Las sueltas más antiguas omiten esta acotación, puesto que la orden que le da Tello el Viejo a su hijo en el v. 1381 («Lee, Tello, para todos») y la acotación implícita «Aquí dice lo primero» (v. 1382) ya indican que el actor debe estar simulando la lectura de la carta enviada por el rey Alfonso del v. 1383 en adelante.

1390-1392 *Baile, señora....en ese decreto*: Mendo se une en estos tres versos al malestar general suscitado por la orden del rey Alfonso –orden según la cual Elvira tendrá que prescindir de su título de infanta y ser llamada únicamente «Elvira de Meneses»– por medio de un chiste. Al parecer, existía en la época un baile realizado al son de la siguiente letrilla popular, de cierto tono erótico: «Si queréis brincar, danzar, bailar, / Mariquilla de Meneses, / si queréis brincar, danzar, bailar, / si no, echad acá mis nueces», letrilla recogida bajo el número 1675 por Margit Frenk [2003]. Según parece, en el siglo XVII muchos derivados de la zarabanda se bailaban al ritmo de esta y se distinguían por algunas palabras jocosas con las que comenzaban sus letrillas, como «guarda el palillo, minguillo», «carricoche quiero» o «déjame, deseo, que me bamboleo» [Espejo Aubero y Espejo Aubero 2001:11] y en este mismo tipo de letrilla cómica destinada a ser bailada parece que podría encajar el «echad acá mis nueces» que menciona Mendo en nuestra comedia. Lope hace una referencia más indirecta a este mismo baile en su *Gatomaquia*, donde compara los celos de Zapaquilda por Micilda con los de otra serie de personajes: «ni Fátima y Jarifa / por el abencerraje Abindarráez, / ni por Martín Peláez, / que del Cid heredó la valentía, / doña Urraca y María de Meneses, / aquella a quien pedía / con palabras corteses / las nueces su galán, si no bailaba, / así celoso amor las provocaba» (vv. 160-168, pp. 1477-1478, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, incluidas en las *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua). Respecto al asunto de las nueces, el editor añade en una nota que le atribuye a F. Rodríguez Marín que «María de Meneses no es más que un baile, y uno de sus versos era “echad acá mis nueces”». Sin embargo, en el primer volumen de su *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro*, en el que el editor Ignacio Arellano incluye también *La Gatomaquia*, comenta estos mismos versos en los siguientes términos: «alude a un baile “Elvira de Meneses, echad acá mis nueces”, al que alude Lope en Los Tellos de Meneses» (p. 132). No hemos podido encontrar más noticias del supuesto baile, llevara este el nombre de Elvira de Meneses o el de María de Meneses, pero nos inclinamos a pensar que el gracioso Mendo hace suyo el nombre del baile, adaptándolo al nombre de la protagonista femenina de la comedia.

1399 *proprios*: «propios». Lope tendía a emplear la forma popular, que se acabaría imponiendo y que también encontramos en el testimonio base de la comedia (en los vv. 207 y 1140). Encontramos otros ejemplos de la forma culta en los vv. 1511 y 1675. Ver nota al v. 207.

1401 *exceptar*: forma actualmente desusada de «exceptuar», aunque quizá ya empezaba a sentirse como antigua en los siglos XVII-XVIII, puesto que *Autoridades* ya remitía a *exceptuar* en la entrada correspondiente.

1405-1408 *follados o fuelles, / con que pienso que parezco / al conde don Julián / cuando salió de Marruecos*: los *follados* eran una «especie de calzones o calzas, que se usaban

en lo antiguo, muy huecas y arrugadas, a manera de fuelles, de donde tomaron el nombre» (*Autoridades*) y son ridiculizados con frecuencia por los personajes humildes o procedentes de entornos rurales en la comedia áurea. Por otro lado, el conde don Julián, gobernador de Ceuta y padre de Florinda o La Cava, es uno de los personajes principales de la conocida leyenda que relaciona la violación de Florinda por parte del godo Rodrigo con la conquista islámica de la Península Ibérica en el siglo VIII. Lope se había hecho eco de dicha leyenda en su comedia *El postrer godo de España*, en la que don Julián –ya enterado de la deshonra de su hija por parte de Rodrigo– regresa del norte de África con Tarife y Muza dispuesto a facilitarles la toma de la península. En torno a la base histórica de este personaje, véase Gozalbes Cravioto [2011]. Volviendo a nuestro pasaje, aunque es probable que el traje le parezca excesivamente ostentoso a Tello el Viejo, creemos que aquí está señalando especialmente que sus follados están pasados de moda (le parecen de un tiempo muy lejano, de la época de la conquista de la península).

1426 *si es bien hecho o si es mal hecho*: «si está bien hecho o si está mal hecho». En torno al valor del verbo *ser* como *estar*, ver nota al v. 1001.

1427 *manda*: mantenemos la lectura de *S1-S2*, que consideramos correcta y que también aceptan las ediciones modernas, frente a la trivialización de los testimonios *T*, *U* y *V* («manda»). El sentido del pasaje es que ‘lo que el rey manda, eso es justo’

1439-1445 *¿No habéis visto en las comedias....ser señores?*: evidente alusión metateatral en boca de Tello el Viejo, la más marcada en el díptico dedicado a los Meneses, a pesar de que Lope no fue uno de los dramaturgos áureos más proclives a la metateatralidad y de que las referencias de este tipo suelen ser menos directas en su obra (ver nota a los vv. 2246-2247 de la primera comedia). En este caso, nos encontramos con una referencia metateatral que no es pronunciada por el criado, como es frecuente, y que tiene dos vertientes: por un lado, como ocurre también en otras piezas de Lope, ironiza sobre el final feliz esperable para la comedia, una de las convenciones del género dramático y, por otro, alude a la convención relativa a la asignación de papeles a los personajes y los cambios de estado en estos papeles que a menudo se producen en las comedias [Gómez 1999:225 y 233], en la que son frecuentes los cambios de traje y de clase social: de labrador a noble y de noble a labrador, por ejemplo. En este caso, la alusión metateatral también guarda relación con el tópico de las mudanzas de la fortuna, y propio Tello el Viejo volverá a insistir en este asunto en la última parte de la comedia, al darse cuenta de que su predicción era acertada (vv. 2284-2290). En el citado trabajo de Gómez [1999], que menciona también este lugar de *Valor, fortuna y lealtad* en su trabajo, también se citan muchos otros ejemplos de alusiones similares en la producción de Lope. A nuestro juicio, resulta particularmente similar a la de nuestra comedia la alusión metateatral que Lope desliza en *Los Prados de León*. En la primera de estas comedias, también una pieza genealógica, el criado Bato y su amo tienen la siguiente conversación: «BATO ¿Qué ya no eres caballero, / ni aquellas calzas te pones, / la cuera con los botones / y el emplumado sombrero? / ¡Válate Dios por el mundo! / Parece comedia todo. / Nuño Sí, porque del propio modo / es este el acto segundo. / Vestime de rey, y al lado / de un rey el acto acabé, / y a ser labrador torné / con el gabán y el arado». (III, vv. 2256-226, ed. V. Pineda). En torno a la metateatralidad en Lope, consultar también Serés [2011].

1451-1452 *vuelvo al delantal, / a la saya y al sayuelo*: enmendamos en el v. 1452 la lectura errónea «sarta» (que traen todos los testimonios antiguos y se ha transmitido también a las ediciones modernas) por *saya*. Inés se está lamentando de haberse visto

obligada a causa de la orden del rey Alfonso a vestir ropas propias de labradora (y de criada, en su caso). Entre el *delantal* y el *sayuelo* («especie de jubón, que suelen usar las mujeres, y se hace de varias telas», *Autoridades*), es mucho más apropiada la referencia a la *saya* (ver nota a los vv. 2170-2171 de la primera comedia) que la *sarta*, que aunque quizá podría hacer referencia a las *sartas de corales*, joya habitual de las mujeres campesinas, introduce un elemento de adorno fuera de lugar en este contexto. Por otro lado, *saya* y *sayuelo* eran prendas que se mencionan con frecuencia juntas en el teatro áureo. A menudo combinaban en tejidos o en colores, y ambas aparecen ligadas a vestidos de labradoras y entornos campesinos. Recordemos que en la primera comedia de nuestro díptico, Tello el Joven le regala a Elvira, creyendo que es una criada campesina, «ricas granas y palmillas / para sayas y sayuelos» (vv. 2170-2171). Hay muchas otras referencias en la obra de Lope, como demuestra una búsqueda en *TESO*: en la comedia de Lope *Nadie se conoce*, Fabio comienza la descripción de una mujer diciendo «¿Cómo te diré su traje? / ¿Cómo el sayuelo y la saya?». En el auto *El pastor bobo y cabaña celestial*, también de Lope, en una descripción análoga a la anterior se dice que «Saya y sayuelo traía / tan bien prendido, que hacía / una pintura su talle».

1454-1455 *de chapines altos vengo / a chinelas con listones*: frente a la altura que proporcionaba a las mujeres un calzado de mucha plataforma como el *chapín*, que se llevaba «sobrepuesto al zapato para levantar el cuerpo del suelo y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más de alto [...] para dar más altura al cuerpo y más gala y aire al vestido» (*Autoridades*), Inés ha pasado ahora a usar *chinelas*, un calzado mucho más humilde, que «cubre el medio pie delantero, [...] se diferencia del zapato en que no tiene talón» y se vestía «para andar en casa por lo ligero y acomodado» (*Autoridades*). Las chinelas se ataban con *listones* o cintas de seda y parece que era un calzado asociado a labradoras, porque cuando en *El caballero de Olmedo* Inés se disfraza de campesina en la feria de Medina, usa precisamente este tipo de calzado: «no pensaron las chinelas / llevar de cuantos la miran / los ojos en los listones, / las almas en las virillas» (vv. 107-110, ed. F. Rico).

1459 *estábades insufrible*: «estábais insufrible». Enmendamos con *Sai* el error común («insufribles») que presentan todos los testimonios antiguos y que heredan también las ediciones modernas de *Har*, *Men* y *Jul*. La lectura errónea puede ser resultado de la atracción ejercida por el «estábades», el elemento inmediatamente anterior en el verso. La forma plural errónea, además, presenta cierta apariencia de concordancia con el complemento indirecto de la oración, «pensamientos». Sin embargo, el contexto indica claramente que el sentido de las palabras de Mendo es que la que estaba insufrible era la propia Inés, a la que se está dirigiendo en esta escena el gracioso, y no los pensamientos de la criada.

1460-1461 *dejad los ámbares necios, / volved a oler a tomillo*: el tomillo se identificaba en la época con el olor de las mujeres campesinas, en contraposición a los perfumes de ámbar —a menudo consumidos en pastillas—, que empleaban las mujeres cortesananas y procedentes de entornos urbanos. A estos segundos se les achacaban todo tipo de males femeninos. El personaje de Mendo ya había tratado por extenso esta cuestión en la primera parte del díptico. Ver las notas a los vv. 452 y 456-460 de *Los Tellos de Meneses*.

1462 *en pelo*: «desnudamente, sin los adherentes que de ordinario suelen acompañar» (*DLE*) aunque en este caso puede ser sustituido simplemente por el adjetivo «desnuda».

1465 *sayal*: «tela muy basta, labrada de lana burda» (*Autoridades*). Es prenda de vestir mencionada también en la primera parte del díptico como indicadora de la clase social a la que pertenecen los Meneses y sus criados. Ver nota al v. 741 de la primera comedia.

1466 *grigüescos*: o *gregüescos*, «calzón muy ancho que se usaba en los siglos XVI y XVII» (*DLE*). Según Herrero García [2014b:47-50] se pusieron de moda a comienzos del reinado de Felipe II pero no debían de ser utilizados ya en la época de Felipe III, puesto que Lope los empleó en algunas comedias para caracterizar la sencillez de la vestimenta castellana antigua, como contrapunto de las calzas atacadas de moda en la época de Felipe III. También según este estudioso, eran unos «calzones anchos, abiertos por delante, fruncidos a la cintura como nuestros actuales pijamas, con las perneras abiertas y faltriqueras a los lados, como nuestros pantalones». Fueron muy ridiculizados en el teatro áureo, particularmente por los graciosos que, como aquí Mendo, a menudo critican lo difícil que es andar con ellos. En el caso de nuestra comedia, Mendo compara su dificultad para caminar con los greguescos con las que experimenta el preso después de verse libre de sus *grillos* («conjunto de dos grilletes con un perno común, que se colocaban en los pies de los presos para impedirles andar», *DLE*). En la lista de consejos que don Quijote proporciona a Sancho cuando este se dispone a ser gobernador, le advierte de que «greguescos, ni por pienso, que no les están bien ni a los caballeros ni a los gobernadores» (*Quijote*, II, XLIII, ed. F. Rico, p. 1065).

1479 *Acot Al paño*: aceptamos la acotación de las sueltas tardías *U* y *V* y todas las ediciones modernas (menos *Jul*) para clarificar la situación dramática que está teniendo lugar sobre el escenario. No solo es necesario que el rey Alfonso y don Arias no estén escuchando a Garci-Tello (los parlamentos de este deben ser pronunciados en aparte hasta el 1520 *Acot*) sino que tampoco deberían verlo ni darse cuenta de que el niño está escuchándolos.

1485 *desde el tiempo de Pelayo*: es decir, desde los tiempos del caudillo considerado como primer rey asturiano e iniciador de la Reconquista. En torno a Pelayo, ver la nota a los vv. 2348-2351 de la primera comedia. La referencia constituye otro pequeño indicio de que Lope no escribe tratando de evocar de manera fiel las coordenadas en las que ambienta la acción de su díptico, puesto que si los hechos del díptico tienen lugar en el siglo IX, la lealtad de los Meneses apenas tiene una antigüedad de cien años como aval.

1514-1516 *aunque haya ejemplos tan llanos / de griegos y de romanos / que hubo labradores reyes*: esta referencia a los labradores (en esta ocasión, griegos y romanos) que llegaron a ostentar la dignidad real parece más legendaria que histórica, en la línea de los cuentos populares de personajes de condición humilde que llegan a ser reyes y los relatos seudohistóricos sobre el origen campesino de reyes como el visigodo Wamba. Lope parece haber sido aficionado a este motivo del labrador transformado en rey, ya que se hace eco del mismo en muchas de sus obras. Una relación extensa de supuestos dirigentes históricos que anteriormente habían sido pastores o labradores puede encontrarse en su comedia palatina *El hombre por su palabra*, en la que Lope mezcla a los bíblicos Sául, David y Moisés con gobernantes de muy diversa procedencia: Tolomeo, Telefanos, Gordio, Probo, Aurelio, Justino, Galerio, Patraxio y Lixato, Sixto, Semíramis, Ciro, Agatocles y Primislao (*TESO*). También en su poema *La hermosura de Angélica* se detiene a describir detalladamente los orígenes humildes del rey tirano Cerdano en términos similares: «Cerdano, de Numidia rey tirano, / de humildes padres sin valor nacido, / agricultor primero y hortelano / y del arado a la fortuna asido; / trocado en cetro el azadón villano / y el púrpuras el rústico vestido» (vv. 209-214, canto IV, p. 296, ed. M.

Trambaioli). En torno al motivo del labrador convertido en rey en las letras áureas (y, en concreto, en la lopesca *Comedia de Bamba*), consultar Hempel [1986:139], para quien la popularidad del motivo en la época también se debe a que se empleó con frecuencia para evocar el modelo ideal de príncipe cristiano. En un trabajo posterior [Hempel 2000], el estudioso vuelve a analizar el mismo motivo, centrándose en esta ocasión en la mencionada comedia *El hombre por su palabra*.

1520Acot *Sale Garci-Tello*: aceptamos la acotación de las sueltas tardías *U* y *V* y casi todas las ediciones modernas para clarificar la presencia de Garci-Tello en escena a partir de este momento. Nuestro testimonio base y las ediciones sueltas más antiguas no traen ninguna acotación que indique a partir de qué momento es Garci-Tello visible para su tío Alfonso y don Arias. Nos parece que situar la acotación en este lugar es más eficaz que situarla en 1524Acot, como hacen *U* y *V*, en tanto que permite que los otros dos personajes adviertan su presencia desde lejos y crean que con bajar el tono de voz es suficiente para evitar ser oídos, a pesar de que el propio hijo de Tello les advertirá a partir del v. 1525 que ha escuchado toda su conversación previa.

1527 *manchen*: enmendamos con todas las ediciones modernas el error común compartido por todos los testimonios antiguos («manche»). La forma verbal en singular parece fruto de una mala lectura, es decir, entender que el sujeto de la oración es el sintagma «vuestro valor» (que, en realidad, desempeña la función de complemento directo) en vez del sintagma en plural «los consejos de un cobarde» del v. 1528. En torno a la concordancia respecto al número entre sujeto y verbo en la lengua áurea, ver la nota a los vv. 72-75.

1530-1532 *ser más de lo que es....lo que ha sido*: es fácil detectar en el parlamento de Garci-Tello el eco de la conocida fórmula *es quien es*, frecuentemente traída a colación en la comedia áurea y mencionada en varias ocasiones –generalmente parafraseada o con variantes– en la primera parte del díptico. Ver nota al v. 375 de *Los Tellos de Meneses*. En esta segunda parte volverá a aparecer en un par de ocasiones, nuevamente en boca de Garci-Tello y en boca de don Arias (*sabiendo quién soy*, v. 778, y *vos sois quien sois*, v. 1692, respectivamente).

1544 *tiniendo*: «teniendo». Vacilación vocálica corriente, aquí por asimilación, y forma habitual en Lope. En nota complementaria a la forma verbal «distilado» en su edición de *La Dorotea*, McGrady [2011:519, 36.182] proporciona otros ejemplos de la asimilación de la *i* en la obra de Lope. Otros ejemplos de vacilación vocálica en esta comedia: *dispertéis* y *invidia* (ambos en el v. 1819), *perficiona* (v. 1647), *quiriéndooos* (v. 1939).

1555-1560 *las leyes / de Dios....honrar mi padre y madre*: el respeto que se les debe a los padres y el imperativo de honrarlos es una idea repetida en numerosos lugares de la Biblia, aunque destaca particularmente la conocida inclusión de este imperativo ético en los diez mandamientos [Ex, 20: 12]. En el Nuevo Testamento la obligación de honrar a los padres también es recordada y debatida en varias ocasiones [Mt, 15: 4-6; Mc, 7: 10-13 y Lc, 18: 20, por ejemplo].

1561 *Pero, pues respeto os debo*: aparente error común de la tradición, denunciado por la quiebra de la rima de las redondillas en este verso. Este verso debería rimar en consonante con el «espero» con el que acaba el v. 1564. Todas las ediciones modernas transmiten el verso de la misma manera que los testimonios antiguos, con la excepción de *Jul* ofrece como alternativa el verso «y pues respetaros quiero», que no hemos aceptado

en nuestro texto aunque parece aceptable desde el punto de vista del sentido, la rima y el cómputo silábico.

1583 *mas que*: «aunque». El sentido de esta adversativa no está del todo claro según Keniston [1937:665, 42.21] y, al parecer, podía ser equivalente de *mas*, significar *más que* con el sentido de *además*, *más* con el sentido de *antes* o tener el valor de *aunque*. En nuestro caso, nos parece que el único sentido posible es el de «aunque» por el contexto, recogido también en Corominas (*s. v. más*).

1596 *sin que parezca rigor*: error común de la tradición, denunciado por la quiebra de la rima de las redondillas en el verso. Este verso debería rimar en consonante con el «no» con el que acaba el v. 1593. La edición *Har* propone para este verso la enmienda conjetural «sin que mal parezca, yo» (también aceptada por las ediciones derivadas de *Har*, es decir, *Men* y *Sai*), que nos parece forzada y poco convincente.

1599 *Almanzor de Toledo*: caudillo y político andalusí del siglo X, alcanzó gran poder en el contexto del califato omeya de Córdoba, en el que llegó a ocupar el cargo de *hayib* o primer ministro del califa Hisham II. Muy temido como militar y estratega, llevó a cabo numerosos ataques sobre los reinos cristianos —muchas veces con más intención propagandística o económica que política—, entre las que se cuentan varios saqueos a Zamora y Salamanca, hasta el punto de que desde el año 977 en adelante atacó prácticamente todos los años los territorios leoneses [Martínez Díez 2005:504]. Lope se refiere aquí a él como «Almanzor de Toledo», aunque la capital del califato fuera Córdoba, probablemente porque Toledo fue una de las ciudades más importantes del estado musulmán. Esta es la única mención a Almanzor en el díptico, detalle que contribuye a situar la acción en el siglo X y a la ambientación histórico-legendaria de la biología. En la comedia de Lope *La envidia de la nobleza*, Almanzor aparece como personaje en escena como rey de Granada.

1604-1614 *Mandad a Tello....con luto vuestra hermana*: el plan diseñado por el consejero don Arias para enviar a Tello el Mozo a la guerra y que muera en la batalla, dejando viuda a la infanta Elvira (y libre para casarse después con el propio Arias, enamorado de ella desde el comienzo de la comedia) recuerda al plan trazado por el rey David para asegurarse la muerte en la batalla de Urías el hitita, marido de su amante Betsabé [*Samuel* 11, 1-27]. El arrepentimiento de David al tener noticia de cómo Yahvé desapruueba su comportamiento también tendrá su reflejo en el arrepentimiento de Arias al final de la pieza. Lope también hace uso de este recurso arquetípico de enviar al rival amoroso —y marido de la mujer a la que se desea— a la guerra para que muera en ella en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, pieza en la que el Comendador se aprovecha de la condición de labrador de su rival amoroso de una manera parecida para trazar un plan que lo lleve a encontrar la muerte en la batalla, en este caso también contra los moros: «Destos cien labradores hacer quiero / cabeza y capitán a Peribáñez, / y con esta invención tenelle ausente» (vv.1807-1809, ed. D. McGrady).

1624 *aun*: «aún». Ver nota al v. 34.

1625-1628 *Castigado y corrido....nunca ofendido*: lugar sospechoso de deturpación cuyo sentido no está del todo claro, si bien la métrica no ofrece ninguna pista para descubrir qué verso está estropeado. Tello el Joven se dirige a las montañas, avergonzado de ir vestido nuevamente en el traje de labrador que había abandonado definitivamente al contraer matrimonio con la infanta Elvira. El sentido del verso v. 1628, que hemos decidido convertir en una pregunta («¿Podré, nunca ofendido?») es especialmente oscuro:

el sentido general del pasaje podría ser que Tello se esté preguntando si es posible que, sin haber sido nunca directamente ofendido (en el sentido de «injuriado, despreciado, humillado») por el rey, esté ahora «castigado y corrido» por el cambio de estatus social al que lo condenan las medidas enviadas por el monarca a los Meneses.

1647 *perficiona*: «perfecciona». Forma usual en la lengua de la época, hasta el punto de que es la única forma registrada tanto por Covarrubias como en *Autoridades*. Respecto a la vacilación vocálica, ver nota al v. 1544 y, respecto a la simplificación del grupo consonántico culto, ver nota al v. 159.

1663 *sobra*: enmendamos con *V* y todas las ediciones modernas la lectura errónea («sobre») compartida por *S1*, *S2*, *T* y *U*, nueva prueba de la mayor distancia de *V* respecto al resto de testimonios. El verbo únicamente puede estar en presente de indicativo y la lección errónea que traen los testimonios más antiguos parece haber sido resultado de la atracción ejercida por el verbo «levante», en el v. 1661.

1699 *las márgenes*: «los márgenes». El término *margen* era de género femenino en la lengua de la época, según *Autoridades*.

1710 *las puentes*: «los puentes». Aunque era una palabra de género ambiguo en la lengua medieval y áurea, los autores del siglo XVII –incluido Lope– la empleaban mayoritariamente en femenino.

1720-1721 *Mejor tomara la yegua / el conde, si no me engaño*: chiste malicioso del gracioso Mendo, que se refiere veladamente a la infanta Elvira al referirse a la «yegua» que querría llevarse don Arias. Conviene recordar que, aunque aquí la palabra parece tener más bien el sentido de ‘mujer’, en germanía la palabra *yegua* tenía otro significado («a las rameras se les llamaba yeguas», M. I. Chamorro, *Tesoro de villanos*, s. v. *yegua*).

1761 *capote pardo*: si bien el *capote* ya había sido mencionado antes en el díptico como prenda de vestir indicadora de la clase social (ver nota al v. 407 de la primera comedia), en esta mención se añade el adjetivo *pardo*, que remite necesariamente a *pardillo*, «paño más tosco, grosero y basto, que se hace del color pardo y sin tinte, de que se viste la gente humilde y pobre; y así se suele decir *gente del pardillo*» (*Autoridades*). Parece un eco de *su capa la pardilla* que vestía Peribáñez en la comedia homónima.

1805 *quinientos ducados*: cantidad de dinero considerable en el siglo XVII. Ver las notas a los vv. 372 y 535 en esta comedia y al v. 1323 de la primera comedia.

1813 *¿Este tallejón es barro?*: «¿Este talle no vale nada?». Véase *Vocabulario* (pp. 933-934): «¿Es barro? ¿Ya era barro? ¿Era barro? No es barro. Cuando se encarece algo por mucho, que no era tan fácil como el barro, ni de tan poca estima como el otro hace lo que le dan».

1817 *él lleva gentil despacho*: *gentil despacho*, «frase adverbial con que se significa la queja y sentimiento que causa una respuesta áspera o frívola resolución en caso que merecía lo contrario» (*Autoridades*). En otros casos, sin embargo, parece más bien una forma de quejarse de una situación desagradable o una carga que uno mismo u otra persona arrastra. En su comedia *La vitoria de la honra*, consultada en el *TESO*, Lope emplea la expresión en un contexto de queja similar al que nos ocupa, cuando Don Antonio reprende a su criado Lope por no haber podido averiguar dónde vive la mujer de la que se ha enamorado: «DON ANTONIO ¡Maldígate Dios, borracho! / ¿Qué habías de

hacer sino eso? LOPE ¿Parécete mucho exceso? / DON ANTONIO Yo tengo gentil despacho, / muerto soy. LOPE ¿Quién te mató? DON ANTONIO Tu descuido».

1823 *deshacerme*: el verbo *deshacer* tiene una acepción militar que podría ser apropiada para la situación de Tello («derrotar, romper, desordenar, poner en fuga ejército o tropa militar», *Autoridades*) pero, dentro de la estructura bimembre que forma con *afrentarme* y teniendo en cuenta que la verdadera intención del Rey no era únicamente que Tello fuera derrotado en el campo de batalla, sino que muriera en la guerra contra los moros, quizá sea más apropiado entenderlo como «perseguir, tirando a acabar con alguna cosa» o «dividir, partir, despedazar alguna cosa, y así se dice que *deshacen una res*» (*Autoridades*).

1824-1829 *toro en coso....de la púrpura bañadas*: las dos imágenes de animales moribundos empleadas por Mendo para ilustrar la derrota del rey Alfonso ante Tello el Joven evocan vagamente el malestar del monarca, pero parecen quizá algo excesivas y violentas para ilustrar su situación. La imagen del toro herido por las cuchilladas del caballero debe entenderse teniendo en cuenta que, en los usos de la tauromaquia de la época, el toreo plebeyo a pie realizado por los peones estaba completamente subordinado al toreo aristocrático realizado a caballo, practicado por las clases sociales superiores. El toreo a pie fue sustituyendo progresivamente al segundo hasta que a comienzos del siglo XVIII se funda la tauromaquia moderna, como señala Martínez Novillo [1998:67] en un trabajo en el que ofrece también numerosos ejemplos de la presencia del toreo en la producción dramática de Lope. Respecto a la imagen del ciervo herido que busca desesperadamente la fuente, hunde sus raíces en un conocido pasaje del libro IV de la *Eneida* dedicado a la descripción de la pasión de Dido: «uritur infelix Dido totaque uagatur / urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta, / quam procul incautam nemora inter Cresia fixit / pastor agens telis liquitque uolatile ferrum / nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat / Dictaeos; haeret lateri letalis harundo» (IV, vv. 70-73, ed. G. B. Conte), es decir, «Se abrasa la infeliz; perdido el seso / por toda la ciudad errante vaga: / cual corza traspasada de improviso / por el pastor que en los dicteos bosques / de lejos la acertó, y ella en la fuga / llevando va, sin que él lo sepa, hincado / el hierro volador; por las umbrías / y las cañadas sin descanso corre, / fija en el flanco la mortal saeta...» (vv. 104-112 de la trad. de J. C. Fernández Corte). La imagen gozó de un enorme éxito en la lírica española desde la época de Boscán, Garcilaso y Herrera, hasta el punto de que –a pesar de haber sido empleada muchas veces con intención de evocar el ansia, el anhelo y la presteza del animal moribundo–, también fue muy utilizada como elemento decorativo lírico sin apenas relación con el argumento de la trama o la escena en la que se inserta, como sucede en el caso que nos ocupa. En torno a este motivo, véase Lida de Malkiel [2017:52-79].

1830-1835 *¡Agora sí que....del cielo descompone!*: no comprendemos del todo el sentido de estos dos tercetos, aunque Tello el Joven parece referirse a los nuevos peligros a los que se verá abocado a causa de su reciente victoria militar, que –según piensa él– resultará desagradable al rey. Su inocencia expone a Tello, por lo tanto, a las sospechas y castigos del rey, aunque su victoria militar, que también constituye una prueba de que Dios está de su parte, podría tener como consecuencia que el rey esgrima más tímidamente o con más temor el argumento de la razón de estado, que anteriormente había empleado de manera hipócrita para posicionarse contra el matrimonio de Elvira y Tello (vv. 299-303). Finalmente, Tello contrapone claramente dicha razón de estado y las leyes divinas, cuyo enfrentamiento formaba parte del debate ideológico suscitado en la época tras la difusión de *El príncipe* de Maquiavelo. De hecho, a lo largo del siglo XVII, las obras de los jesuitas

Ribadeneyra y Mariana, entre otros, dieron continuidad a una corriente dentro del panorama filosófico y político español caracterizada por la defensa de la idea del príncipe cristiano frente a la preeminencia de la razón de estado, sumándose así a otros autores que también defendieron esta línea de pensamiento en el siglo XVI, como Antonio de Guevara, Luis Maluenda, Sebastián Fox Morcillo o Fadrique Furió Ceriol [Rosselló Castillo 2017:151]. En el ámbito teatral, Lope y muchos otros dramaturgos de su tiempo se posicionaron a favor de esta llamada «razón de estado católica» y del antimaquavelismo que promovieron Mariana y Ribadeneyra, doctrinas particularmente bien recibidas por el entorno de Felipe IV y Olivares [Silva Ortiz 2020:97].

1873-1875 *de quien parar puede al sol / y del valiente español / a quien debemos la fe*: Tello se refiere, evidentemente, a Dios y a Santiago. La primera referencia se aclarará más adelante, con la alusión a Josué (ver nota a los vv. 1916-1919). Santiago ha sido aludido ya en diferentes ocasiones a lo largo de la comedia como patrón de España (ver nota al v. 172).

1913 *habemos*: «hemos». Forma habitual en la lengua áurea para el auxiliar en alternancia con «hemos», aparece tanto en la prosa como en la poesía, donde en algunas ocasiones tenía la función de completar el cómputo silábico. Otro ejemplo el v. 2442.

1916-1919 *¿Qué cristiano ni gentil...venció con mil a diez mil?*: la pregunta retórica del rey Alfonso alude, por un lado, a las hazañas del bíblico rey David frente a Saúl, a quien las mujeres israelitas cantaron «Saúl mató a mil, David mató a diez mil» (v. nota a los vv. 1923-1925). Por otro lado, *el que paraba el sol* es Josué, el profeta y líder de los israelitas durante la conquista de Canaán, al que Dios ayudó de la siguiente manera durante la victoria de los israelitas contra los cinco reyes en Gabaón. El episodio está recogido en el libro de Josué (Jos 10: 12-14), según el que Josué habló al Señor para pedirle «sol contra Gabaon ne movearis et luna contra vallem Ahialon», es decir, «¡Sol, detente sobre Gabaón! ¡Y tú, luna, sobre el valle de Ayalón!». Sus peticiones se cumplieron, como prueba de la buena voluntad del Señor hacia Israel. Fuera ya de las coordenadas bíblicas, el episodio de la detención del sol también remite al milagro sucedido al Maestre Pelayo Pérez de Correa, dramatizado por Lope en *El sol parado*.

1921 *Gazul*: aludido más adelante con el nombre completo de «Celín Gazul» (v. 1980), quizá en referencia a la localidad de la actual provincial de Almería. Gazul es un personaje del romancero morisco que también aparece en las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita como miembro de los Abencerrajes. Lope escribió varios romances moriscos en los que aparece un moro de nombre Gazul. Quizá el más conocido de estos romances sea «Sale la estrella de Venus», una de las composiciones más famosas e imitadas del romancero nuevo. Según Goyri [1953], que estudia con detenimiento este ciclo dedicado a Gazul, el romance le sirvió después como base para el argumento su comedia morisca *El sol parado*. Gazul y su amada Zaida también forman parte de la intriga secundaria de *Los hechos de Garcilaso*. En algunos de estos romances y comedias de ambientación morisca parece que el personaje de Gazul funciona como trasunto del propio autor. López Fernández [2006], por su parte, también ha encontrado ecos autobiográficos en el personaje de Gazul en *El sol parado*.

1923-1925 *solo falta, echando el sello / canten las damas a Tello / las canciones de Saúl*: el rey Alfonso, rendido ya a la evidencia de que Dios apoya a los Meneses, ha decidido cambiar de actitud hacia Tello el Mozo, pues solo está de su mano «echar el sello» sobre el asunto en el sentido de «metafóricamente se toma por la última perfección de una cosa,

y así se dice, echar el sello a alguna cosa, cuando con alguna acción particular se le perficiona» (*Autoridades*, s. v. *sello*). Una vez hecho esto, solo faltará que las damas le canten las «canciones de Saúl» a Tello el Joven para celebrar su victoria sobre los moros. Estas canciones son una referencia a un episodio de la vida de David recogido en el Primer Libro de Samuel [1 Sm 18: 5-9], en el que se narra el éxito que David tenía en todas las expediciones a las que lo enviaba el rey Saúl, motivo por el que fue puesto al frente de sus tropas. Tras haber vencido David al filisteo, las mujeres israelitas cantaban «percussit Saul mille et David decem milia», es decir, «Saúl mató a mil, David mató a diez mil», para irritación de Saúl, que a partir de aquel día miró a David con malos ojos. La canción se repite más adelante en varias ocasiones, cuando David tiene que huir de la ira de Saúl y se refugia en Gat, bajo el gobierno de Aquis. Los servidores de Aquis e incluso el propio rey Aquis, en presencia de los filisteos, recuerdan en un par de ocasiones la canción que las mujeres compusieron para David [1 Sm 21: 12 y 1 Sm 29: 5].

1946-1947 *se esfuerza / la nueva de la vitoria: esforzar* tiene aquí el sentido de «ayudar, dar más vigor y fuerza a alguna cosa» (*Autoridades*) y figura como verbo transitivo reflexivo en Keniston [1937:335, 27.311]. No nos queda del todo claro el sentido del verbo en este lugar, pero parece que Tello el Viejo trata de consolar a su nuera de la ausencia de Tello el Joven, recordándole que la noticia de su victoria militar debe serles de ayuda y darles fuerza para mantener el ánimo.

1957 *he abrazado*: aceptamos la enmienda de los testimonios *U* y *V*, que también aceptan todas las ediciones modernas, para corregir el error de las sueltas más antiguas («ha abrazado»). La situación dramática indica que la forma verbal correcta es la primera persona del singular, puesto que la criada Inés, que acaba de entrar en escena, usa el abrazo que le ha dado personalmente a Mendo en la puerta como prueba de la llegada del regreso de este y Tello el Mozo a casa.

1964 *a Mendo*: enmendamos el pasaje según las ediciones modernas, frente a la lectura errónea de *S1* («Mendo») y la lectura errónea compartida por *S2-T-U-V* («Tello»). Según parece, la pérdida de la preposición «a» en el texto de *S1* tuvo consecuencias muy graves en la transmisión de este verso, puesto que –a pesar de no alterar el cómputo silábico– transformaba el pasaje en un lugar incomprensible, ya que Mendo es el personaje que tiene la palabra en este momento (y no puede temer que se le adelante Mendo). El testimonio *S2* intentó enmendar el pasaje sustituyendo a «Mendo» por «Tello», enmienda que preservaba el cómputo métrico pero sacrificaba la rima de la redondilla. La enmienda fue heredada por *T* y se transmitió de ese verso a *U* y *V*, hasta que *Har* y el resto de las ediciones modernas restituyeron la preposición a su lugar. El lugar constituye una prueba de la mayor cercanía de *S1* respecto al original y un buen ejemplo de la dependencia de las sueltas más tardías respecto a *S2*.

1970 y ss. *En las riberas del Tormes...*: la batalla que describe Mendo tiene lugar en los primeros kilómetros del río Tormes, probablemente en la sierra de Béjar, aunque la inspiración para el episodio parece ser la leyenda en torno a la aparición de Santiago y San Millán en auxilio del rey Ramiro II durante la batalla de Simancas o Hacinas contra los musulmanes, ocurrida a orillas del Pisuerga en el año 939. Como analiza Linares [2009], la leyenda tuvo un largo y tortuoso recorrido durante la Edad Media y el Siglo de Oro, desde el *Privilegio de los votos de Fernán González*, primer lugar en el que se recoge en el siglo XIII, en el contexto de la lucha por la primacía eclesiástica de la España reconquistada, con el objetivo político-económico de buscar para Castilla un equivalente a Santiago que permitiese al reino emanciparse de la dominación de León y Compostela

y no pagar más tributos a la Iglesia de Compostela. En dicho documento se narra sucintamente como Ramiro II, rey de León, el rey de Navarra y el conde castellano Fernán González, tras haber rezado el primero de ellos a Dios y a sus santos, reciben durante la batalla la ayuda de dos caballeros celestes armados, sobre dos caballos blancos, que se identifican con Santiago y San Millán. La leyenda tendría después un amplio recorrido en las letras medievales castellanas. En la versión de nuestra comedia, Tello, armado, cae dormido tras rezar a Santiago, a San Millán y a la Virgen y sueña que la Virgen le promete enviarle dos caballeros en su ayuda en la batalla del día próximo. Los dos caballeros, Santiago y San Millán, se aparecen en el combate al día siguiente y, armados con sus brillantes espadas, les dan la victoria a los cristianos. El relato de la aparición milagrosa recuerda a la versión de la leyenda relacionada con el conde Fernán González, que Lope ya había recreado con pequeños cambios en su comedia *El conde Fernán González*, aunque en este caso es Pelayo el que se le aparece en un sueño premonitorio al conde para anunciarle la ayuda que recibirá en la batalla.

1990 *cambiantes de nubes*: *cambiante* debe ser entendido aquí como sustantivo en vez de en su acepción de adjetivo con el significado de «que cambia» –más habitual en la actualidad–. En el Siglo de Oro era más habitual la acepción como sustantivo, en el sentido de «reflejo que vuelve hacia afuera en la luz que recibe el metal bruñido, el agua, o otro cuerpo lucidísimo, cuya superficie es lisa, y por eso parece la escupe o arroja afuera» (*Autoridades*). Mendo está tratando de describir, por lo tanto, los reflejos o resplandores de las nubes al amancer. En este mismo sentido emplea Lope la palabra, según *TESO*, en circunstancias parecidas en la comedia *Los trabajos de Jacob*, «Por las frentes de los montes / vía entre blancos cambiantes / de nácar, blanco y azul / la rosa, aurora que sale» y en *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, «mas con los tornasoles que hace el día / de diversas colores y cambiantes, / cuando aparece el sol recién nacido / y que da el aire de su luz vestido». El testimonio V, más tardío, entiende *cambiante* como adjetivo y elimina la preposición «de» que va a continuación, obteniendo como resultado un verso hipométrico.

1998-1999 *los corderillos al cuello / al que sus cuellos aguarda*: enmendamos en estos dos versos dos errores comunes persistentes en la tradición y que no se han corregido hasta las ediciones modernas. En el caso del v. 1998, es necesaria una sílaba más para evitar un verso octosílabo hipométrico y aceptamos la enmienda de *Har* (aceptada también por *Men*, *Jul* y *Sai*), es decir, la adición del diminutivo para restablecer el cómputo silábico. Otra enmienda posible, sugerida por el profesor José Javier Rodríguez Rodríguez, hubiera sido mantener *corderos* y rehacer el verso como «los corderos al degüello», enmienda que tiene la ventaja de evitar la fea repetición de *cuello* en los dos versos. En el verso siguiente, corregimos la contracción «del» con todas las ediciones modernas (menos *Jul*), lectura que tenemos que sustituir por un «al» para que pueda realizarse la comparación entre el miedo de los leoneses que son llevados a una batalla desigual contra los moros y el miedo de los corderos que son llevados «al» matadero.

2009 *el mismo león de España*: el león, inicialmente mueble heráldico de la ciudad homónima y de Castilla y León, estaba ya plenamente establecido en el siglo XVII como símbolo para representar a la monarquía española y a la nación española. En este lugar, por lo tanto, puede que Mendo esté haciendo referencia a la posibilidad de que el propio rey de León acudiera a la batalla. Ver nota a los vv. 1026-1035 de *Los Tellos de Meneses*.

2020 *al arma*: según las normas de edición de Prolope, mantenemos la separación de palabras que equivalían antiguamente a sintagmas y que corresponden a un solo término

en la actualidad, como ocurre con *al arma*, que es precisamente proporcionada como ejemplo (*La edición del teatro de Lope de Vega*, p. 32). En nuestro testimonio base, sin embargo, nos encontramos en esta ocasión con la escritura moderna *alarma*, en una única palabra, y lo mismo sucede la siguiente ocasión en la que se emplea la palabra (v. 2111). Curiosamente, el resto de sueltas de los siglos XVII-XVIII, así como todas las ediciones modernas, optan por la forma antigua, separada en dos palabras.

2028 *caracoles y escarceos*: *caracol* «se llaman los tornos que se hacen con los caballos, andando alrededor, corriendo, o a paso» (*Autoridades*). La palabra *escarceo* es prácticamente un sinónimo, el «torno y vuelta que da un caballo cuando está fogoso o el jinete lo obliga a ello» (*DLE*). Enmendamos con las ediciones modernas el error común compartido por todos los testimonios antiguos («escorceos»), quizá por su similitud con *escorzo*. No hemos encontrado «escorceo» en los diccionarios de la época (donde tampoco aparece recogido *escarceo*, por cierto), si bien fue una palabra que Lope empleó también en otras comedias. Según *TESO*, aparece en *Las mujeres sin hombres*, («y con el diestro caballo / haciendo mil escarceos») y en *Los palacios de Galiana*, («salió picando un andaluz de Córdoba / haciendo en él mil escarceos y círculos»).

2036 *llegábanse*: Aquí el verbo está en su uso pronominal, menos habitual que el transitivo, con la acepción de «dicho de una persona o de una cosa: acercarse a otra» (*DLE*).

2040 *fidalgos pedían licencia*: *licencia* es el «permiso o beneplácito que se concede a uno para ejecutar alguna cosa» (*Autoridades*). Se sobreentiende en el pasaje que los fidalgos, quizá precisamente por ser caballeros, pedían permiso para abandonar el campo de batalla, aunque también podrían estar pidiendo permiso para lanzarse al combate (permiso que Tello no concede para evitar la indisciplina o la dispersión de las líneas). Ha habido otras menciones a *pedir licencia* en la comedia, pero siempre su sentido era más evidente, por tratarse de construcciones de *pedir licencia* + *verbo* (vv. 773, 779, 1021, 1235, 1549, 1876).

2053 *celada*: «pieza de la armadura antigua que cubría y protegía la cabeza, generalmente provista de una visera movable delante de la cara» (*DLE*).

2062-2063 *la que volvió en «ave» el «Eva», / siempre limpia y siempre santa*: juego terminológico entre *ave* y *Eva*, que contrapone las figuras bíblicas de la Eva pecadora del Génesis y la María corredentora del Nuevo Testamento. Como señala Vallejo González [2012:131-133], hay que poner el juego en relación con la llamada «Teoría de la recapitulación» de San Ireneo, que fue el primero en enunciar que «lo que Eva había desatado con su inobediencia sería atado merced a la humilde sumisión de María a los designios divinos». Aunque también aparece en la obra de Berceo, la investigadora rastrea la presencia de este juego en el *Cancionero espiritual* de Montemayor: «Ave, humilde nombre es, / y Eva, soberbio y grave; / las letras todas son tres, / si al derecho dizen Ave, / Eva dizen al revés. / Si Eva se levantó, / Ave luego se humilló, / y pues tan claro se prueba / en ver que Cristo encarnó, / al revés camina Eva / de lo que Ave caminó» (ed. M. D. Esteva de Llobet, vv. 287-297, p. 180). Vallejo González, antes de centrarse en el uso que hizo Quevedo del tópico, también pone en relación el poema de Montemayor con el siguiente pasaje de la obra lopesca *Pastores de Belén*, prueba de que el Fénix ya había utilizado previamente el juego: «De la hermosa Eva bien pudiéramos decir las alabanzas, si no nos hubiera puesto en este destierro desde que nos llamamos sus hijos; pero ¿qué

tuvieran que ver con las que merece la segunda, que por la boca de Gabriel mudó el Eva en Ave?».

2111 *alarma*: ver nota al v. 2020.

2119-2121 *Tello a los soldados habla / como si fuera otro César / en los campos de Farsalia*: Cayo Julio César tuvo una gran fama como capitán de sus tropas y fue conocido por sus arengas, que alaba, por ejemplo, Suetonio en la *Vida de los doce césares* (1, 55). La batalla de Farsalia, en el 48. a. C., en la que venció a las tropas de Pompeyo dando fin a la República, es una de sus victorias militares más recordadas. Lope de Vega trajo a colación las arengas de César en la batalla de Farsalia en otros textos. En su comedia *Pobreza no es vileza*, apunta que «Alabar la virtud de los soldados / fue siempre de excelentes capitanes / así en Farsalia César a los suyos, / así en la India el próspero Alejandro» (*TESO*).

2131 *era*: «fuera». Aunque el uso del indicativo en sustitución del subjuntivo para expresar posibilidad, deseo, etc. no sea infrecuente en la lengua áurea [Keniston 1937:348-349, 28.24 y 28.25], sobre todo por necesidades de la rima, en este caso hubiera sido perfectamente posible emplear la forma *fuera*, utilizadísima en construcciones como esta a lo largo de la comedia. Sin embargo, este uso del pretérito imperfecto no es extraño en la lengua del romancero viejo [Szertics 1967].

2184 *el*: enmendamos con los testimonios *T-U-V* y todas las ediciones modernas la errata de *S1-S2* («es»), quizá un despiste gráfico que hace que la oración no tenga sentido. El error quizá sea fruto de no reparar en que el verbo de la oración («miro») está situado en el verso siguiente.

2196-2197 *la ira / dure del rey*: la ira del rey o *ira regis*, institución jurídica aparecida en la Edad Media, era utilizada por el monarca para castigar a aquellos que habían provocado su cólera sin haber cometido un delito, aunque también podía ser utilizada para castigar sin proceso a traidores u otros delincuentes. La caída en ella implicaba la pérdida de todos los honores y posesiones y, generalmente, el destierro, como le sucedió al Cid, quizá la víctima más famosa de la *ira regis* en las letras españolas. Como tenía lugar al margen de todo proceso legal, la ira del rey podía terminar –como les sucede al final de la obra a los Meneses– súbitamente, según la voluntad del soberano. Véase Grassotti [1965].

2240 *no los haga mal*: «no les haga mal». Ejemplo de loísmo, uso de *lo* y *los* para el dativo, frecuente en los siglos XVI y XVII. Véase nota al v. 29 de la primera comedia.

2249 *ea, a merendar os den*: aceptamos la enmienda de *S2*, aceptada por las sueltas siguientes y las ediciones modernas, frente a la lectura «ea, merendar os den» de *S1*. Si bien es posible que el preparador de la suelta *S1* considerara que la preposición estaba embebida en la interjección «ea», inmediatamente anterior, como se trata de un caso algo particular de preposición embebida y no estamos completamente seguros de si nos encontramos ante una omisión involuntaria de *S1*, preferimos aceptar la lectura de *S2*. La expresión «a merendar os den» también resulta algo forzada, ya que tanto en el siglo XVII como en la actualidad parece más habitual la construcción con la preposición «de» (*dar de merendar*). Sin embargo, según el *TESO*, Lope empleó también en alguna ocasión la expresión con la preposición «a», como en *La prisión sin culpa*, comedia de la que encontramos los dos siguientes versos: «Dale a merendar, Camila, / y vendráme luego a ver». Tanto en ese caso como en el de nuestra comedia, el uso de la preposición «a», que

permite hacer una sinalefa, está obligado por la métrica, ya que el empleo de la preposición «de» tendría como consecuencia un verso hipermétrico.

2255-2256 *en él...de él*: rima idéntica y defectiva pero que encaja en los supuestos de Arjona [1953:276-277], según los cuales la repetición de un pronombre en posición de rima era una licencia aceptada en algunos casos en la versificación dramática. Entre ellos, el estudioso destaca la duplicación de pronombres, admitida cuando la preposición anterior al pronombre cambiaba en cada repetición o cuando uno de los pronombres era la forma de sujeto y el otro desempeñaba la función de objeto de la preposición.

2257 *trasmonte*: «pasar del otro lado de los montes, respecto del país o territorio de que se habla» (*DEL*).

2291-2292 *no tengo / vestido que me mudar*: «no tengo / vestido que mudarme». Según Lapesa [2008:343-344], «mientras entre nosotros el imperativo, infinitivo y gerundio exigen el pronombre pospuesto, en los siglos XVI y XVII se admitía el orden contrario si otra palabra les precedía en la frase: “la espada *me da*” `dame la espada’». Otros ejemplos en los vv. 1202 y 2442.

2294 *raja*: «especie de paño grueso antiguo de baja estofa» (*Autoridades*). Este tejido quizá estaba ya en desuso en el siglo XVII, porque Herrero García [2014a] no lo incluye en su lista de tejidos utilizados en esta época.

2304 *do vale más un real*: *do*, adverbio de lugar, «lo mismo que donde», aunque «es voz antigua y ya de poco o ningún uso» (*Autoridades*).

2311-2312 *los talegos / han quedado boqueando*: Mendo alude maliciosamente a que quizá las palabras anteriores de Tello el Viejo en contra de los vestidos se deban a que ha gastado mucho dinero en enviar soldados a la guerra, por lo que los sacos donde se contiene el dinero han debido de quedar vacíos o semivacíos. Además, *tener talego* era una expresión utilizada en la época para hacer referencia a «tener dinero, díjose porque comúnmente se guarda en talegos» (*Autoridades*).

2322 *has menester*: «tienes necesidad, necesitas». Ver nota al v. 449.

2335*Per* REY: restituimos a este lugar la didascalía exigida por la situación dramática, omitida por todos los testimonios antiguos y ediciones modernas. En el caso de las sueltas que traen otra versión de la escena comprendida entre los vv. 2278*Per*-2330, la omisión puede explicarse fácilmente, ya que el parlamento del rey era más extenso y empezaba antes, por lo que no era necesario indicar en este v. 2335 que él era el que tenía la palabra.

2341*Per* TELLO VIEJO: enmendamos con los testimonios *T-U-V* y todas las ediciones modernas el error en la didascalía de *S1-S2*, que le atribuyen el parlamento a Tello el Mozo. Aunque el joven Tello también está sobre las tablas en este momento, este verso se inserta dentro de la escena final de reconciliación entre Tello el Viejo y el rey Alfonso después de los agravios cometidos por este contra los Meneses, conversación en la que únicamente ellos dos están participando. Por otro lado, el sentido del verso indica que debe ser pronunciado por Tello el Viejo, porque deberíamos modificar el pronombre del verso («me ha honrado») para que tuviera sentido en boca de Tello el Joven. Teniendo en cuenta que no tenemos ninguna variante para dicho lugar y que las equivocaciones entre los nombres de padre e hijo son habituales en el dístico de los Meneses, nos parece más acertado corregir la didascalía que el texto.

2346 *cubrid, cubrid la cabeza*: orden que supone una variante de la sencilla fórmula («cubríos y hablad») pronunciada por el monarca en la ceremonia de cobertura, por medio de la que un noble entraba a formar parte de la Grandeza de España. Según Hernández Barral [2012:162-164] el derecho a permanecer cubierto en presencia del rey era uno de los privilegios de la más alta nobleza española: diferenciaba inicialmente a los Grandes según distintas categorías y era un requisito obligatorio para recibir después otros honores y cargos reales. También según este estudioso, las ceremonias de cobertura tienen su origen en el viaje de Carlos V a Bolonia de 1530 con motivo de su coronación como emperador, en el que fue acompañado de los Grandes (de ahí que estos rituales tuvieran un acusado carácter borgoñón), lo que constituye un nuevo anacronismo de Lope en una obra ambientada en la Reconquista. En la escena de la comedia, Garci-Tello es perfectamente consciente de las implicaciones de la orden del rey, de ahí que inmediatamente solicite la misma honra (el privilegio de cubrirse) para su padre, Tello el Joven, estrategia celebrada por su abuelo. Este privilegio de los Grandes a cubrirse ante el rey menudo se explota en el teatro áureo: en la conocida escena del segundo acto de *La vida es sueño*, la rivalidad entre Segismundo y Astolfo nace de un desencuentro relacionado con esta costumbre: SEGISMUNDO Cansóme cómo llegó / grave a hablarme; y lo primero / que hizo, se puso el sombrero. / [CRIADO] 2º Es grande. SEGISMUNDO. Mayor soy yo. (vv. 383- 386, ed. E. Rodríguez Cuadros).

2354 *traslado*: «Se usa también por imitación propia de alguna cosa, por la cual se parece mucho a ella, y así se dice, “es un traslado de su padre”» (*Autoridades*).

2361 *Acot Vase*: aceptamos la acotación de los testimonios *U* y *V*, heredada después por las ediciones modernas, pero que falta en las sueltas más antiguas (*S1*, *S2* y *T*) para indicar la salida de Sancho, que sale de escena y no debe volver a las tablas hasta 2440 *Acot*.

2404 *pedir que* «de pedir que». No se trata de un infinitivo con valor de imperativo (la forma *pedid*, además, había aparecido en el v. 2371), sino de un infinitivo con elisión de la preposición «de», ya había aparecido en el v. 2401. El sentido de las palabras de Arias es ‘hacerme favor de honrarme y de pedir que Tello me dé a Laura por mujer’.

2411 *Per DON ARIAS*: Atribuimos a don Arias el soneto que comienza en este verso, como hacen las ediciones modernas *Har*, *Men* y *Sai*. La omisión de esta didascalía por parte de todos los testimonios antiguos (omisión heredada también por la edición moderna *Jul*) constituye uno de los errores comunes más evidentes de la comedia. El contexto claramente indica que el soneto –una reflexión en torno a la naturaleza del amor como unión de dos voluntades– debe ser pronunciado por don Arias, antagonista de la comedia enamorado hasta este momento de la infanta Elvira y que, de manera sorpresiva, le ha solicitado unos pocos versos antes (vv. 2400-2405) precisamente a Elvira la mano de Laura. La omisión de la didascalía, sin embargo, tiene como consecuencia que el soneto sea pronunciado por la infanta Elvira, lo que priva a la composición de su función explicativa respecto al cambio de afectos e intenciones de don Arias. Esta errónea atribución del soneto a Elvira puede ser explicada por el hecho de que la primera mitad del soneto también tenía sentido pronunciado por ella (de manera que el personaje de Elvira tuviera la palabra desde el v. 2410 hasta el 2425, puesto que ella también es la primera en intervenir después del soneto), pero nos parece que en los tercetos finales hay versos que únicamente tienen sentido en boca de don Arias, como «Ya no quiero querer lo que solía» y «Hoy toma puerto la esperanza mía».

2411-2424 *No sé quien ama....correspondencia de las almas*: el soneto constituye un ejemplo de reutilización de material poético por parte de Lope, puesto que ya aparecía íntegro y con cambios menores en *La obediencia laureada* y *primer Carlos de Hungría*, si bien también se ha sugerido que la interpolación de este material podría no haber sido obra del Fénix. Enmendamos en el v. 2411 la lectura «es querido», como hacen todas las ediciones modernas, apoyándonos en la versión del soneto que transmite dicha comedia (vv. 2388-2401, ed. G. Usandizaga) así como en el contexto (el soneto debe ser pronunciado por don Arias y su función es explicar la mudanza de sus sentimientos y su actual propósito de contraer matrimonio con Laura; mientras que no tiene ningún sentido en boca de la infanta Elvira). La lectura errónea («ha querido») que transmitían todos los testimonios antiguos, era probablemente un resultado de adaptar el soneto para que fuera recitado por Elvira (de manera que ella pudiera tratar el tema del cambio de sentimientos de don Arias en tercera persona del singular). Por otro lado, en el v. 2414 entendemos que nos encontramos en todos los testimonios antiguos ante una preposición embebida en la «a» final de «disuena», que en el texto de nuestra comedia restituimos entre corchetes sin necesidad de aceptar la lectura de las ediciones modernas, que resuelven en todos los casos la preposición. En *La obediencia laureada*, la preposición ya estaba presente en el texto de los testimonios antiguos. En el v. 2417, enmendamos la lectura errónea de *S1-S2-T* («en») apoyándonos en la lectura correcta de los testimonios *U* y *V*, en las ediciones modernas de nuestra comedia (que corrigen en todos los casos de la misma manera) y, una vez más, en el texto que transmite *La obediencia laureada* (v. 2394 de la ed. G. Usandizaga). En torno al tema del soneto cabe señalar que esta definición del amor como unión de dos voluntades (de la que deriva la idea de que el amor no es tal cuando no es correspondido) fue muy agradable a Lope y que aparece, entre otros muchos lugares, en el famoso soneto inicial de *El caballero de Olmedo*.

2425*Per INFANTA*: señalamos, como hacen las ediciones modernas *Har*, *Men* y *Sai*, la intervención de la infanta Elvira al comienzo del v. 2425. La omisión de esta didascalia en los testimonios antiguos y en *Jul* se debe a que, como no le atribuyen el soneto inmediatamente anterior a don Arias, tanto el soneto (vv. 2411-2424) como esta primera intervención del v. 2425 deben ser pronunciados por la infanta Elvira, que ya tenía la palabra desde el v. 2410. En definitiva, la omisión de la didascalia de este 2425*Per* parece un error común a todos los testimonios antiguos –y heredado por *Jul*– derivado de la omisión y error común de 2411*Per*. Ver nota a dicho verso.

2434 *un hora*: enmendamos con las ediciones modernas el error común (la forma femenina «una hora») compartido por todos los testimonios antiguos y la edición moderna *Jul*. En el verso en el que se inserta, la forma masculina es necesaria para evitar una posible hipermetría y, por otro lado, el sustantivo *hora* como masculino es habitual en las letras áureas y en Lope. Ver nota al v. 1243.

2440*Acot Sale Tello Viejo, Mendo y Sancho, labrador*: enmendamos para incluir a «Sancho» en la acotación, como hacen los testimonios *U-V*, sin renunciar a la indicación de «labrador» que traen *S1-S2-T*. Parece más correcto que sea Sancho el labrador que sale aquí a escena y pronuncia el parlamento del v. 2443, en vez de un labrador anónimo (y que no está recogido por ninguno de los testimonios antiguos en el *dramatis personae*). Además, en esa única intervención de este personaje que acompaña a Tello el Viejo y Mendo en el v. 2443, la didascalia le atribuye el parlamento a Laura (cuya entrada se anuncia en todos los testimonios tras el v. 2464) en *S1-S2-T*, lo que sin duda se trata de un error, y a Sancho en los testimonios *U-V* (ver nota al v. 2443*Per*). Debemos tener en cuenta que Mendo y Sancho funcionan a lo largo de las dos comedias a menudo como

personajes que actúan en pareja, sobre todo en relación a los quehaceres de la casa y el cumplimiento de las órdenes de Tello el Viejo. De hecho, la primera comedia se cierra con una escena similar, en la que Mendo y Sancho preparan la casa para la llegada del rey a casa de los Meneses. Otro argumento a favor de que sea Sancho y no un Labrador desconocido quien sale aquí a escena es que en la próxima escena que comienza en el v. 2464, cuando todos los personajes salen a las tablas (para presenciar cómo el rey ordena caballero al niño Garcí-Tello y dar fin así a la obra) sale incluso la criada Inés —esposa de Sancho— al escenario, a pesar de que no interviene ya en ningún momento, y únicamente su marido Sancho (con tanto peso o más que Inés en esta comedia y que no sale en esa extensa acotación del v. 2464) quedaría fuera de las tablas en dicha escena final si es que no está ya en el escenario en este momento.

2443*Per Sancho*: aceptamos la lectura de los testimonios *U* y *V*, seguido por todas las ediciones modernas, para atribuirle el parlamento al criado Sancho. La atribución a Laura de *S1-S2-T* es un error, puesto que el personaje entra más adelante en escena y las tareas de las que habla aquí el Labrador que ha salido a las tablas en 2440*Acot* en compañía de Mendo son mucho más apropiadas para otro criado (ver nota al 2440*Acot*). Es probable que se produjera una confusión entre la abreviatura «Lau» empleada habitualmente para Laura a lo largo de las dos comedias y la abreviatura «Lab» (correspondiente a «Labrador») que, probablemente por despiste, se empleó para designar al Labrador Sancho tanto en 2440*acot* como en la didascalia que nos ocupa. La otra opción es que *S1-S2-T* evitaran deliberadamente la aparición de Sancho en la pequeña escena con Tello el Viejo y Mendo donde se inserta esta intervención (quizá porque el actor que interpretaba Sancho doblaba papel), opción poco probable por la combinación de personajes con los que comparte habitualmente Sancho escena y que, a raíz de la equivocación entre la lección correcta «Lab» y la lección incorrecta «Lau», los testimonios *U-V* corrigieran tanto 2440*Acot* como este 2443*Per*, ya que era imposible atribuirle este verso a Laura.

2463 *acotarlas*: entendemos en este lugar que Tello el Viejo pretende reservar las galas con las que quería recibir al rey para ponérselas en la procesión del Jueves Santo. Los relatos de la Semana Santa realizados por viajeros extranjeros en la España del siglo XVII mencionan que las procesiones duraban desde el Miércoles al Viernes Santo, y que las personas de más rango acudían a ellas con sus mejores ropas [Gijón Jiménez 2016:182]. La lectura que traen *S1* y *S2* («acortarlas») tiene mucho menos sentido en este lugar.

2473*Acot Sacan dos fuentes, en una el manto y la corona y en otra la espada y espuelas de Garcí-Tello, y él con botas*: comienza aquí la ceremonia de investidura de caballero del joven Garcí-Tello a manos de su tío, el rey Alfonso. La espada y las espuelas (que habitualmente eran doradas) señaladas por la acotación eran elementos fundamentales en estas ceremonias, junto con el homenaje o juramento de fidelidad pronunciado por el futuro caballero. El manto y la corona que se deben sacar a escena en este momento, por otro lado, son atributos habituales de la monarquía y su presencia aquí tiene una base histórica, ya que, a pesar de que la investidura de un caballero era un rito sacralizado por la Iglesia y tenía carácter de sacramento, también tenía un sentido laico-institucional, por lo que los reyes y jefes territoriales utilizaron durante y después de la Edad Media las investiduras de caballero para vertebrar y fijar sus relaciones de vasallaje. En torno a este aspecto véase Palacios Martín [1998], para el que la investidura de armas constituía una garantía más del cumplimiento por parte del vasallo de sus deberes con el señor a través de la relación parental o semiparental que se establecía entre el caballero novel y quien le había otorgado la investidura. Por lo tanto, parece posible que Lope incluyera aquí esta escena, en la que el propio Alfonso nombra caballero a su sobrino, con el objetivo de

subrayar la buena voluntad de Alfonso hacia los Meneses, sellada aquí nuevamente a través de este ritual que supone una actualización de sus lazos familiares entre el rey y el primogénito de los Meneses. Respecto al desarrollo de la ceremonia que tiene lugar después de la acotación, cabe señalar que tenía lugar frente a un altar y que las espuelas le eran calzadas al futuro caballero, que después pronunciaba su juramento arrodillado (como se indica en el v. 2479, si bien en la realidad histórica este tipo de juramento también se podía realizar de pie), antes o después de recibir el espaldarazo. Tal y como describe Gómez de Valenzuela [2016:267], que analiza este tipo de ceremonias hasta el siglo XVII en el reino de Aragón, las fórmulas genéricas que formaban parte de este tipo de juramentos de investidura incluían habitualmente los siguientes puntos: haberse bien y lealmente en la orden de milicia y caballería, servir a la ley cristiana y al rey, ser propietario de un caballo y armas, estar dispuesto a morir por su honor, defender a viudas, huérfanos y otros desamparados y cumplir con los usos y costumbres del reino. Casi todos estos puntos son cubiertos por el juramento que realiza a partir del v. 2479 Garcí-Tello. En dicho juramento el hijo de Tello el Joven expresa su voluntad de defender la fe católica, guardar lealtad a su rey, luchar contra los moros, salir al campo si recibe algún desafío (*saldréis al campo*, v. 2495, en su acepción de *salir a campo abierto*, «salir a algún combate señalado», *Autoridades*), guardar todo *pleito homenaje* (en el sentido de «juramento solemne de fidelidad hecho a un rey o señor», *DLE*) y defender a las mujeres.

2482 *a lo que os obliga serlo*: mantenemos la lectura de *S1-S2* para «obliga» (frente a la trivialización «obligo» de los testimonios *T*, *U* y *V*) y enmendamos después *ope ingenii* la lección «a serlo», de todos los testimonios antiguos, que quizá entendieron que había una preposición embebida en el verbo «obliga» inmediatamente anterior. El lugar ha sido corregido por todas las ediciones modernas como «el serlo». La enmienda que proponemos para la segunda lección nos parece más económica y aclara mejor las relaciones sintácticas de la oración: de esa manera, se entiende más fácilmente que Garcí-Tello debe escuchar con atención las obligaciones a las que está sujeto a partir de ahora por el hecho de convertirse en caballero. El despiste de todos los testimonios antiguos es resultado de una mala lectura («os obliga a serlo»)

2502-2503 *Pues, caballero / estos tres golpes os doy*: después del juramento de Garcí-Tello (en el mismo v. 2502), tiene lugar el espaldarazo o saludo, momento culminante de la ceremonia de ordenación y que podía tener lugar antes o después del juramento, en el que el ordenante sacaba de la vaina la espada que le habían ceñido al caballero novel, el signo más relevante de la nueva dignidad del caballero, y lo golpeaba suavemente un número variable de ocasiones sobre una o varias partes del cuerpo (cabeza, cuello u hombros, generalmente) antes de entregársela [Gómez de Valenzuela 2016:261].

2515-2516 *El ansia desde que nacen / es, Elvira, el casamiento*: la imagen de la mujer ansiosa por contraer matrimonio (y dispuesta a casarse de manera irreflexiva con tal de ver cumplido ese deseo cuanto antes) era un tópico en la época. La idea es frecuente en Lope, como en *La malcasada*, donde Hernando comenta que «dirá una doncella “sí” / a quien en su vida vio, / que piensa, si dice “no”, / que el mundo se acaba allí» (vv. 93-96, ed. J. J. Rodríguez) y en obras como el *Guzmán de Alfarache*, donde se incluye una extensa advertencia sobre los motivos espurios que llevan a las mujeres a casarse precipitadamente (ed. J. M^a Micó, II, iii, 3, pp. 288-ss.).

4. OTROS APARATOS

4.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS

4.1.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE LOS TELLOS DE MENESES

3	estraña : extraña <i>T</i>	650	vitorioso : victorioso <i>ST</i>
7	ansí : así <i>T</i>	699	diablos : diabros <i>ST</i>
56	efeto : efecto <i>ST</i>	736	recebir : recibir <i>ST</i>
68	ansí : así <i>T</i>	801	tiralle : tirarle <i>T</i>
97	ansí : así <i>T</i>	814	pintaba a todas : pintaba todas <i>T</i>
128	ansí : así <i>ST</i>	838	agora : ahora <i>ST</i>
188	escusados : excusados <i>T</i>	842	la he dado : le he dado <i>T</i>
193	agora : ahora <i>ST</i>	845	trecientas : trescientas <i>T</i>
223	escusara : excusara <i>T</i>	862	sacalde : sacadle <i>ST</i>
276	naciste : nacistes <i>ST</i>	956	antiyer : anteayer <i>T</i>
291	le : lo <i>T</i>		pellisqué : pellizqué <i>ST</i>
341	el : al <i>ST</i>	1016	ansí : así <i>ST</i>
352	efeto : efecto <i>T</i>	1038	decienden : descenden <i>T</i>
375	respeto : respecto <i>S</i>	1170	respeto : respecto <i>ST</i>
435	coluna : columna <i>T</i>	1186	hablaldas : habladlas <i>S</i> : habladla <i>T</i>
448	llama a la : llama la <i>ST</i>	1226	estraña : extraña <i>T</i>
479	llevalle : llevarlo <i>T</i>	1305	escusamos : excusamos <i>T</i>
516	y : e <i>T</i>	1320	ansí : así <i>ST</i>
517	culpar pudiera a las : culpar pudiera las <i>ST</i>	1321	ansí : así <i>T</i>
561	ansí : así <i>T</i>	1327	ansí : así <i>T</i>
585	ansí : así <i>ST</i>	1340	escuro : obscuro <i>ST</i>

- 1422 recibido : recibido *ST*
- 1431 agora : ahora *ST*
- 1456 recibida : recibida *ST*
- 1463 hazle : hazla *ST*
- 1467 docientos : ducientos *S* :
doscientos *T*
- 1468 así : así *ST*
- 1471 le : la *ST*
- 1479 recibida : recibida *ST*
- 1501 propio : propio *S*
- 1536 estraño : extraño *T*
- 1561 agora : ahora *ST*
- 1578 propia : propria *S*
- 1599 y : e *T*
- 1605 les : los *T*
- 1647 así : así *T*
- 1654 estás : estáis *S*
- 1662 agora : ahora *ST*
- 1738 así : así *T*
- 1756 perdonad : perdona *ST*
- 1809 repliques : repliquéis *ST*
- 1826 así : así *ST*
- 1985 Víctor : vítor *ST*
vítor : vítor *ST*
- 1998 veían : vían *T*
- 2020 efeto : efecto *ST*
- 2048 propia : propria *S*
- 2055 juridición : jurisdicción *ST*
- 2108 agora : ahora *ST*
- 2154 les : los *ST*
- 2156 o : u *ST*
- 2158 estremos : extremos *T*
- 2161 estremos : extremos *T*
- 2209 pronóstico : pronóstico *ST*
- 2302 de la ausencia : del ausencia *S*
- 2360 así : así *ST*
- 2395 estraño : extraño *T*
- 2403 inocencia : inocencia *ST*
- 2416 un alma : una alma *S*
- 2435 escusar : excusar *T*
- 2505 serville : servirle *T*
- 2509 excusadas : excusadas *T*
- 2520 propios : propios *S*
- 2527 satisfaciones : satisfacciones *ST*
- 2543 ofendella : ofenderla *T*
- 2570 llevarse una mujer : llevarse a una
mujer *ST*
- 2592 le : la *S*
- 2597 inocencia : inocencia *ST*
- 2620 agora : ahora *ST*
- 2626 agora : ahora *ST*
- 2642 efeto : efecto *T*
- 2695 juridición : jurisdicción *ST*
- 2706 recibirle : recibirle *ST*

2717 les : los *ST*

2739 estremos : extremos *T*

2751 agora : ahora *ST*

2757 o : u *S*

2777*Acot* güevos : huevos *ST*

güevos : huevos *S*

2796 que nadie conozco : que a nadie
conozco *T*

2796 escusada : excusada *T*

2793*Acot* agora : ahora *S*

2799 estraña : extraña *T*

2830 dejádmela : déjamela *ST*

2840 agora : ahora *ST*

2841 agora : ahora *ST*

2850 agora : ahora *ST*

4.1.2 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES

- 91 *ansí* : *así UV*
- 159 *colunas* : *columnas UV*
- 161 *vían* : *veían T*
- 165 *sucesión* : *sucesión UV*
- 177 *sucesión* : *sucesión UV*
- 184 *efeto* : *efecto U*
- 186 *tratallos* : *tratarlos UV*
- 189 *hablалlos* : *hablarlos UV*
- 207 *propia* : *propria S2*
- 239 *ansí* : *así UV*
- 269 *efeto* : *efecto TU*
- 274 *leelda* : *leedla TUV*
ansí : *así UV*
- 308 *cortalle* : *cortarle UV*
- 323 *sucesión* : *sucesión UV*
- 451 *a acostarse* : *acostarse TUV*
- 400 *docientos* : *doscientos UV*
- 495 *acot y* : *e U*
- 530 *decendieron* : *descendieron UV*
- 690 *trujo* : *trajo T*
- 696 *quisistis* : *quisisteis S2 TUV*
- 716 *escusada* : *excusada V*
- 780 *acot y* : *e U*
- 843 *despierta* : *dispierta UV*
- 849 *efeto* : *efecto UV*
- 856 *dotrina* : *doctrina TUV*
- 861 *entralle* : *entrarle UV*
- 919 *deciendo* : *desciendo UV*
- 985 *dadme* : *dame TUV*
- 1011 *os* : *te TUV*
- 1016 *satisfación* : *satisfacción UV*
- 1018 *llegastis* : *llegateis S2 TUV*
- 1087 *efeto* : *efecto TU*
- 1089 *Dadme* : *Dame TUV*
- 1149 *estuvistis* : *estuvisteis TUV*
- 1151 *heredastis* : *heredasteis S2 TUV*
venistis : *venisteis S2 TUV*
- 1153 *recibistis* : *recibisteis S2 TUV*
- 1173 *quitastes* : *quitaste TUV*
- 1174 *efeto* : *efecto TU*
- 1178 *conceto* : *concepto TUV*
- 1189 *quitéis* : *quites TUV*
- 1193 *agora* : *ahora UV*
- 1272 *estendió* : *extendió UV*
- 1324 *yerros* : *hierros TUV*
- 1399 *proprios* : *proprios UV*
- 1401 *exceptar* : *exceptuar S2 TUV*
- 1511 *propria* : *propia UV*
- 1539 *alabastis* : *alabasteis S2 TUV*
- 1541 *decir* : *dicir S2*

- 1544 tiniendo : teniendo *TUV*
- 1566 entendistis : entendisteis *S2 TUV*
- 1675 proprio: propio *UV*
- 1691 así : así *UV*
- 1818 vitorioso : victorioso *TUV*
- 1819 invidia : envidia *TUV*
- 1822 vitorioso : victorioso *TUV*
- 1830 agora : ahora *TUV*
- 1831 agora : ahora *TUV*
- 1833 agora : ahora *TUV*
- 1841 estraño : extraño *V*
- 1857 vitoria : victoria *TUV*
 estraña : extraña *V*
- 1939 quiriendoos : queriendoos *TUV*
- 1947 vitoria : victoria *TUV*
- 2014 estratagema : extratagema *V*
- 2079 así : así *TUV*
- 2081 vais : vas *TUV*
- 2084 le : lo *T*
- 2102 vitorias : victorias *TUV*
- 2110 vitoria : victoria *TUV*
- 2166 vitorioso : victorioso *UV*
- 2174 vitoria : victoria *TUV*
- 2207 vitorioso : victorioso *TUV*
- 2214 estás : estáis *TUV*
- 2216 fuistis *S1* : fuisteis *S2* : fuiste *TUV*
- 2241 mate esos : mate a esos *TUV*
- 2257 trasmonte : transmonte *T*
- 2268 vitoria : victoria *TUV*
- 2282 vitoria : victoria *TUV*
- 2360 le : lo *S2*
 estremo : extremo *UV*
- 2394 *acot* y a Laura : y Laura *UV*
- 2401 agora: ahora *UV*
- 2427 perfeta : perfecta *U*
- 2440 perfeta : perfecta *U*
- 2465 estremado : extremado *UV*

4.2 NOTA ONOMÁSTICA

4.2.1 *NOTA ONOMÁSTICA DE LOS TELLOS DE MENESES*

Adán	Filomena	Pegaso
África	Flora	Pelayo
Alemania	Fortún	Pierres
Asturias	Francia	Porcia
Bato	Gerineldos	Ramiro
Benito	Granada	Ramiro de Aibar
Blanca	Guadarrama	Rodrigo
Bóreas	Inés	Sancho
Castilla	Jesús	San Juan
Cecilia	Juana	Santiago
Cleopatra	Júpiter	Servando Fernández
Córdoba	Laura	Silvia
Covadonga	León	Silvio
Cupido	Lucrecia	Tarfe
Dido	Mendo	Tello
Elvira	Meneses	Tereo
España	Mendo Vega	Teresa
Eufrosina	Navarra	Toledo
Eugenia	Narciso	Valencia
Eva	Nuño	Venus
Fara	Ordoño	Zamora
Favila	Ortún Ordóñez	
Fedra	Pascuala	

- ADÁN. Los testimonios antiguos traen «Adan», sin tilde.
- ÁFRICA. Los testimonios antiguos traen «Africa», sin tilde.
- BÓREAS. En *A*, «Boreas» sin tilde.
- CÓRDOBA. En *A*, «Cordoua». En *S*, «Córdoba» y en *T*, «Córdoba» con tilde.
- COVADONGA. Los testimonios antiguos traen «Cobadonga».
- CUPIDO. En *S*, «cupido».
- ELVIRA. *A* trae «Eluira», mientras que las sueltas *S* y *T* traen la forma actual.
- EVA. En *A*, «Eua», mientras que las sueltas *S* y *T* traen la forma actual.
- FARA. Las sueltas *S* y *T* se equivocan en este nombre y lo transforman en «Sara» (en *S*, «Sára»), trivialización heredada después por una de las ediciones modernas.
- FAVILA. En todos los testimonios antiguos, «Fabila» y sin tilde.
- FEDRA. Todos los testimonios antiguos traen la errata «Flegra» en la única aparición del nombre en la comedia (v. 546).
- FORTÚN. En todos los testimonios antiguos aparece como «Fortun».
- GUADARRAMA. En *A*, «guadarrama», mientras que *S* y *T* traen la escritura actual.
- INÉS. En *A* y *T* siempre aparece la forma «Ines», sin tilde, mientras que aparece como «Inès» en la suelta *S*.
- JESÚS. En *A*, «Jesus», mientras que las sueltas *S* y *T* traen «Jesus», sin tilde.
- JUANA. En *A* aparece siempre como «Iuana», mientras que *S* y *T* traen la forma actual.
- JÚPITER. En *A*, «Iupiter», mientras que *S* trae «Jupiter» y *T* le añade la tilde («Júpiter»).
- LEÓN. En todos los testimonios antiguos aparece como «Leon».
- NAVARRA. En *A* aparece como «Nauarra».
- ORTÚN ORDÓÑEZ. En *A*, aparece como «Ortun Ordoñez», mientras que en *S* y *T* traen «Hortun Ordoñez».
- PASCUALA. Todos los testimonios antiguos traen «Pasquala».
- PEGASO. En *S*, «pegaso».
- RAMIRO DE AIBAR Siempre aparece como «Ramiro de Aibar» en *A* (con una única excepción en el v. 1218, en el que aparece la forma «Ibar» con una preposición «a» justo antes). Las sueltas *S* y *T* traen invariablemente «Ramiro de Aybar».

SAN JUAN: En *A*, aparece como «san Iuan», mientras que *S* y *T* traen la forma actual, «San Juan».

SERVANDO FERNÁNDEZ. En *A*, aparece como «Seruando Fernandez» y en las sueltas *S* y *T*, en cambio, como «Cerbando fernandez».

SILVIA. En *A* aparece como «Siluia» y en *S* como «Sylvia», mientras que la suelta *T* trae la forma actual.

SILVIO. En *A*, «Siluio».

TEREO. En la única aparición del nombre, una referencia al personaje mitológico (v. 572), el testimonio *A* trae una errata evidente («tesoro»).

**4.2.2 NOTA ONOMÁSTICA DE VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS
DE MENESES**

Abenaya	Flora	Pelayo
Adán	Galicia	Portugal
Alberto	García	Rodrigo
Alejandro	Garci-Tello	Roma
Alfonso	Gazul	Rosenda
Almanzor	Geloíra	Salamanca
Almendor	Genil	Sancho
Apolo	Gran Bretaña	Santiago
Arias	Guadarrama	Santiago (Apóstol)
Asturias	Inés	Saúl
Béjar	Jordán	Silvio
Bretaña	Julián	Tajo
Castilla	Laín	Tebas
Celín Gazul	Laura	Tello
César	León	Tereo
Córdoba	Lugo	Tierra
Elvira	Marruecos	Tormes
Esther	Mendo	Toledo
España	Meneses	Zamora
Eva	Millán (San)	
Faetonte	Navarra	
Farsalia	Ordoño	
Favila	Orfeo	
Filomena	Oviedo	

ABENAYA. En su única aparición en la comedia (v. 1127), se escribe «Avenaya» en *S1*, *T*, *U* y *V* pero como «Auenaya» en *S2*. Las ediciones modernas traen «Abenaya».

ADÁN. Los testimonios más antiguos (*S1* y *S2*) traen «Adan» pero ya aparece como «Adán» en *T*, *U*, *V* y las ediciones modernas.

ALEJANDRO. Aparece como «Alexandro» en todos los testimonios antiguos.

ALFONSO. Aparece como «Alonso» en su primera aparición en *S1-S2* (v. 553).

ALMANZOR. Aparece como «Almançor» en *S1*, *S2* y *T*. Los testimonios *U* y *V* ya recogen el nombre como «Almanzor», como las ediciones modernas.

ALMENDOR. Los testimonios más antiguos (*S1* y *S2*) y *Jul* traen «Almendor», mientras que *T*, *U* y *V* leen «Almender». Las ediciones modernas *Har*, *Men* y *Sai* traen «Almendar».

CELÍN GAZUL. Los testimonios antiguos traen la escritura «Zelin Gazul». Entre las ediciones modernas, aparece en *Har Jul* como «Celin Gazul» y en *Men* y *Sai* como «Celín Gazul».

CÓRDOBA. Aparece en *S2* como «Cordova».

ESTHER. Los testimonios más antiguos (*S1* y *S2*) traen «Esther», mientras que *T* y *U* traen «Estèr» y *V* «Estér». Las ediciones modernas optan por la forma sin hache y sin tilde («Ester»).

FAVILA. En su única aparición en el texto, *S2* trae la errata «Pabila» (v.600).

GARCÍA. En *S1* aparece como «Garzia» en algunas ocasiones.

GARCI-TELLO. *S1* trae en el *dramatis personae* «Garci Tello» aunque después utiliza tanto esa forma como «Garcitello» en el texto de la comedia. En *S2* el personaje es referido como «Garcitello» en el *dramatis personae* pero después el personaje aparece tanto como «Garcitello» y «Garci Tello» en el texto de la comedia. En *U* y *V* aparece siempre como «Garci-Tello», con alguna excepción en la que desaparece el guion. Aparece con guion siempre en las ediciones modernas.

GELOÍRA. Todos los testimonios antiguos lo escriben incorrectamente, como «Ageloira». Las ediciones modernas lo editan ya correctamente y con tilde.

INÉS. Aparece como «Ines», sin tilde, en *S1*, *S2* y *V*. Ocasionalmente es posible encontrar alguna vez el nombre con «y» en *S1* y *S2* (v. 1007). El testimonio *U* trae «Inès». Aparece ya como «Inés» y con tilde en todas las ediciones modernas.

JORDÁN. «Jordan» en *S1* y *S2*. En *U* aparece como «Jordàn» y como «Jordan» en *V*. Las ediciones modernas traen la forma «Jordán», con tilde.

LAÍN. En *S1*, *S2* y *T* aparece como «Lain». En cambio, en *U* aparece como «Lain» y en *V* como «Laín». Las ediciones modernas editan siempre «Laín».

LEÓN. En todos los testimonios antiguos aparece como «Leon». En las ediciones modernas aparece ya con tilde.

OVIEDO. Aparece como «Oviedo» en todos los testimonios antiguos, *S2* es el único que trae «Oquiedo».

SILVIO. Únicamente en *S2* el personaje aparece referido como «Siluio», en el resto de testimonios y ediciones modernas, la escritura actual.

TEREO. En *SI*, *V* aparece como «Teréo» y en *S2*, *U* como «Terèò». Las ediciones modernas optan por la escritura actual, sin tilde.

4.3 APÉNDICE DE ERRATAS

4.3.1 ERRATAS DE LOS TELLOS DE MENESES

A

Ff1v	37	estrellas $A^2 A^3 A^4 A^5$: estrellss A^1	Gg1	1077	uvas : vuas
	40	manto : mano	Gg1	1106	venados : venado?
Ff2	125	vivo : vino		1145	que : qee
Ff3	300	conozco : tonozco	Gg1v	1158	sabr� : sobró
Ff4	424	ponte $A^2 A^3 A^4 A^5$: ponto A^1	Gg2	1254	negociaremos : nagociaremos
	425	te viste : de vista	Gg2v	1349	ultraje : utraxe
	466	lavarse : lavarse <i>con primera a deformada o semiborrada</i> $A^1 A^2$	Gg3	1391	cuenta : cunta
Ff4v	494	desprecio : despecio		1404	baja : baya
Ff5v	568	salgo : salga	Gg3v	1482	honestidad : honastidad
	632	tu : su	Gg4	1576	señor : senor
Ff6	682	mal : mas	Gg4v	1652	es $A^2 A^3 A^4 A^5$: os <i>con letra poco clara</i> A^1
Ff6v	749	diferencia : difereucia	Gg6v	1949	caja : casa
Ff7v	873	que $A^2 A^3 A^4 A^5$: qee A^1		1956	casar�monos : casaremouos
Ff8	965	cucharones $A^2 A^3 A^5$: cuebarones $A^1 A^4$, <i>quizá con letras c y h deformadas</i>	Gg7	2030	deseos : doseos
	985	vos : los	Gg8	2219	espera : espara
Ff8v	991	envidia : embia	<u>Nota: a partir de aquí, se indican entre corchetes las signaturas que trae la Parte</u>		
	1028	León: Leou	Hh1v (gg)	2324	Tello : Tallo
	1035	espaldas : espadas		2369	por : po <i>con leve rastros de una posible r</i>
	1040	de los : dellos	Hh2v (nada)	2475	veo : veos

Hh3v (Hh) 2666 guardan : guardad

Hh4v (Hh2) 2818 2818 yo : lo

Hh4 (nada) 2709 que son : Queson

Hh5 (nada) 2827 villana : villena

S

A1v 121 lo : la

A3v 507*Acot* y criados : y y criados

A4 543 entregue : entriegue

B2v 1057 aquellas : quellas

B3v 1315 reparar : reparir, *aunque
podría ser una a estropeada*

C2 1768*Per* Infanta : Iufanta

1808 contra : contrs

1821 de : des

1841 gano: gana

C3v 2020 lo : la

C4v 2265*Acot* desatinado :
desatando

D1 2328 los : las

D2v 2547 inculta : enculta

D3 2643 aborrezcan : aborrezan

2699 cerca : eerca

2708 cuantas : quansas

T

B4v 1610 entran en : eucuenta

C4v 2325 y a : á á

4.3.2 ERRATAS DE VALOR, FORTUNA Y LEALTAD DE LOS TELLOS DE MENESES

S1

A2	158	colunas : coluuas	B2v	915	soldados : solados
	201	cuñado : cunado	B3	997	tal : tan
A3v	403	labradores : labraderes	B3v	1086	campaña: caupaña
	431	si : si <i>con s muy estropeada</i>	B4v	1201	vuelvo : vuevo
A4	477	el mal : el el mal	C1v	1362	labradores : lobradores
A4v	535	cuesta : cuensta	C2v	1506	atrevimiento : attevimiento
	551	frente : afrente	C3	1633	envidia: embiadi
	581	bajamos : vagamos	D1v	2021	pífanos : pifaroa
B1	615	dicho : drcho	D2v	2184	el : es
	674	fortalece : forralece	D3	2285	Mendo : Mengo
B1v	730	lloráis : llorai	D3v	2308	sustentaste: susteutaste
B2v	906	<i>Acot</i> dentro : dentre		2375	ella : alla

S2

A1	34	Filomena : Filomea	B1v	686	carretas : carreras
A2	160	fin : fiu		760	otros : otroa
A3v	365	pollino : pollina	B2	848	responderle: responderse
A4	451	a acostarse : a costarse	B2v	894	Laura : Larra
A4v	551	frente : afrente	B3	982	llevarla : llevatla
	600	Favila : Pabila		997	tal : tan
B1	654	Date : Dare		1002	setenta : se tenta
	681	grillos : grissos	B4	1109	buena: buena <i>con la u al revés</i>

	1127 Avenaya : Anenaya	D1v	2001 llevaba : llevana
B4v	1198 vuestro : vestro		2102 Dios : Drios <i>una r o una letra semiborrada extra entre la d y la i</i>
	1201 vuelvo : vuevo		
C2v	1524 sobrino : sobriuo	D2v	2173 merezco : mezco
	1528 cobarde : corbarde		2184 el : es
C3	1633 envidia : embiadi	D3v	2309 pertrechos : petrechos
C3v	1700 montes : mostes	D4	2414 oído : aído
	1729 cuarto : cuatro		2416 errata de B rambien (en vez de «también»)
C4v	1832 estrecha : estracha		2441Acot Sale : Salo
	1851 opinión : pinion		

T

A2v	228 veces : voces	D1	1992 parecían : parec an
	229 cisnes : cisues		nos : no
A4	514 altiva : alriva		2012 aunque : auque
	520 admita : admira		2031 caras : ca as
A4v	572 caricia : caricta		2032 tal : tan
	600 Favila : Pabila	D1v	2050 el : al con <i>e</i> deformada
B1	628 las : los	D2	2181 ilustre : ilustr
	654 Date : Dare	D2v	2244 hijo : hijos
	681 grillos : grissos		2257 antes : qntes
B1v	686 carretas : carreras		2257Acot Sale : Sala
B2	842 revestido : revetido		2259 que : pue
B2v	914 Arias : Aries		2260 a : om
C1	1245 verte : verre		2261 por : or
C4	1788 el : del		

U

B3	1084	verte : vetre	C3v	1974	sonoras : sonores
	1090	humillarme : humillarmo	D1	2242	la : le

V

A1v	124	memoria : memeria		1344	merezco : marezco
B2v	1030	la : le	C3v	1974	sonoras : sonores
B3	1088	Labrador: Lbrador	C4v	2102	no : ao
B4	1305	verás : varás			

5. ENGLISH TRANSLATION

Presentation, dating, authorship and circumstances of composition

The play *Los Tellos de Meneses* and its continuation, *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, constitute one of the few examples of dramatic diptychs composed by Lope de Vega and two of the most interesting approaches to the historical-genealogical subject made by the Fénix in his later years. The bilogy dedicated to the Meneses is frequently brought up and cited by *lopistas* and other experts in Spanish Golden Age theatre, especially in works dedicated to the Lope *de senectute* or to his numerous production of historical and genealogical comedies. However, despite the existence of some works devoted to specific aspects of the two plays, they have never been the subject of a textual study, a critical edition or a detailed literary examination covering the two comedies, to the extent that it was probably Menéndez Pelayo the critic who carried out a more detailed analysis of the themes and sources of the diptych in his editions of the two comedies for the *Obras de Lope de Vega published by the Real Academia Española*. As far as textual fixation is concerned, the editions by Juliá Martínez in the *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*, already in the 20th century, are probably the most exhaustive work in terms of methodological rigour, although they cannot be considered authentic critical editions.

This work aims to compensate for these shortcomings in our knowledge of the Meneses diptych and to address these two objectives (literary study and critical edition of the two comedies) in four sections. The first of these, entitled "Prologue" and subdivided into several smaller sections, is devoted to the literary study of the diptych as a whole and proposes a brief approach to essential questions relating to the two comedies (dating and authorship, circumstances of composition, sources, genre, themes and relationship with other comedies by Lope, characters, segmentation and reception). The second section is devoted to the textual study ("Problemas textuales") of both plays, which pose interesting problems of edition. Although in both cases the most authoritative testimonies are the oldest ones (the text from the *Parte XXI* in the case of the first play, which throughout this work we call *A*, and the loose edition or *suelta* from the end of the 17th century, which we will call *SI*, in the case of the second one), the late *sueeltas*, from the 18th century, add some text fragments in both the first and the second piece that raise doubts

about their provenance and about the circumstances surrounding their inclusion in the text of the comedy. Although we have decided not to edit any of these passages, the sections on the textual problems of each comedy analyse these problematic passages in detail. The textual problems of the two comedies are followed by our editing criteria, which follow the rules of the Prolope research group of the Universitat Autònoma de Barcelona for the edition of the *Partes de comedias* by Lope de Vega. The recommendations of this research group are also the basis for the design of the sections we deal with in the chapters devoted to the literary study of the diptych, the citation system used throughout the work and the way in which the final bibliographical references are included.

The third block consists of the critical edition of the two comedies, with the critical apparatus at the footer. This apparatus gathers the readings of all the ancient testimonies and of all the modern editions, although some late eighteenth-century editions and some of the modern editions have contributed few useful readings to our knowledge of the comedies. We have decided to keep them in the critical apparatus, however, because they are valuable for a better understanding of the textual transmission of the two comedies - even more so in two comedies as little studied as these - and because, in some cases, among very similar editions, it is not easy to determine exactly which one has been used by later editors to complete their testimonio base.

The last section is devoted to the philological annotation of the two comedies. Despite the inconvenience of not consulting it at the footer, its length made it advisable for it to have its own section so as not to overload the pages containing the critical text. Therefore, the calls to the explanatory notes are made by means of an asterisk at the end of the annotated verse, while we have dispensed with the calls to the critical apparatus by means of overhead numbers, as this is provided at the footer. Since we conceive this work as a joint edition of the two comedies, we often refer in the notes of the second comedy to the annotation of the first (and in some cases also vice versa), especially with regard to the notes on the XVIIth century language. The philological notes are followed by the apparatuses corresponding to the linguistic variants, onomastic notes and appendix of errata of the two comedies. The work ends with a section that includes the English translation of part of the Prologue, in compliance with the requirements necessary to obtain an international doctorate at the University of the Basque Country (UPV/EHU), and the bibliography cited.

1. Dating and Authorship

Little is known about the circumstances surrounding the composition and premiere on the stage of the dramatic diptych dedicated by Lope de Vega to the Tellos de Meneses. According to Morley and Bruerton [1968:397-398 and 564-565], the first part was composed between 1620-1628 and the second between 1625-1630. However, it seems possible that the two comedies were composed during the first of the time slots proposed by the American researchers, since there are reports of the performance of the diptych dating back to 1628. On 21st June of that year, on the feast of Corpus Christi in Pedraza de la Sierra (Segovia), Jerónimo López's company undertook to perform one of the two comedies - presumably the first part, since it is simply referred to as "la de *Tello de Meneses* de Lope de Vega" without any further indication - as Ferrer Valls [2011:47-48] points out¹¹⁴⁸. The second part was also performed that same year, since according to Shergold and Varey [1962:5], on 27th November 1628 a private performance was given at the palace by Antonio de Prado's company of "*the second part of Los Tellez*", paid for on 13th May 1631, which must undoubtedly be the second part of our diptych.

On the other hand, although Lope's authorship of *Los Tellos de Meneses* has never been in doubt, since -although published posthumously- it was included in the last of the *Partes* planned by the Fénix, some scholars have doubted Lope's authorship of the second comedy¹¹⁴⁹. The first to show such doubts, Hartzenbusch [1853:VIII], did not provide any argument to support his hypothesis beyond the lower quality of the second piece in comparison to the first, and was of the opinion that the comedy, although composed by the Fénix, had been later retouched or modified by another playwright: "The second part of *Los Tellos de Meneses*, composed in the same year as *La moza del cántaro*, is written in such a different style, that in conscience it should not be considered Lope's work; in its entirety it is certainly not". A few decades later, Schaeffer [1890:140] held the same opinion as Hartzenbusch regarding this second comedy. Although he also acknowledges

¹¹⁴⁸ In her work, the researcher provides additional evidence about this performance [2011]. On the other hand, this new project between Riquelme's company and Lope de Vega at such a late date is striking, since we know that, after a few years of close collaboration, from 1616 onwards the pace of cooperation between the two slowed down, as the Fénix stopped selling him as many comedies as in other periods, perhaps because other companies were more successful with the public [García-Reidy 2016:44].

¹¹⁴⁹ As can be seen from the dates of composition suggested by Morley and Bruerton, none of the comedies of the diptych could have been mentioned in the list of comedies that Lope introduced in the prologue of *El peregrino en su patria*, neither in the list of 1604 nor in the extension of 1618. Nor is there any allusion to them in Lope's surviving letters. For the list of works mentioned in *El peregrino*, see Tubau [2004].

some merits and praises the originality of Garcí-Tello's character design, according to the German scholar the comedy is unfairly attributed to Lope. Schaeffer's arguments focus mainly on the figure of Tello the Elder (which he considers a bad copy of the character who appears in the first part) and on the language of the comedy, in which he detects turns of phrase typical of a late reprint and which he considers completely foreign to Lope's language, even giving some examples. Other additional arguments that he adduces are the mistake of calling "Abenaya de Córdoba" in the second comedy the secondary character -only alluded to by other characters- who in the first piece was "Tarfe de Valencia", and the fact that in the oldest editions the first comedy is only entitled *Los Tellos de Meneses*, with no reference to it being the first part of a diptych, and that only in the modern editions are the two works referred to as "first part" and "second part".

Both Menéndez Pelayo [1949] and Montesinos [1967], on the other hand, considered that the two comedies of the diptych were due to Lope; and the same opinion has been held by all the editors and scholars who have dealt to a greater or lesser extent with the second one¹¹⁵⁰. In recent years, Doménech Rico [2010:63] has been the only author to take the side of Hartzenbusch and Schaeffer and to defend that the second comedy "cannot be by Lope de Vega", on the basis of what he understands as defects in the construction of the play: fundamentally, its clumsy and confused plot development and the scarce development of the characters (as well as their lack of coherence and, in some cases, of decorum). The researcher also recalls that Lope was little given to the composition of second parts, unlike other later Golden Age playwrights.

This alluded to inferiority of the second part with respect to the first does not seem sufficient argument to doubt Lope's authorship. Morley and Bruerton [1968:565], who initially included the second comedy in the group of "comedies of doubtful or uncertain authenticity", finally conclude that it is by Lope: "judging only by the verse, the comedy has every evidence of being authentic". Much more recently, stylometry also supports the hypothesis of Lope's authorship of the two comedies. According to the stylometric analyses derived from the ETSO project (*Estilometría Aplicada al Teatro del Siglo de Oro*) developed by Álvaro Cuéllar González and Germán Vega García-Luengos¹¹⁵¹, which applies computer tools to the authorial problems presented by Spanish Golden Age

¹¹⁵⁰ Notable in this list are Jones [1971], Salomon [1985], various works by Oleza [1997, 1997b, 2003, 2004] and Ferrer Valls [2001, 2004, 2011], Oleza and Antonucci [2013], Zugasti [1998a, 2013], Ryjik [2008 and 2011] and Ortiz Rodríguez [2016].

¹¹⁵¹ A visit to the research project's website (www.etso.es) is recommended, which provides many details on the objectives and methods used by the group.

theatre, Lope seems to be the author: the closest texts in terms of lexical use in a corpus of more than 1300 plays are overwhelmingly by him. We attach below the two distance graphs provided by Álvaro Cuéllar, in which we present the 20 XVIIth century plays that are lexically closest to the two comedies of the diptych of the Meneses among the 1292 in the current corpus¹¹⁵². In both cases, the closest works are all attributed to Lope, with the sole exception of the comedy *Palmerín de Oliva* de Montalbán, which is one of the comedies related to *Valor, fortuna y lealtad*.

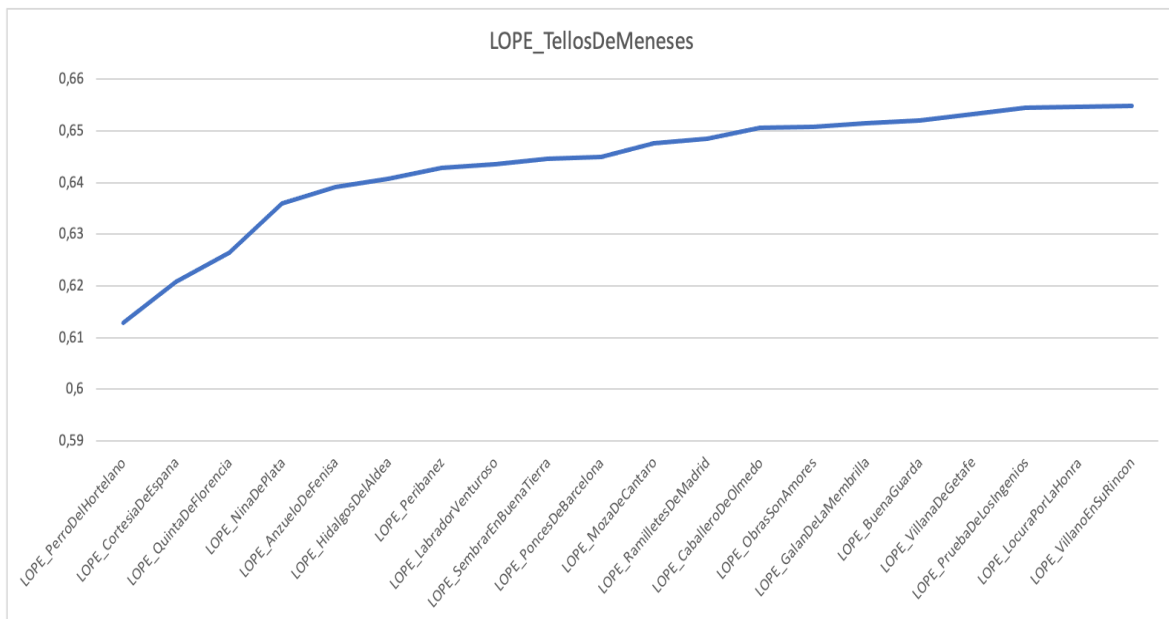


Figure 1. Figure containing the lexical distances *Los Tellos de Meneses*.

¹¹⁵² Also according to Álvaro Cuéllar, the programme used to obtain this data was Stylo, with the parameters Classic Delta, the 500 most frequent words and 0% culled. The programme does not provide security percentages for the attributions, but rather the researchers rely on the qualitative judgement of the works that are lexically closest to the work whose authorship is being investigated. The researcher also warns us of the over-representation of Lope in the corpus, which could influence the results.

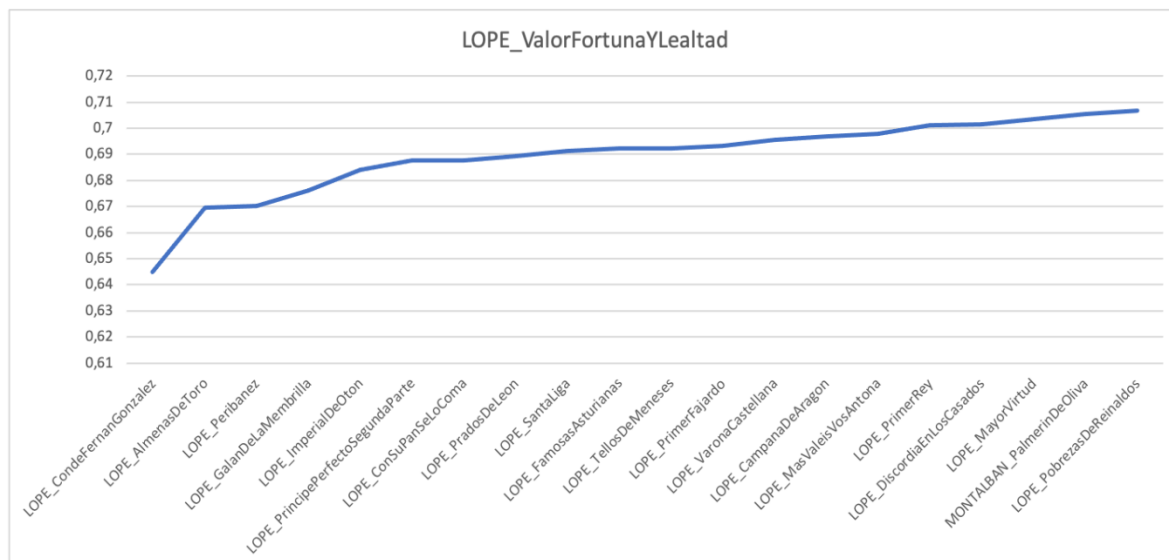


Figure 2. Figure containing the lexical distances *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*.

From the reading of the figures it is also clear that several of the comedies most lexically linked to the two parts of the diptych are precisely some of Lope's works that are also closely related to them on a thematic level, such as *El labrador venturoso*, *Los hidalgos de aldea* or *El villano en su rincón* (for the first comedy) or *Los prados de León*, *El primer rey de Castilla* or *Más valéis vos, Antona* (for the second one). It is also worth noting that the stylometric analysis connects the second comedy with the first (perhaps because it was deliberately composed with the first as a model), and that both are related to *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, a comedy of which there are evident echoes in the diptych of the Meneses.

Taking these data into consideration, throughout this work we will attribute the authorship of the second part of the diptych to Lope, even though -in our opinion- it is true that its literary quality is inferior to that of the first and that *Valor, fortuna y lealtad* presents some features that could indicate that it was perhaps composed too quickly or, at least, without the playwright carefully checking some of the details of the first comedy that reappear in the second. As Schaeffer already denounced, the Moorish king whom the *infanta* Elvira was to marry at the beginning of the first comedy, King Tarfe of Valencia (vv. 16 and 32, among others), becomes King Abenaya of Córdoba when the episode is mentioned in the second part (v. 1127), and the kingdom of Navarre, considered an enemy territory in the first part (v. 1821), suddenly appears as an ally in the second (v. 2011).

Likewise, some new details in this second part also seem to suggest that Lope composed it somewhat carelessly: for example, the insistence on Tello el Viejo's military past is striking, an element completely absent in *Los Tellos de Meneses*, where the character invariably identified himself as a farmer and made no reference to a former life as a soldier, not even when his son threatened him with starting a military career (v. 281 and on).

It is possible that these features point, rather than in the direction of a play that is not by Lope, in the direction of a second comedy written in a certain haste by the Fénix, who surely did not have a continuation in mind when he wrote the first part of the diptych. In fact, there is no element in the first piece to suggest that Lope intended to write a true bilogy and, examining the two works as a whole, there is no trace of any desire on the part of the playwright to divide the action into two comedies that need each other. These observations do not contradict the usual dramatic practice of the Fénix, who, as we mentioned before, was not given to the writing of second parts, as opposed to the widespread composition of continuations in the later generation of playwrights. However, according to Blanco [2019:67], Lope also showed a certain tendency to write continuations of comedies that had been successful on the stage. Specifically, apart from that of the *Meneses*, we have two more of Lope's dramatic diptychs: *Don Juan de Castro* and *El príncipe perfecto*. Furthermore, the lists of *El peregrino en su patria* suggest the existence of other two-part comedies of his that have not survived to the present day, together with a series of comedies by Lope that end with the promise of second parts that we do not know if they were ever written¹¹⁵³.

The first of the surviving diptychs, *Don Juan de Castro*, is an authentic comedy in two parts from the moment in which Lope distributes the material taken from the sources between the two comedies. The first piece, moreover, ends in a deliberately open ending and at a moment of maximum tension, according to García-Reidy's observations [2020:11] in the prologue to his edition of this first part. Lope also took care to include the two comedias in the same *Parte XIX* (1624), surely to facilitate the uninterrupted reading of both pieces for readers. The most recent editor of the second comedy of the diptych, Rodríguez-Gallego [2020:156-157], although he also stresses that "the second only makes sense as a continuation of the first", emphasises the at least apparent

¹¹⁵³ See the summary provided by García-Reidy [2020:10] of the comedies that fit both situations in his prologue to the first part of the diptych of *Don Juan de Castro* published in the *Parte XVIII* within the PROLOPE project.

autonomy that the author wanted to confer on each of the works, by giving them their own dedication, although only the dedication of the first part has the function of introducing the comedy.

In the case of the other diptych, *El príncipe perfecto*, closer chronologically to the composition of the bilogy dedicated to the Meneses¹¹⁵⁴, there is much less dependence between the two parts. After a first comedy devoted to the laudatory description of the Portuguese king Juan II, who demonstrates his virtues as a prince (and later as a king) in different situations, the second part focuses on his son Alfonso, who must learn to behave like a good king. As Romanos [1998:185] points out with respect to the second piece in relation to the first, "the approach is very similar, only in this case it will be the new prince, Don Alfonso, who will concentrate in his early years the necessary educational and learning guidelines with which the personality of the future king will be moulded". The second comedy is therefore conceived as a kind of repetition of the actions narrated in the first part, now starring a new character, but with a plot completely independent of that of the first.

As García-Reidy [2020:11] points out, it is likely that Lope was fond of this way of writing diptychs in which each play presents a great independence of plot, for practical reasons, because they allowed the companies that the comedies did not necessarily have to be performed consecutively so that the audience could witness the complete arc of the action. In short, the writing of the second part of the diptych of the Meneses and its independence from the first part probably obeyed the same technique employed by Lope in the bilogy *El príncipe perfecto*. We find it particularly significant that the characters whose actions give rise to the conflict in the second part of the diptych of the Meneses, King Alfonso and his valide Don Arias, are not even mentioned in the first comedy, when we would have expected to find in that text some reference to the fact that the *infanta* Elvira had a brother destined to inherit King Ordoño's crown.

In conclusion, a reading of the diptych of the Meneses suggests that we are faced with a kind of factitious diptych, which does not respond to the design of a project devised beforehand for two comedies, but is probably due to a first completely independent comedy whose success - and perhaps the need to have a new piece finished quickly -

¹¹⁵⁴ The first part of *El príncipe perfecto* was composed between 1612 and 1614, although it was not published until 1618, in the *Parte XI* [Farré Vidal 2012:921], while the second part of the diptych, composed between 1612-1618 and, more probably, in 1616 [Morley and Bruerton 1968:384], was published in 1623, in the *Parte XVIII*.

encouraged Lope to write a second work that took up the same characters a few years after the happy ending that served as a closure to the first. This second play, in which numerous actions follow one another in a somewhat untimely and disorganised manner, does not entirely respect the tone, the rhythm or the configuration of the characters of the first comedy and, as we mentioned before, is in our opinion clearly inferior to its predecessor. In spite of all this, we find no compelling reasons to argue that the author is not Lope and, leaving aside the fact that both tradition and the aforementioned objective tools -metrics and stylometry- attribute it to Lope, it also establishes concomitances with other works by the author, a matter to which we shall return later.

2. Circumstances of composition

As for the circumstances in which Lope composed the pieces of the diptych, they were probably written after the death of Philip III in March 1621, in the period of the Phoenix's life corresponding to 1621-1635, which his biographer Sánchez Jiménez [2018a: 277-345] describes under the epigraph "Lope último" (the last Lope). According to his research, these last three lustrums of his life begin with a great effort on Lope's part to adapt his profile to the taste of the new king, Philip IV, and to obtain a position at court that would provide him with economic security and reward him for all the services he had rendered to the Crown, thus freeing him from the need to write for the corrales. In parallel, he also pursued ecclesiastical honours during these years, culminating in the doctorate in theology and the habit of St. John which he obtained in 1627. From 1627 onwards, however, professional and personal misfortunes followed one after the other for Lope, who found himself facing in a very few years the death of loved ones (Marta de Nevares, Lopito), health problems, financial difficulties, the elopement of his daughter Antonia Clara, the failure of his palace aspirations and various defeats before the next generation of playwrights.

Hence, the starting date for the productive cycle of Lope *de Senectute* has usually been placed in 1627, the date of his first testament, according to the label developed by Rozas [1990a:76] on the basis of his poetic texts¹¹⁵⁵. The label, later questioned by Profeti with regard to Lope's dramatic production [1997], has been defended with good arguments and expanded by Oleza [2004] and also understood in a broader sense by Sánchez Jiménez [2018a: 304-305], who places its beginning in 1621¹¹⁵⁶. Our comedies, therefore, were composed in this new life cycle that Lope began to enter from 1621 onwards, although they had probably already been finished before the Fénix began to experience, from 1627 onwards, the more tragic biographical episodes of his last years¹¹⁵⁷, as the news of the performance of the second piece in 1628 indicates. Critics have highlighted this last period, as is well known, "for the unusual series of masterpieces

¹¹⁵⁵ This period has also been considered a "Post-Lope" period in the playwright's production, according to Rozas's own alternative denomination [1990b: 377], although it has perhaps had less critical repercussion.

¹¹⁵⁶ In his biography of the Fénix, Pedraza Jiménez [2008: 37-39] also outlines a new life cycle for Lope from 1621 onwards, the year in which his daughter Marcela entered the convent of the Trinitarians, and also situates the loss of Marta de Nevares' sight around this year, "which would be the prologue to another series of family misfortunes that would befall the old poet".

¹¹⁵⁷ He had, however, already experienced a first major disappointment in his courtly aspirations after Philip IV's rise to power, with the appointment of Francisco de Rioja as royal chronicler in the autumn of 1621 [Sánchez Jiménez, 2018a: 280].

that the Phoenix managed to produce in the space of his last fifteen years, between 1621 and August 1635, the date of his death", among which the following stand out, in addition to dramatic pieces such as *El castigo sin venganza* (1631), others belonging to different genres, such as the *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 and 1624), *La Dorotea* (1632) or the *Rimas de Tomé Burguillos* (1634) [Sánchez Jiménez, 2018b: 13].

Although the Fénix's personal circumstances did not worsen until 1627, Lope's dissatisfaction with his condition as a writer who lived off the sale of his comedies for the corrales was already very marked. According to García-Reidy [2013: 284-285], regarding this *senectute stage*, "the distance between Lope's professional reality and his ideal of patronage is very present in several places in Lope's production from about 1624 onwards", in which "allusions abound to how the lack of royal patronage forced him to continue writing for the stage despite his age, given that he needed that income to make a living". The tensions created between his attempts to obtain patronage or a position at court that would allow him to stop writing theatre and the pride he felt in his own creation and his success on the stage were not new to Lope, nor are they unique to this period, but they do seem more marked in this period¹¹⁵⁸. On the other hand, we must not lose sight of Lope's eagerness to demonstrate his knowledge of history during this period, beginning in 1621, in order to obtain future commissions from the nobility and, above all, to continue to accumulate merits for the coveted post of royal chronicler¹¹⁵⁹.

As Oleza [2004] pointed out, Lope's theatrical production during these years was also inclined towards the courtly world, the writing of dramas to be performed in the palace and, in general terms, the dignification of his theatrical production, which led him to display a more restrained comedy, even in his urban comedies, as well as a certain tendency towards exemplarity. Also according to Oleza, Lope gave great prominence to his female characters at this time, heroines of intelligence and not only astute in matters

¹¹⁵⁸ Regarding this conflictive relationship that Lope maintained throughout his life with his own dramatic creation, since he felt both proud and ashamed of a production of comedies that he considered debased by commercial treatment compared to his more cultured production, the work of Ferrer Valls [2005] is essential. García Reidy's monograph [2013] is also entirely devoted to this problematic condition of professional writer experienced by Lope de Vega, still lacking social validation in the seventeenth century. For the period that concerns us, pp. 284-299 are particularly relevant.

¹¹⁵⁹ Lope's epistolary records, as early as 1611, reveal his interest in becoming a chronicler, a desire reiterated in 1620 and which was frustrated very shortly afterwards, as we noted in a previous note. The dedications of Lope's works in the period between 1621-1635 make clear his interest in attracting the attention of Olivares, and Lope would not completely abandon his claim to the position of chronicler until 1629, when his literary enemy José de Pellicer was awarded the post. Lope, however, continued to receive commissions from the court even after that year [Ferrer Valls 2017: 2086-2089]. On the rivalry with José de Pellicer, see Rozas [1990].

of love, and he preferred the palatine comedies, marked by a restrictive pseudo-historical setting, which reduced the freedom of a genre originally constituted on the absence of real references and the boldness of its situations. As we will analyse below, generic hybridity and the contamination between palatine and historical elements are also two of the key components in the composition of the diptych dedicated to the Meneses.

Nor is the writing of the diptych comprehensible without mentioning the patronage-seeking strategies usually linked to the composition of genealogical comedies, a practice that was by no means unknown to Lope, although in this case we do not have any documentary evidence that the Fénix wrote the diptych on commission or with the intention of gaining the favour of a particular patron. Despite this, the relationship between the two pieces and the legend of the family origins of the Téllez de Meneses, a family from Meneses de Campos, in the Tierra de Campos region of Palencia, is evident. The Téllez de Meneses were from the 12th century, the century in which Tello Pérez de Meneses started the dynasty¹¹⁶⁰, and until the beginning of the 16th century (already under the surname *Castilla*), one of the most powerful lineages in the Iberian Peninsula, to the point that they became related to the royal families of Castile and Portugal¹¹⁶¹. The family continued to occupy, especially in Portugal, important positions close to the royal family in the 15th-16th centuries¹¹⁶². However, it is likely that in the 17th century the surname was already more closely linked in the collective imagination to Portugal, since Cervantes mentions the family as a Portuguese lineage ("Meneses de Portugal") in Chapter XIII of the first part of *Don Quixote* (p. 155, ed. F. Rico), among the list of noble families to which the Toboso de la Mancha lineage, to which Dulcinea belongs, is ahead of the rest. On the other hand, there is another element that may have played a certain role in the

¹¹⁶⁰ According to the historian López Serrano [2017:37], this Tello Pérez de Meneses, first lord of Meneses de Campos, was the historical character "magnified by the historical dramas of Lope de Vega", although the truth is that the parallels between his life and the events narrated in Lope's plays are very scarce.

¹¹⁶¹ In his monograph dedicated to the Téllez de Meneses family, Salcedo [1999:166] highlights the queens María de Meneses y Molina (wife of Sancho IV of Castile), Leonor Téllez de Meneses (married to Fernando I of Portugal) and Beatriz de Meneses y Portugal (queen in her own right, daughter of the former), among others. On the other hand, the scholar also points out the absence of historical documentation on the legend of the omelette that linked the Meneses with the kings of León [Salcedo, 1999:6]. See the work dedicated by Gutiérrez del Caño [1909] to the genealogist Luis de Salazar y Castro for a complete list of the historical documents preserved on the Meneses family, compiled by him.

¹¹⁶² According to Salcedo [1999:299-301], the Meneses or Menezes family had been present at the Portuguese court since the very constitution of the kingdom of Portugal, when Sancho I of Portugal became related to the Meneses when Don Alfonso Téllez the Elder married Doña Teresa Sánchez, daughter of the Portuguese king. These relations became even closer during the reign of Don Dionís (1279-1325), when María de Meneses arranged with the king the marriage of her daughter Beatriz of Castile to Alfonso of Portugal. The Portuguese branch of the Meneses family also played an important role in the overseas conquests of the Portuguese empire.

context in which the diptych was composed: the support given by the Portuguese Teles de Meneses to King Philip II during the dynastic crisis that began in the Portuguese country in 1580, an aspect well studied by Carvalho [2016] in a work devoted to the political movements of the Portuguese branch of the Meneses family in the 15th-16th centuries.

On the other hand, in the period in which the comedies were written, the contemporary public figure most notoriously linked to the ancient family of the Téllez de Meneses was the famous Pedro Téllez Girón de Velasco, *the Great*, third Duke of Osuna since 1594. The Duke of Osuna, also a friend and protector of Quevedo, was a member of one of the richest and most prestigious families of the time¹¹⁶³. For Ryjik [2008:4], it is evident that in the first play dedicated to the Meneses we find ourselves before a comedy "whose purpose is to exalt the illustrious family of the Téllez de Meneses, ancestors of the Dukes of Osuna", but it is unlikely that Lope wanted the audience to be aware of this family connection when attending the performance of the play, because he did not include in the diptych any reference to the relations between the former Meneses and the contemporary Girón. The third Duke of Osuna was, as is well known, involved in various controversies during the first decades of the 17th century. After holding various military positions in Flanders, he was appointed viceroy and captain general of Sicily in 1610, a post he relinquished when he was given the same position in Naples, which was considered a promotion from the previous one. Despite his achievements in these positions, various political tensions that began around 1618 - culminating in the controversial Conjuración of Venice - resulted in him being summoned to Madrid and finally arrested on 7th April 1621, barely a week after the death of Philip III¹¹⁶⁴. Thus began a long trial that was in fact inconclusive, although formally closed by Osuna's death in prison in September 1624.

Lope de Vega's relations with the Duke of Osuna were always good, despite the fact that Téllez Girón never played a stable role as Lope's patron. The Fénix had dedicated

¹¹⁶³ According to the biography that Beladiez [1996:10] dedicates to the character, the Téllez-Girón family advanced the surname "Téllez" to "Girón" in the 14th century, the year in which the house was formed.

¹¹⁶⁴ Benigno [1994:85-108] offers an exhaustive account of these tensions, seen as a confrontation between court factions that was exacerbated by the lack of intervention on the part of the monarch: On the one side were the supporters of the Duke of Uceda (linked to Osuna by a close friendship, which would eventually crystallise in the marriage between his first-born son, the Marquis of Peñafiel, and Isabel, Uceda's daughter) and, on the other, the group that supported his father, the Duke of Lerma. Atienza Hernández [1987: 101-104] interprets the same events from the perspective of the interests of the new favourite, the Count Duke of Olivares, who lashed out against some nobles, particularly the houses of Alba and Osuna, with the aim of encouraging a change in the *status quo* of the high nobility, dismantling the previous power bloc in order to build a political monopoly in line with his own person.

La Arcadia to him, published in 1598, which according to the dedication he had planned to dedicate first to his father, Juan Téllez Girón¹¹⁶⁵. In 1620, following Osuna's return to Spain after being removed from the viceroyalty of Naples, when his position was already somewhat delicate, Lope composed for him the sylva "A la venida de Italia a España del duque de Osuna", showing his support, a text that circulated in loose¹¹⁶⁶ sheets and was included in the posthumous work *La vega del Parnaso* (1637), when both Lope and the Duke had died. According to Aníbal [1934], who also traced other small tributes addressed by the Fénix to the Duke of Osuna in his dramatic production, this support must have been of fundamental value at such a critical moment for Téllez Girón¹¹⁶⁷. We must also consider that Lope was probably interested in showing his gratitude to the Duke through the poem, since Téllez Girón had supported him financially shortly before, when he was still Viceroy. We know of this support thanks to a famous letter that the Fénix addressed on 6th May 1620 to the Duke of Lemos, often cited by Lope's poets to illustrate Lope's financial problems:

I have been a year without being a poet de *pane lucrando*, a miracle of the Lord Duke of Osuna, who sent me five hundred escudos from Naples, which, aided by my benefit, put the pot on these boys, among whom there are fifteen years of a maiden, virtuous and not without graces. I spend, most excellent sir, among booklets and flowers in an orchard what is left of my life, which must not be much, competing with Mescua and Don Guillén de Castro in a tangle as to which one makes them better in their comedies¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁵ The dedication can be consulted in the edition of *La Arcadia* by E. S. Morby (1975, p. 55). Wright [2001: 15] understands this dedication to the Duke of Osuna in the context of the change in Lope's editorial strategy in 1598. In this year, from being a writer focused on the romancero and the sale of his comedies, the Fénix began to present himself as an author and poet from Madrid. Lope's manoeuvre also included the publication of *La Dragotea* (1598) and *Isidro* (1599). In Wright's own words, "he orchestrated a publication debut unprecedented in Spanish literary history: that is, he issued three long and complex books within astonishingly short order, each of which linked its creator to a powerful patron. As well, each claimed a public status as poet [...] it proposed Lope himself as the poet laureate of the *villa/corte*".

¹¹⁶⁶ Entrambasaguas [1922-1944] reports an attack on this work, probably at the beginning of 1621, which he attributes to Francisco Pérez de Amaya and his aesthetic divergences with Lope.

¹¹⁶⁷ It is worth recovering, for its expressiveness, the textual words of Anibal [1934:11], for whom the composition of this silva in 1620 "constitutes the most sincere testimony of genuine friendship and admiration that Lope could have paid his patron. Nothing could be more significant of their relations than this sticking to a sinking ship". Around these dates of 1619-1620, the scholar also highlights another detail that could point in the direction that Lope was in those years very interested in getting closer to the Duke of Osuna: the changes made by the Fénix to the text of his comedy *Los esclavos libres* aimed at praising him. The comedy was published in 1620 in the *Parte XIII*, although it was probably written around 1599-1604 according to Morley and Bruerton [1958: 50]. In the comedy Pedro Téllez Girón's grandfather appeared as a character, playing the role of viceroy of Naples and, since the viceroyalty had been once again occupied by a member of the house of Osuna, it is not strange that Lope modified his comedy to pay homage to the current duke, an idea also repeated by Fernández Rodríguez [2016] and later picked up by Piqueras Flores and Santos de la Morena [2019:110].

¹¹⁶⁸ The letter can be consulted in Lope's *Epistolario* (p. 54, ed. A. G. de Amezúa). In the most recent edition by A. Carreño, of 2018, it is number 272 (pages 569-570).

To interpret the composition of the first part of the diptych as a new approach to the Duke of Osuna would force us to bring forward the composition of the first comedy, since it is unlikely that Lope sought the support of Téllez Girón once the Duke was imprisoned. On the other hand, perhaps Lope's sympathy for the former viceroy of Naples and the air of a folk tale that the legend of the Meneses (which was quite widespread at the time) were enough to encourage him to compose the first comedy, in which he may have consciously decided to avoid alluding to the future descendants of the Meneses, even though this was a common practice in many plays of a genealogical nature.

Leaving aside Lope's relationship with the Duke of Osuna, it has also been suggested that the failed marriage between Prince Charles, heir to the English crown, and the *infanta* Maria, sister of Philip IV, may have inspired Lope to imagine the starting point of the diptych (mainly the beginning of the first part) and to design the character of Elvira, who rejects the marriage proposed by her father and flees the palace because she is repulsed by her fiancé's religious confession¹¹⁶⁹. It should be remembered that if the English prince's long visit to Madrid in 1623 did not end in marriage, it was partly due to the religious differences between the members of this hypothetical marriage, which the *infanta* disliked very much. As Ferrer Valls [2011:54, footnote] points out, although the issue of religious difference was very topical at the time, "it is difficult to know whether Lope really took this circumstance into account when designing [Elvira's] character and her motivations". As the scholar also points out, if the failed royal wedding project had any influence on the composition of the comedy, the proposed dating period would have to be shortened to 1623-1628.

Finally, it is worth noting as another element worth taking into account in the composition of the diptych Lope's own interest in the genealogical tale starring the *infanta* and the farmer. In fact, his interest in the legend of the Meneses seems to predate the composition of the diptych, as evidenced by the reference to it in a comedy written long before the first part of the biography: *El caballero de Illescas*, composed in 1602 according to Morley and Bruerton [1968: 48 and 81] but not published until *Parte XIV* (1620). The

¹¹⁶⁹ This is the hypothesis suggested by Kennedy [1952:292, n. 30]. Regarding the circumstances surrounding Prince Charles Stuart's visit to Spain, the political interests surrounding it, the reception given to the English heir and the plays that were performed during his visit, the detailed documentation offered by Vila Carneiro [2017] in the prologue to her edition of Calderón's comedy *Amor, honor y poder* is highly recommendable. The same researcher [Vila Carneiro 2012] dedicated a work to the poetic compositions written by Spanish writers on the occasion of the foreign prince, including a couple of poems written by Lope.

reference is found in a scene in which the female protagonist of the piece, the Italian lady Octavia, discovers that her lover, Juan Tomás, is in fact a villain, and decides - after some hesitation - to continue loving him even though it means travelling with him to Spain and living there "in humble habit". In the consolation he offers the lady in response, he compares Octavia to the Leonese *infanta* (no name here too, as in the *nobiliarios*) and himself to the farmer Meneses, in verses 2147-2158 (ed. D. Gavela):

No prosigas, bella Octavia,
y pues eres tan discreta,
mira en ejemplos del mundo
muchas historias como esta:
de una infanta de León
en toda España se cuenta
que Meneses, labrador,
mereció casar con ella.
Ven a Illescas, a mi casa,
que no hay casa tan estrecha
que, si me tienes amor,
palacio no te parezca.

Also in the comedy *Querer la propia desdicha*, dated 1619 by Morley and Bruerton [1968: 386-387] and published two years later in *Parte XV* (1621), already very close to the composition of the Meneses bilogy, another similar, somewhat more elaborate reference is slipped in. On this occasion, the joker in the piece, called Tello, explains to the King of Castile in a comic scene that the reason he was named after him is an old family connection with the Meneses omelette, as we see in verses 2290-2306 (ed. M. P. Chouza-Calo):

REY	Tello, siempre he conocido que tienes ingenio y honra.
TELLO	Soy como el sol, claro y limpio.
REY	¿Eres Tello de Meneses?
TELLO	Deciendo, según me han dicho, de la tortilla de huevos que en aquel solar antiguo cenaba el rey de León la noche que halló sus hijos, porque mi tartarabuela me dicen que le previno la sartén a la princesa en que después fueron fritos, y agora los traen por armas, los de aquel linaje invicto.
REY	¡Buen Meneses!
TELLO	De esta parte soy Tello.

Even in Lope's last comedy, *Las bizarrías de Belisa*, written in 1634, the elderly author made a small comic reference to the Meneses and their famous omelette, which could perhaps be interpreted as a nod to his own diptych, since part of the audience was no doubt aware of the existence of the plays that the Fénix had dedicated to narrating the origins of the old family from Palencia. On this occasion, it is once again the jokesters who recall the omelette of the Leonese *infanta* through the name of another funny servant named Tello, who serves the gallant protagonist:

TELLO	¿Tu nombre?
FINEA	Finea.
TELLO	Bueno, Fineza te he de llamar.
FINEA	¿Y el tuyo?
TELLO	Tello.
FINEA	Si es Tello de Meneses, comerás muchas tortillas de huevos.
TELLO	Mejor estas manecitas como yo, fritas en ellos (verses 960-966, ed. K. Vaiopoulos)

These references to the legend point, in our opinion, into two directions: on the one hand, they indicate that the legend of the Leonese *infanta* and the *tortilla* or *malasada* de Meneses was more than well known to the public of the time. On the other hand, they suggest that Lope had a certain personal interest in it. In fact, apart from all the above circumstances, we must consider Lope's ability to detect a story, whatever its provenance, with sufficient potential to construct from it a play that would be of interest to the audience of the corrales, as Ferrer Valls [2004:161] points out:

Nor should we lose sight of the fact that if some of Lope's genealogical dramas may have arisen from the conditions of a commission and others may have been the result of Lope's eagerness to flatter this or that family, or to show off - for his own promotion - his knowledge of history and nobility, there are also others that must have arisen from Lope's curiosity and keen nose for historical-legendary traditions, oral or written, and genealogies, there are also others that must have arisen probably from the curiosity and keen sense of smell of a Lope who was well acquainted with historical-legendary traditions, oral or written, and genealogies, and with a good instinct for detecting in these sources anecdotes that were capable of moving the audience.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADAMS, Nicholson B., «Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 342-357.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Cátedra, Madrid, 2005.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastian, trad. P. Pedraza, pról. A. Egido, Akal, Madrid, 1993.
- ALÍN, José María, «Bajo la bandera de San Marcos», en *De la canción medieval a los soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam". Actas del Congreso Internacional "Lyra Mínima Oral III"*, coord. P. M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 15-40.
- y María Begoña BARRIO ALONSO, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1997.
- ALCINA, Juan (ed.), *Romancero viejo*, Planeta, Barcelona, 1987.
- ALSINA, José, «Una apología americana de Lope», *ABC Sevilla* [1/03/1936], en <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1936/01/03/014.html>. [4/VII/2021].
- ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario, *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007.
- ANDIOC, René, y Mireille COULOUN, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, I y II, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996.
- ANDUEZA ANANUA, Pilar, «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXIV (2012), pp. 41-83.
- ANIBAL, C. E., «Lope de Vega and the Duque de Osuna», *Modern Language Notes*, XLIX (1934), pp. 1-11.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Anejos de RILCE, Pamplona, 1995.
- «Sobre la construcción y sentido de La dama duende», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III (2000), pp. 61-93.
 - «Más sobre la segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, IV (2010), pp. 77-97.
 - «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 77-97.
 - , y Joan OLEZA, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *RILCE*, IXXX (2013), pp. 689-741.
- ARAGONE TERMI, Elisa, *Studio sulle Comedias de santos de Lope de Vega*, D'Anna, Messina-Firenze, 1971.

- ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, [s. e.], Madrid, 1941.
- ARELLANO, Ignacio (ed.), *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, EUNSA, Pamplona, 1984.
- «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 19-33.
 - , y Juan Manuel ESCUDERO (eds.), Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, Austral, Madrid, 1998.
 - *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2012.
 - «Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro», *Bulletin hispanique*, núm. 119 (2017), pp. 29-44.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, 2 vols.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, «La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. L. García Lorenzo, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, pp. 13-46.
- ARJONA, Jaime Homero, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope De Vega», *Hispanic Review*, VII, (1939), pp. 1–21.
- «The use of autorhymes in the XVIIth century *comedia*», *Hispanic Review*, XXI (1953), pp. 273-301.
- ARROYO DE LA FUENTE, María Amparo, «Evolución iconográfica e iconológica del juicio osiriaco en la Edad Media», *Revista digital de iconografía medieval*, IX (2017), pp. 81-103.
- ARTELOPE: véase Joan Oleza, et. al., *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*.
- ATIENZA, Belén, «La (re)conquista de un valido: Lope de Vega, el duque de Lerma, y los godos», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 39-50.
- *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Rodopi, Ámsterdam-Nueva York, 2009.
- ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio, *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La casa de Osuna, siglos XV-XVI*, Siglo XXI, Madrid, 1987.
- Autoridades*: véase Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2 vols., I, 2012.
- BANCES CANDAMO, Francisco de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.

- BARANDA, Nieves, «Mujer, escritura y fama: la Hespaña libertada (1618) de doña Bernarda Ferreira de Lacerda», *Península: revista de estudios ibéricos*, 0 (2003), pp. 225-240.
- «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)», *Península: revista de estudios ibéricos*, II (2005), pp. 219-236.
- BARBERA, Raymond E., «An instance of medieval iconography in *Fuenteovejuna*», *Romance Notes*, X (1968), pp. 160-162.
- BARCELÓ FOUTO, Catarina, «Damião De Góis's *Livro De Linhagens*: An Untold (Hi)Story», *Portuguese Studies*, XXXI (2015), pp. 235–249.
- BATAILLON, Marcel, «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 291-306.
- BAYLISS, Robert, *The discourse of courtly love in seventeenth-century Spanish theater*, Bucknell University Press, Lewisburg (Pensilvania), 2008.
- BELADIEZ, Emilio, *El gran duque de Osuna: calavera, soldado, virrey*, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1996.
- BENASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, trad. de P. Bordonava, Crítica, 2017. Reed. de la obra de 1983.
- BENIGNO, Francesco, *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, trad. de E. Benítez, Alianza, Madrid, 1994.
- BERMEJO CASTRILLO, Manuel Ángel, *Parentesco, matrimonio, propiedad y herencia en la Castilla altomedieval*, Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1996.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956.
- *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962.
 - *El traje y los tipos sociales en el «Quijote»*, El Viso, Madrid, 2001.
- BETETA, Yolanda (ed.), Bernarda Ferreira de la Cerda, *Hespaña libertada*, ed. Y. Beteta, Almudayna, Madrid, 2 vols., 2011.
- Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.
- Biblia Vulgata: Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, ed. R. Weber, 4ª ed. preparada por R. Gryson, con la colaboración de B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks y W. Thiele, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1994.
- BLANCO, Emilio, (ed.), Lope de Vega Carpio, *El príncipe perfecto, segunda parte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. A. J. Saez y A. Sánchez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols, I, pp. 65-205.
- BNE.ES: *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España*, en línea, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>. [4/VII/2021]

- BOADAS, Sònia, «Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas», en «*Entra y el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca'Foscari, Venecia, 2018, pp. 91-116.
- BORJA RODRÍGUEZ, María José (ed.), Lope de Vega Carpio, *El hombre de bien*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols., I, pp. 451-647.
- BRADNER, Leicester, «The theme of *privanza* in Spanish and English drama. 1590-1625», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coords. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 97-106.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Los Tellos de Meneses. Comedia de Lope de Vega, refundida y puesta en cinco actos*, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1863.
- BRITO, Bernardo de, *Segunda parte da Monarchia lusytana: em que se continuão as historias de Portugal desde o nacimiento de Nosso Salvador Iesu Christo, ate ser dado em dote ao Conde Dom Henrique...*, Imprensa em Lisboa, Mosteiro de São Bernardo, Pedro Crasbeeck, 1609. Copia digitalizada por la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), disponible en línea en: <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!353314~!2&ri=1&aspect=subtab13&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=lus%C3%83%C2%ADadas&index=.TW&uindex=&aspect=subtab13&menu=search&ri=1> [4/VII/2021]
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Odore enecat suo: Lope de Vega y los emblemas», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. S. López Poza, Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, A Coruña, 1996, pp. 355-377.
- BROWN, Gary J., «The 'Peregrino amoroso': four moments of poetic configuration in the Spanish love sonnet», *Neophilologus*, LX (1976), pp. 376-388.
- BUEZO, Catalina, «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, núm. 56 (1992), pp. 161-178.
- «El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. por I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse y F. Serralta, Universidad de Navarra-GRISO, 3 vols., II, 1996, págs. 97-108
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El événement barroco. Lope vs. Góngora», *Mélanges de la Casa Velázquez*, XLII (2012), pp. 163-182.
- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de literatura española*, II (1983), pp. 57-82.
- «El hecho literario», en *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVII. Siglo XIX*, aut. J. M. Díez Borque, E. Palacios Fernández, E. Caldera, A. Calderone, J. Rubio Jiménez, Taurus, Madrid, 1988.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- CALVO, Florencia, «Teatro y emblemática: Favila y los modelos de gobernantes en el teatro histórico de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano: Actas del XI Congreso de la AITENSO (Buenos Aires, septiembre 2003)*, ed. M. Romanos, F. Calvo y X. González, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 139-152.
- «La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 82, enero-diciembre (2006), pp. 331-352.
 - *Los itinerarios del Imperio: la dramatización de la historia en el barroco español*, Eudeba, Buenos Aires, 2007.
- CAMPANA, Patrizia, «"Et per tal variar natura è bella": apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XVII (1997), pp.109-121.
- «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», *Criticón*, núm. 81-88 (2001), pp. 71-87.
- CAMPBELL, Ysla, «Apertura estamental en *La villana de Getafe*», en *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Florencia, 2000, 3 vols., II, pp. 131-137.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis, *Entre validos y letrados: la obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1987.
- CARLOS VARONA, María Cruz de, «Entre el riesgo y la necesidad. Embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)», *Arenal. Revista de historia de mujeres*, XIII (2006), pp. 263-290.
- CARTAGENA, Pedro de, *Poesía*, ed. A. M. Rodado Ruiz, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- CARTAGENA-CALDERÓN, José R., *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España imperial*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2008.
- CARVALHAL, Hélder, «Lineage, Marriage, and Social Mobility: The Teles de Meneses Family in the Iberian Courts (Fifteenth and Sixteenth Centuries)», *eJournal of Portuguese History*, XIV (2016), pp. 1-19.
- CASALDUERO, Joaquín, *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1972.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Nadie fíe su secreto*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2018
- CASE, Thomas E., «Some observations on the reference to the goths in the dramas of Lope de Vega», *Revista de Estudios Hispánicos*, III (1969), pp. 67-89.

- *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega. Estudio crítico con textos*, Castalia, Madrid, 1975.
 - «Los prólogos de *Partes IX-XX* de Lope de Vega», *Bulletin of the comediantes*, XXX (1978), pp. 19-25.
- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva: crisis de la cultura española en el siglo XVII*, 1976, Taurus, Madrid, 1976.
- y Hugo. A. RENNERT (con adiciones de F. Lázaro Carreter), *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1968.
- CAUVIN, Mary Austin, *The comedia de privanza in the seventeenth century*, tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1957.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Instituto Cervantes-Crítica (Biblioteca Clásica XLVII), Real Academia Española, Madrid, 2015.
- «El juez de los divorcios» y «La elección de los alcaldes de Daganzo» en *Entremeses*, ed. Baras Escolá, Galaxia Gutenberg-Real Academia Española (Biblioteca Clásica XX), Madrid-Barcelona, 2012.
- CHAMORRO, María Inés, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Herder, Barcelona, 2002.
- *Léxico del naipe del Siglo de Oro*, Ediciones Trea, Gijón, 2005.
- CHEN SHAM, Jorge, «La comedia genealógica y el poder de las raíces: *Los prados de León* de Lope de Vega», *Escena. Revista de las artes*, XXVIII-XXIX (1992-1993), pp. 62-69.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.
- «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, 73(1/2), (1993), pp. 5–24.
- COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1935.
- COHEN, Shai, «El retorno de los judeoconversos portugueses en época del conde duque de Olivares», *Hipogrifo*, VI (2018), pp. 191-215.
- CORDEIRO, JACINTO, *Elogio de poetas lusitanos*, ed. M. L. Gonçalves Pires, 2017.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, III (L-RE), 1954.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Castalia, Madrid, 2000.
- COUDERC, Cristophe, *Galanes y damas en la Comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránkfort del Meno, 2006.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamerica/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2006.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- «Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas», *Criticón*, núm. 129 (2017), pp. 119-133.
- CRUICKSHANK, Don, «The editing of Spanish Golden-Age plays from early printed versions», en *Editing the comedia*, ed. M. McGaha y F. P. Casa, Michigan Romance Studies, Michigan, 1985, pp. 52-103.
- «Some problems posed by suelta editions of plays», en *Editing the comedia II*, ed. M. McGaha y F. P. Casa, Michigan Romance Studies, 1991, pp. 97-123.
 - «Towards an Atlas of Italic Types used in Spain, 1528-1700», *Bulletin of Spanish Studies*, núm 81 (2004), pp. 973-1010.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2021. etso.es.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of Undisputed Plays», *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, en prensa.
- D'ARTOIS, Florence, y Rafael RAMOS, «Dos ejemplos de composición para las partes de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, núm. 108 (2010), pp. 37-55.
- DAZA PINCIANO. *Libro primero de los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, X/12930 de la BNE.
- DE ARMAS, Frederick, «Conjunciones, cometas y conflictos: astrología y poder en Cervantes, Lope de Vega y Calderón», en *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, A. Feros y J. M. Usunáriz, Iberoamericana, Madrid, 2013, pp. 75-95.
- DE LAMA, Víctor, «"Engañar con la verdad", *Arte nuevo*, v. 319», *Revista de Filología Española*, XCI (2011), pp. 113-128.
- DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Arco/Libros, Madrid, 1996, 2 vols.
- DE LA GRANJA, Agustín, «De Manuel de Escamilla y de otras autoras de comedias», *Cuadernos de Historia Moderna*, XXVII (2002), pp. 217-239.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, estudio preliminar S. G. Armistead, Crítica (Biblioteca Clásica, 8), Barcelona, 1994.
- DÍEZ BORQUE, José María, *El mejor alcalde el rey*, Castalia, Madrid, 1976.
- «*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo», en *Antes que todo es mi dama* de Pedro Calderón de la Barca, texto revisado por Rafael Pérez

- Sierra, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1987a, pp. 3-20.
- (ed.), «Introducción», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987b, pp. 9-80.
 - «El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord.. M. L. Lobato, Visor, Madrid, 2011, pp. 21-36.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970.
- DI PASTENA, Enrico, «Paremiología, genealogías y comedia: el caso de *La ocasión perdida*», en *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Florencia, 2000, 3 vols., II, pp. 101-117.
- DIXON, Víctor, «Los *emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord.. M. García Martín, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, 2 vols., I, pp. 299-306.
- «Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Cuadernos de teatro clásico*, VIII (1995), pp. 121-140.
 - «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-64.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Un siglo sin Lope. (El teatro de Lope de Vega en el siglo XVIII)», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, XXXIII (2010), pp. 55-80.
- DOUGHERTY, Dru, y María francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.
- DUNN, Peter N., «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, pp. 213-222.
- «*Materia la mujer, el hombre forma*: notes on the development of a lopean topos», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coords. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 189-199.
- EGIDO, Aurora, «La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, III (2000), pp. 9-32.
- EIROA, Sofía (ed.), *El vaquero de Moraña*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord.. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, 3 vols., III, pp. 1253-1386
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Madrid*, II-III(1933-34), 1933-34, pp. 1-39.
- *Estudios sobre Lope de Vega*, 2ª ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1967.

- ESCOBAR, Juan de, *Historia y romancero del Cid*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1973.
- ESOPO, *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo*, ed. P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Gredos, Madrid, 1978
- ESPEJO AUBERO, Alicia, y Amparo ESPEJO AUBERO, *Glosario de términos de la danza española*, Esteban Sanz, Madrid, 2001.
- ESPÍN LÓPEZ, Rosa M., «Los pleitos de divorcio en Castilla durante la Edad Moderna», *Studia Historica. Historia Moderna*, XXXVIII (2016), pp. 167-200.
- ESPÍN-TEMPLADO, María del Pilar, «Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez Onrubia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 1095-1112.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Figures du jeu: études léxico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1987.
- FALIU-LACOURT, Christiane, «La madre en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas de II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 39-60.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Prólogo», en Lope de Vega Carpio, *El príncipe perfeto*, ed. J. Farré Vidal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vols., I, pp. 919-937.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, Manuel, *De Portugal a Castilla: creación y recreación de la memoria linajística en la casa condal de Benavente*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- FERNÁNDEZ, Laura, y Rafael RAMOS. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El cuerdo en su casa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord.. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., II, pp. 775-902
- FEROS, Antonio, «"Vicedioses, pero humanos": el drama del Rey», *Cuadernos de Historia Moderna*, XIV (1993), pp. 103-131.
- *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III 1598-1621*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- FERREIRA DE LA CERDA, Bernarda, *Hespaña libertada*, ed. Y. Beteta, Almudayna, Madrid, 2 vols., 2011.

- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, Valencia, 1993.
- «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, núm. monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, X (1998), pp. 215-231.
 - «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español: actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada de 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, coord. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, 2001, pp. 13-51.
 - «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, coord. por I. Arellano Ayuso, M. Vitse, 2 vols, I (El noble y el trabajador), 2004, pp. 159-186.
 - «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación», *Pigmalión o el amor por lo creado*, ed. F. Tomás e I. Justo, Anthropos, Barcelona, 2005, pp. 99-112.
 - (dir.) et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*, Reichenberger, Kassel, 2008.
 - «"Los Tellos de Meneses" de Lope de Vega en la conformación del ideal de labrador digno», *Anuario Lope de Vega*, XVII (2011), pp. 44-65.
 - «Lope de Vega y la corte de Felipe IV. El ocaso de una ambición», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, coord. J. Martínez Millán, M. Rodríguez Vivero, 4 vols., III, 2017, pp. 2085-2104.
- FICHTER, William L., «Color Symbolism in Lope de Vega», *Romanic Review*, XVIII (1927), pp. 220-231.
- FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, «El decoro de los reyes con los bueyes en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 412-423.
- FOSALBA VELA, Eugenia, «Anotaciones al margen de *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega, posible comedia genealógica de encargo. Raíces histórico-políticas», *Studia aurea*, IV (2009), pp. 249-268.
- FRANCISCO OLMOS, José María de, «El nacimiento de la moneda en Castilla. De la moneda prestada a la moneda propia», en *I Jornadas sobre documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002, pp. 303-348.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2003, 2 vols.
- FUCILLA, Joseph Guerin, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960.

- FUENTE, María Jesús, «¿Espejos de Esther? La intercesión como tarea política de l reina (León-Castilla, siglos XI-XIII)», *e-Spania*, XX (2015).
- GAITE PASTOR, Jesús, «La cámara de Castilla en los siglos XVI y XVII. La instrucción de Felipe II de 1588», en *IV Jornadas Científicas sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVI*, eds. S. Cabezas Fontanilla y M. del M. Royo Martínez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005, pp. 141-161.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.), Lope de Vega Carpio, *Los hidalgos del aldea, en Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., I, pp. 803-946.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española*, LX (1980), pp. 23-157.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar, «El reino astur-leonés en dos obras de Lope de Vega: *Los prados de León* y *Los Benavides*», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, ed. V. Arenas Lozano et al., Universitat de València, 2004, pp. 221-230.
- «Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, coord. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2007, pp. 181-194.
- GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex, Madrid, 2006.
- GARCÍA LEÓN, Gerardo y Marina MARTÍN OJEDA, «Contratos de carruajes para la oligarquía ecijana. Siglos XVI-XVII», en *Movilidad cortesana y distinción: coches, tiros y caballos*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2019.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncfort del Meno, 2013.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Primera parte de don Juan de Castro*, en *Comedias. Parte XIX*, coord. A. García-Reidy y F. Plata, 2 vols., II, pp. 3-152.
 - «Manuscritos, actores y amores teatrales: Lope de Vega, Lucía “La Loca” y el estreno de dos comedias del Fénix», *Hispanófila*, CLXXVI (2016), pp. 39-53.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética*, ed. B. Morros, estudio preliminar R. Lapesa, Crítica (Biblioteca Clásica, 27), Barcelona, 1995.

- GAVELA, Delia, «Obras hacen linaje o la fuerza de la sangre: identidades ocultas en la producción lopesca», *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord.. M. L. Lobato, Visor, Madrid, 2011, pp. 217-234.
- GIJÓN JIMÉNEZ, Verónica, «Una mirada sobre la Semana Santa en España a través de los viajeros extranjeros de la Edad Moderna», en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, coord.. J. A. Peinado Guzmán y M. del A. Rodríguez Miranda, Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», Córdoba, 2016, pp. 173-193.
- GLOËL, Matthias, «Los autores portugueses entre 1580 y 1640: una lucha literaria por la preeminencia en la monarquía hispánica», *Revista de Historia*, XXIII (2016), pp. 29-51.
- GOES, Damião de, *Livro das linhagens novas de Damião de Goes, que segue ao conde Dom Pedro, que tem cento e noventa...*, Copia digitalizada por la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), bajo el código 977, y disponible en línea en <http://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!473665~!2&ri=1&aspect=subtab13&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=lus%C3%83%C2%ADadas&index=.TW&uindex=&aspect=subtab13&menu=search&ri=1> [4/VII/2021].
- GÓMEZ, Jesús, «Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 221-247.
- *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.
- «El “artificio griego” en Lope de Vega: narrativa y teatro», *Anuario Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 441-460.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, «Armar caballeros en Aragón (siglos XIV a XVII)», *Emblemata*, 22 (2016), pp. 255-299.
- GÓMEZ PAZ, Ángel, «La moneda de vellón castellana en el reinado de Felipe IV», *Ab initio*, núm. extra 1 (2011), pp. 93-123.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y Signo*, 2, 1, 2007, pp. 191-216.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, «Los santos patronos y las identidades de las comunidades locales en la España de los siglos XVI y XVII», *Revista de historia Jerónimo Zurita*, núm. 85 (2010), pp. 39-74.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994.
- *Letrillas*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.), Lope de Vega Carpio, *La doncella Teodor*, Reichenberger, Kassel, 2008.

- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «Un caso de aplicación (1560) del privilegio lingüístico alfonsino», en *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, XX (1995), pp. 269-343.
- «Pretérito imperfecto y condicional con desinencia –ie– en el siglo XVI», *Revista de Filología Española*, LXXX (2000), pp. 341-377.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, «Los romances de Gazul», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 403-416.
- GOZALBES CRAVIOTO, Enrique, «El *Comes Iualinus* (conde Julián de Ceuta), entre la historia y la literatura», en *Al Qantir: Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, XI (2011), pp. 3-35.
- GRASSOTTI, Hilda, *La ira regia en León y Castilla*, Cuadernos de Historia de España. Instituto de Historia de España, Buenos Aires, 1965.
- GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea; Arte de marear*, ed. A. Rallo, Cátedra, Madrid, 1987.
- GUTIÉRREZ, JESÚS, *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1975.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino, «Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, 1900, pp. 662-671.
- *El príncipe de los genealogistas españoles. Don Luis de Salazar y Castro*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1909.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, «Prólogo», en Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, primera parte y *Valor, fortuna y lealtad*, segunda parte de Los Tellos de Meneses, en *Comedias escogidas de Lope de Vega*, I (BAE 24), Rivadeneyra, Madrid, 1853, pp. V-VIII.
- HEATON, Harry C., «Another “pieza de títulos” de comedias», *Revue Hispanique*, LXXV (1929), pp. 550-582.
- HEMPEL, Wido, «El labrador hecho rey: un tema con variaciones en la literatura del Siglo De Oro», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, XII (1986), pp. 123–139.
- «En torno a una escena alegórico-onírica de Lope de Vega», en *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Florencia, 2000, 3 vols., II, pp. 139-147.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.
- HERNÁNDEZ BARRAL, José Miguel, *Grandes de España: distinción y cambio social, 1914-1931*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012.

- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, «El rapto de la luna: cuentos, leyendas y mitos sobre el origen de las manchas lunares», *Culturas populares*, II (2006), pp. 1-25.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, «Libros de genealogías y reflexiones desde la historia social sobre los linajes castellanos en la Edad Moderna», *Norba: revista de historia*, XXV-XXVI (2012-2013), pp. 339-352.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1977.
- *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Centro de Estudios de Europa Hispánica, Madrid, 2014a.
 - *Estudios de indumentaria española en la época de los Austrias*, Centro de Estudios de Europa Hispánica, Madrid, 2014b.
 - *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2020. Publicado originalmente en *Voluntad*, Madrid, 1927.
- HORACIO, *Opera*, ed. E. C. Wickham., Oxford Clarendon Press, Oxford, 1901.
- *Odas*, trad. y ed. J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2007.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, «Transmisión y recepción del teatro», en *Historia del teatro español, (Del siglo XVIII a la época actual, vol. II)*, coord. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 2527-2574.
- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO, «Getafe», en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España*, ed. H. E. Bergman, Castalia, Madrid, 1970.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón, del autógrafo a la imprenta», comunicación impartida en el *Tercer Coloquio Calderoniano. Calderón en su laboratorio: los manuscritos autógrafos y el proceso de escritura. Viena, 26-27 mayo de 2014*, Departamento de Filología Románica-Universidad de Viena, Universidad de Navarra-GRISO, 2014.
- IMÍZCOZ, José María, «Hacia nuevos horizontes (1516-1700)», en *Historia de Donostia-San Sebastián*, ed. M. Artola, Nerea-Fundación BBVA, San Sebastián, 2000, pp. 87-180.
- JONES, Royston O., «Poets and Peasants», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 341-355.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- KENISTON, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, University of Chicago, Chicago, 1937.
- KENNEDY, Ruth L., «The Madrid of 617-1625: Certain Aspects of Social, Moral and Educational Reform», en *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College. Spanish Department, Wellesley (MA), 1952, pp. 275-309.

- KLEIN, Julius Leopold, «Los Tellos de Meneses», en *Geschichte des spanischen Dramas*, tomo I, Dritter Band, Leipzig, 1872, pp. 140-155.
- LAFOND, Ernest, *Étude sur le vie et les oeuvres de Lope de Vega*, Librairie Nouvelle, París, 1857, pp. 202-217.
- LANOT, Jean-Raymond, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en *Hommage à Robert Jammes*, coord.. F. Cerdán, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 3 vols., I, 1994, pp. 619-631.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 2008. Reed. de Escélier, Madrid, 1942; reed., después en Gredos, Madrid, en 1980; 1981; 1984; 2008.
- «El español del Siglo de Oro. Cambios lingüísticos generales», en *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*, Valencia, Universitat de València, II, 1987, pp. 5-32.
 - «Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo», en *Los pronombres átonos*, coord. O. Fernández Soriano, Taurus, Madrid, 1993, pp. 313-336.
- LE STRANGE, Guy (ed.), *Spanish ballads*, University Press, Cambridge, 1920.
- LEAVITT, Sturgis E., «The gracioso takes the audience into his confidence», *Bulletin of the Comediantes*, VII (1955), pp. 27-29.
- LEITÃO DE BARROS, Thereza, *Escritoras de Portugal. Génio feminino revelado na literatura portuguesa*, Lisboa, [s.e.], 1924, 2 vols., I, pp. 173-183.
- LEÓN, fray Luis de, *Poesía*, ed. A. Ramajo Caño, Galaxia Gutenberg-Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 38), Madrid-Barcelona, 2012.
- LEWIS, Clive S., *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Península, Barcelona, 1997.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, 2017. Es reed. de Ariel, Barcelona, 1977.
- LINARES, Lidwine, «La transmisión de una leyenda hagiográfico-política: San Millán en la batalla de Hacinas de la Edad Media al Siglo de Oro», en *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chaudadis*, eds. M. Güell y M.-F. Deódat-Kessedjian, CNRS-Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2009, pp. 303-316.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro, «Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: evolución de la legislación», *Hispania. Revista Española de Historia*, LXVI (2006), pp. 883-908.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, «Una comedia de frontera en el teatro de Lope de Vega», *Revista de estudios extremeños*, LXII (2006), pp. 189-216.

- LÓPEZ SERRANO, Aniceto, «De Yakka a Yecla: origen del nombre de Yecla», *Mvrgetana*, núm. 137 (2017), pp. 9-46.
- LORENZO CADARSO, Pedro Luis, «Los tribunales castellanos en los siglos XVI y XVII: un acercamiento diplomático», *Revista General de Información y Documentación*, VIII (1998), pp. 141-169.
- LUCEÑO, Tomás de, *Los Tellos de Meneses*, colección Los contemporáneos (núm. 766), Imprenta de Alrededor del Mundo, Madrid, 1923.
- MACHADO, Simão, *Cómedias de Simao Machado*, eds. J. Camões, de J. J. Rodríguez Rodríguez y H. Reis Silva, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009.
- MARAVALL, José Antonio, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954.
- *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
 - *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1997. Primera edición de 1944.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1968.
- , y E. RUGG (eds.), Lope de Vega, *El galán de la membrilla*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1962.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan antonio, «Algunas calas en el mito de Orfeo y su representación áurea», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la AISO*, eds. F. Domínguez Matito y M. L. Lobato, Iberoamericana-Vervuert y Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, 2 vols., II, pp. 1277-1287.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El condado de Castilla (711-1038). La historia frente a la leyenda*, Junta de Castilla y León, 2 vols., II, 2005.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, «La corte de la monarquía hispánica», *Studia histórica. Historia moderna*, XXVIII (2006), pp. 17-61.
- MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, «Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de estudios taurinos*, VII (1998), pp. 41-68.
- MASCARELL, Purificació, «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI», *Anuario Lope de Vega*, XVIII (2012), pp. 256-273.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La fuerza de las historias representadas”: reflexiones sobre el drama histórico: los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, dir. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, pp. 58-99.
- MCGRADY, Donald, (ed.), Lope de Vega Carpio, *Fuenteovejuna*, Crítica (Biblioteca Clásica, 54), Barcelona, 1993.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, Galaxia Gutenberg-Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 57), Barcelona, 2011.

- (ed.), *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-LV.
- MCKENDRICK, Meelvena, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, 2000.
- MEDINA MORALES, Francisca, *La lengua del Siglo de Oro. Un estudio de variación lingüística*, Universidad de Granada, Granada, 2005.
- MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Aldus-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1949, 6 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «El Arte nuevo y la nueva biografía», en Menéndez Pidal, Ramón, *España y su historia*, Minotauro, Madrid, 1957, II, pp. 283-329.
- (ed.), *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
 - *Manual de gramática histórica española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Cátedra, Madrid, 2 vols, I, 1989.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, «Estudios dramáticos. Los Tellos de Meneses», en *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals*, IV, 1892, pp. 394-398.
- MÍNGUEZ, Víctor, «*Leo fortis, rex fortis*: el león y la monarquía hispánica», en *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, eds. M. Chust, V. Mínguez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2004, pp. 57-94.
- «Juan de Caramuel y su *Declaración mystica de las armas de España (Bruselas, 1636)*», *Archivo Español de Arte*, LXXX (2007), pp. 295-410.
- MIRANDA HIDALGO, Benedicta, «La norma de los clíticos en las gramáticas de los siglos XVI y XVII», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 17 (1994), pp. 351-368.
- MOIR, Duncan W., «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Orozco», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coord. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 537-546.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 97-103.
- «De la continuación de las Partes de comedias de Lope de Vega a las Partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Tomo III: Literatura española de los siglos XV-XVII*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 199-211.
- MONTESINOS, José F., «La fuente de Los Tellos de Meneses», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967, pp. 81-88.
- MORBY, Edwin S. (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1968.
- MORETO, Agustín de, *La misma conciencia acusa*, ed. E. Di Pinto y T. de Miguel Magro, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias. Volumen II*, dir.

María Luisa Lobato, coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 331-502.

MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940; trad. esp., *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

- y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: estudio de onomatología*, Castalia, [Valencia], 1961, 2 vols.

MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María, y Gonzalo PONTÓN, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones. La parte primera de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 75-118.

- (ed.) Lope de Vega Carpio, *San Isidro, labrador de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols, I, pp. 67-199.

MORROS MESTRES, Bienvenido, «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope» en *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 209-252.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Intertextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido, El mayordomo de la duquesa de Amalfi y El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, XXI (2015), pp. 46-78.

MURO, Miguel Ángel, «Estudio» previo a *Desde Toledo a Madrid*, en Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra selecta II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas. Un paseo a Bedlam (traducción)*, ed. M. A. Muro, Logroño, Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

NAVAS OCAÑA, Isabel, «Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII (2008), pp. 325-351.

Nobiliario del conde Barcelos don Pedro, hijo del rey don Dionís de Portugal, 1646, ed. facsímil, Órbigo, A Coruña, 2007.

NOHE, Hanna, «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, VI (2018), pp. 663-679.

OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986.

- «El primer Lope al Arte nuevo», en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-LV.
- «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, núm. 87-88-89 (2003), pp. 603-620.
- «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. J. M. Díez Borque, J. Alcalá-Zamora, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2004, pp. 257-276.

- «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XIX (2013), pp. 151-187.
- Et. Al., *Base de datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE, dir. J. Oleza, en línea, <http://artelope.uv.es>, 2011-2020.

OLIVARES TORRES, Enric, «Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera», en *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, coord. R. García Mahiques y V. Francesc Zuriaga Senent, 2 vols, II, 2008, pp. 1207-1226.

Ordenanzas que los muy ilustres y muy magníficos señores Granada mandaron guardar para la buena gobernación de su república, [s. a.], Imprenta Real de Francisco de Ochoa, Granada, 1552, reimpresión de 1672.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.

ORTÍZ RODRÍGUEZ, Mayra, «La (re)construcción de la memoria o la (re)generación del pasado: los dramas de presunción de nobleza de Lope de Vega», *CELEHIS*, XXXI (2016), pp. 81-94.

OSUNA, Rafael, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Reichenberger, Kassel, 1996.

OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorphoses*, ed. R. J. Tarrant, Oxford Classical Texts, New York, 2004.

Pan-hispanic ballad project. www.depts.washington.edu/hisprom/ballads-new

PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, «La recepción de los valores caballerescos por la monarquía castellano-leonesa», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, XIII (1998), pp. 79-100.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, «Los nobiliarios portugueses medievales (importancia histórica y literaria)», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela 2 al 6 de diciembre de 1985*, coord. V. Beltran, 1988, pp. 499-507.

PASCUAL, José Antonio, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord.. M. García Martín, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2 vols., I, pp. 37-58.

PEALE, C. George. «Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera Parte De Las Comedias De Lope De Vega y Otros Auctores*», *Hispanic Review*, LXXII (2004), pp. 125-156.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Las *Soledades del Buçaco* de Bernarda Ferreira de la Cerda», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. M. Cristina Carbonell, A. Sotelo Vázquez, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1989, 2 vols., I, pp. 489-504.

- (ed), Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1994.
 - «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 307-330.
 - *Lope de Vega. Vida y literatura*, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, Olmedo, 2008.
 - , Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena E. MARCELLO (EDS.), *El dinero y la comedia española. XXXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, «Por Santiago y Santa Ana / pintan las uvas: el calendario agrícola, entre cristianismo y paganismo», *Paremia*, XIX (2010), pp. 111-122.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Sobre la génesis literaria de La elección de los alcaldes de Daganzo», *Anuario de estudios filológicos*, V (1982), pp. 137-144.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. y trad. J. Cortines, Cátedra, Madrid, 2004.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, y Blanca SANTOS DE LA MORENA, «"Parténope santa": Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros», *Anuario Lope de Vega*, XXV (2019), pp. 103-121.
- PLATA, Fernando (ed), *El sol parado*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols, II, pp. 351-512.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University Press, Bloomington, 1949; reed., Gaskell House Publishers, Nueva York, 1973.
- POGGI, Giulia, «El color de los celos: un *topos* lírico en el teatro de Lope, Góngora y Tirso de Molina», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro: actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, coord. R. Morales Raya, M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 301-314
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto, *El buen humor de las musas*, ed. de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- PRESOTTO, Marco, «Apuntes sobre el soneto "La calidad elemental resiste" y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega*, XIX (2013), pp. 204-216.
- PRIETO GARCÍA-SECO, David, «La creación léxica ocasional en la obra de Tirso de Molina», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXIX (2009), pp. 397-415.
- PROFETI, María Grazia, «Los niños de Lope: entre encargo y pathos», en *En torno al teatro del siglo de oro: Actas de las Jornadas I-VI*, coord. H. Castellón Alcalá, A. de la Granja y A. Serrano Agulló, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1991, pp. 65-88.
- «El último Lope», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y

- R. González Cañal, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 11-39.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega. Las «Partes de comedias». Criterios de edición*, PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *La vieja Muñatonos*, en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, ed. I. Arellano, Iberoamericana, Madrid 2003.
- *Poemas satíricos y burlescos*, ed. J. M. Blecua, Marte, Barcelona, 1969.
- RALLO, Asunción (ed.), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea; Arte de marear*, ed. A. Rallo, Cátedra, Madrid, 1987
- RATCLIFFE, Marjorie, «Florinda La Cava: víctima histórica, víctima literaria. *La Crónica sarracina* en el Siglo de Oro», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la AISO*, eds. F. Domínguez Matito y M. L. Lobato, Iberoamericana-Vervuert y Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, 2 vols., II, pp. 1485-1494.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1990, 3 vols (en línea), dirección URL: <https://dle.rae.es/>
- RECIO MIR, Álvaro, «Alameda, paseos y carruajes: función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)», *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 72 (2015), pp. 515-543.
- REY CASTELAO, Ofelia, «Teresa, patrona de España», *Hispania Sacra*, LXVII (2015), pp. 531-573.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las “dedicatorias” de las *Partes XIII* a *XX* de sus comedias», *Atalanta*, VII (2019), pp. 137-166.
- ROADE RIVEIRO, Jessica (ed.), Félix Lope de Vega Carpio, *El vaquero de Moraña*, tesis doctoral, Universidade de Vigo, Vigo, 2017
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987-1988, 2 vols., I.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, «Misterios “A la vida y muerte del doctor Fray Lope Félix de Vega Carpio” (comentarios a un nuevo impreso de la Fama póstuma -1636- del doctor Juan Pérez de Montalbán)», en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá, 1998, pp. 1367-1394.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Justiniano, *García I, Ordoño II, Fruela I, Alfonso IV*, Burgos, La Olmeda, 1997.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su *Parte XIV* de comedias», *Bulletin hispanique*, CXVI (2014), pp. 815-831.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, «El bautismo regio en la corte hispánica: arte y ritual del siglo XVI al XVII», *Archivo Español de Arte*, XCI (2018), pp. 349-366.

- ROJAS, Fernando de (y «ANTIGUO AUTOR»), *La Celestina*, ed. y estudio de F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e Í. Ruiz Arzállus, y F. Rico, Crítica (Biblioteca Clásica, 20), Barcelona, 2000; reed., Real Academia Española-Galaxia Guternberg-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona, 2011.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Morir pensando matar*, en *Obras completas. Volumen VII*, ed. del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dir. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- *Donde hay agravios no hay celos*, en *Obras completas. Volumen I*, ed. del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dir. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- ROMANOS, Melchora «Drama histórico e ideología en Lope de Vega: El príncipe perfecto (primera y segunda parte)», en *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la AITENSO*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma Ciudad de Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 178-188.
- ROMOJARO, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.
- ROSO DÍAZ, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 2001.
- *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 2002.
- ROSSELLÓ CASTILLO, Luisa, «Algunas ideas sobre la monarquía en dos comedias de Lope de Vega con el príncipe enamorado», en *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, ed. J. Garau, Instituto de Estudios Auriseculares, Nueva York, 2017, pp. 147-189.
- ROSSO, Maria, «Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega», *Artifara*, XIII (2013), pp. 133-150.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo de senectute”», *El “Ciclo de Senectute”, discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983*, UNEX, Badajoz, 1982. Reeditado en Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990a, pp. 73-133.
- «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*» en Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1990b.
- RÓZSAVÁRI, Nóra, «El uso de *vos* y sus formas verbales en obras del Siglo de Oro», *Colindancias*, VI (2015), pp. 263-275.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica*, ed. I. Arellano y J. Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, pp. 493-517.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid, 1971.

- RYJIK, Veronika, «¿Nobles o villanos? El discurso metateatral y la identidad social en *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*», *Bulletin of the comediantes*, 60 (2008), pp. 1-16.
- *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Tamesis, Woodbridge-Rochester, 2011.
- SÁEZ, Adrián J. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El primer rey de Castilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord.. D. Crivellari y E. Maggi, Madrid, Gredos, 2018, 2 vols., I, pp. 825-975.
- *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2019.
 - (ed), y O. Sanz. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El conde Fernán González*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. A. García-Reidy y F. Plata, Madrid, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp.933-1102.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, «Los Tellos de Meneses» y «Valor, fortuna y lealtad», en *Obras escogidas de Lope*, Aguilar, Madrid, 1946.
- SALA-VALLDAURA, Josep María, «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000a), pp. 163-194.
- *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Milenio, Lleida, 2000b.
- SALAZAR DE MENDOZA, PEDRO, *Origen de las dignidades seglares de castilla y León*, Diego Rodríguez de Valdivieso, Toledo, 1618. Disponible en línea en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=13149> [4/VII/2021].
- SALCEDO, Modesto, *La familia Téllez de Meneses en los tronos de Castilla y Portugal*, Diputación de Palencia, Palencia, 1999.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SÁNCHEZ, Ana Isabel (ed.), Lope de Vega Carpio, *La fortuna merecida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord.. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., II, pp. 485-625.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588. Biografía y poses del autor», *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 269-289.
- «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, XXII (2012), pp. 357-374.
 - *Lope de Vega. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018a.
- SANTONJA HERNÁNDEZ, Pedro, «La situación de las mujeres y el matrimonio en la Edad Media y en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, XL (2015), pp. 263-328.

- SANTOS DE LA MORENA, Blanca, «*La discreta venganza* de Lope de Vega, un drama de privanza en la época del conde-duque de Olivares», *Hipogrifo*, VII (2019), pp. 873-886.
- SASTRE RUANO, María Ángeles, «Análisis de la lengua española empleada en seis comedias de Lope de Vega», *Hispanic Journal*, XVI (1995), pp. 239-258.
- SATORRE GRAU, Francisco Javier, «Los grupos consonánticos cultos: escritura y pronunciación», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord.. P. Botta, A. Garribba, M. L. Cerrón Puga, D. Vaccari, Bagatto Libri, Roma, 2012, 8 vols., VIII, pp. 37-47.
- SCHAEFFER, Adolph, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, Leipzig, Brockhaus, 1890, II, pp. 138-141.
- SCHACK, Adolf Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. de E. de Mier, Imprenta y fundición de M. Tello, Madrid, 5 vols., 1887.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de palabras*, V (2011), pp. 87-117.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, núm. I (1988), pp. 83-93.
- SHERGOLD, Norman. D., y John E. VAREY, «Notas sobre la cronología de seis comedias de Lope de Vega», *Hispanófila*, XVI (1962), pp. 1-5.
- *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis Books Limited, London, 1989.
- SILVA ORTIZ, Lorenzo, «El teatro áureo como vehículo de difusión de la filosofía política de Mariana y Ribadeneyra en el siglo XVII», *Historia digital*, XX (2020), pp. 76-102.
- SIMÓN DÍAZ, José (ed.), *Textos dispersos de autores españoles. Impresos del Siglo de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Cuadernos bibliográficos (36), Madrid, 1978, tomo I.
- SOLANA DUESO, José, «La construcción de la diferencia sexual en Aristóteles», *Convivium: revista de filosofía*, XVIII (2005), pp. 23-45.
- SUETONIO, *Vida de los doce césares*, ed. A. Ramírez de Verger y R. M. Agudo Cubas, I, Gredos, Madrid, 1992.
- SZERTICS, Joseph, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Gredos, Madrid, 1967.
- SWISLOCKI, MARSHA, «Romancero y comedia lopesca: formación de una consciencia histórica en la España áurea», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. M. García Martín, 1993, II, pp. 977-986.

- SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 113-127.
- TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina), *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez Fernández, Castalia, 1996.
- *Don Gil de las Calzas Verdes*, ed. A. Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 1990.
 - *El colmenero divino*, en *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 2018.
- TÉLLEZ DE MENESES, Alonso, *Lucero de nobleza*, Toledo, MSS/3236, disponible online <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=FWD8m69IUv/BNMADRID/304250942/9> [4/VII/2021].
- *Lucero de la nobleza*, atribuido en inventario a P. Jerónimo de Aponte, MSS/1446 <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=e4arafUuSr/BNMADRID/282230813/9> [4/VII/2021].
- TEMPLIN, Ernest H., «The Exculpation of “yerros por amores” in the Spanish Comedia», *Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literature*, I (1933), pp. 1-49.
- Teatro español del Siglo de Oro (TESO)*, CD-ROM, ed. S Palmer, Madrid, Chadwick-Healey, España, 1998.
- THOMPSON, Stith, *Motif-index of folk literature*, Indiana University Press, Bloomington, 6 vols., 1955.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *La tortura judicial en España*, Crítica, Barcelona, 2000.
- TORRES NAHARRO, *Prohemio de la Propalladia*, ed. Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, núm. 106 (2009), pp. 5-44.
- «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2012, pp. 57-91.
- TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de la “Parte XIII de comedias de Lope de Vega”. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega*, XXI (2015), pp. 153-172.
- TUBAU, Xavier (coord.), *Lope en 1604*, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona-Milenio, Lérida, 2004.
- ULSAMER, Federico, «Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania», *Estudios escénicos*, I (1957), pp. 80-85
- ULLA LORENZO, Alejandra, «El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, VIII (2020), pp. 579-600.

- URBINA, Diego de, *Blasones de armas y linajes de España de Diego de Urbina, rey de armas y regidor de la villa de Madrid, sacados de sus originales*, Mss/3261 de la BNE, disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015105&page=1> [4/VII/2021].
- USANDIZAGA, Guillem, «El Brasil restituido y el régimen del conde-duque de Olivares», en *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. P. Civil y F. Crémoux, Iberoamericana, Madrid, 2010, 2 vols., II, [CD-ROM], p. 128.
- USUNÁRIZ, Jesús M., «El padre ante el parto en la España de los siglos XVI y XVII», *Hipogrifo*, VI (2018), pp. 483-502.
- VALDEAVELLANO, Luis G. de, *Curso de historia de las instituciones españolas*, Alianza, Madrid, 1984.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, «Las figuras de Eva y María en la obra de Quevedo», *La Perinola*, XVI (2012), pp. 123-152.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro Blas, *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la Modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.
- VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Margarita, *Comedias sueltas sin pie ni imprenta en la Biblioteca del «Institut del Teatre de Barcelona»*, Reichenberger, Kassel, 1987.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: "in memoriam" Ricard Salvat*, coords. E. García Lara, A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237-256.
- «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta», *Bibliologia*, IV (1999), pp. 21-45.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. E. Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 1984.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Al pasar del arroyo*, ed. B. Zanusso y J. E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols, I, pp. 649-802.
- *Amar sin saber a quién*, ed. C. Bravo-Villasante, Anaya, Madrid, 1967.
 - *Arte nuevo*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.
 - *Cartas (1604-1633)*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2018.
 - *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Castalia, Madrid, 2000.
 - *La amistad pagada*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., III, pp. 1397-1545.
 - *La Arcadia*, ed. A. M. Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols, I, pp. 49-230.
 - *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.
 - *Las bizarrías de Belisa*, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

- *El caballero de Illescas*, ed. D. Gavela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2 vols., I, pp. 1003-1255.
- *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 2006.
- *Los cautivos de Argel*, ed. N. Ohanna, Castalia, Madrid, 2017.
- *El conde Fernán González*, ed. O. Sanz. y A. J. Sáez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. A. García-Reidy y F. Plata, Madrid, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 933-1102.
- *Con su pan se lo coma*, ed. D. Crivellari, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols, I, pp. 69-228.
- *El cuerdo en su casa*, ed. L. Fernández y R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, 3 vols., II, pp. 775-902.
- *La dama boba*, ed. A. Zamora Vicente, Austral, Madrid, 2010.
- *El duque de Viseo*, ed. M. Calderón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols., II, pp. 1031-1160.
- *La doncella Teodor*, ed. J. González Barrera, Reichenberger, Kassel, 2008.
- *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Galaxia Gutenberg-Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 57), Barcelona, 2011.
- *La Dorotea*, ed. S. Morby, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1968.
- *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1989.
- *Las ferias de Madrid*, ed. D. Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., III, pp. 1823-1954.
- *La Filomena*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- *Fuente Ovejuna*, ed. M. G. Profeti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2015, 2 vols., II, pp. 829-964.
- *Fuenteovejuna*, ed. D. McGrady, estudio preliminar N. Salomon, Crítica (Biblioteca Clásica, 54), Barcelona, 1993.
- *El galán de la membrilla*, ed. D. Marín y E. Rugg, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1962.
- *La hermosa Esther*, ed. J. Aragués Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols, II, pp. 1-269.
- *El hombre de bien*, ed. María José Borja Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols., I, pp. 451-647.
- *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.
- *El labrador venturoso*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, tomo XVIII, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1966.
- *La madre de la mejor*, ed. E. Canonica, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, 2 vols., II, pp. 515-646.
- *La malcasada*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols, I, pp. 85-238.
- *El mejor alcalde, el rey*, ed. F. P. Casa y B. Primorac, Cátedra, Madrid, 2005.
- *Los muertos vivos*, ed. L. Gentilli y T. Pucciarelli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols, I, pp. 645-822.

- *La obediencia laureada*, ed. G. Usandizaga, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols, I, pp. 293-450.
- *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, ed. J. Acebrón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord.. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Univesitat, Autònoma de Barcelona, 3 vols., II, pp. 593-703.
- *El padrino desposado*, ed. A. Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols, III, pp. 1693-1822.
- *Los pastores de Belén*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2010.
- *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalue-Arce, Castalia, Madrid, 2001.
- *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997.
- *Poemas satíricos y burlescos*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- *Los prados de León*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. F. D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols, I, pp. 381-532.
- *El primer rey de Castilla*, ed. A. J. Sáez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord.. D. Crivellari y E. Maggi, Madrid, Gredos, 2018, 2 vols., I, pp. 825-975.
- *Querer la propia desdicha*, ed. M. P. Chouza-Calo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., I, pp. 239-390.
- *Quien ama no haga fieros*, ed. P. Ruiz Pérez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord.. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols. II, pp. 467-614.
- *Rimas de Tomé de Burguillos*, en *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncfort del Meno, 2019.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. M. Cuiñas, Cátedra, Madrid, 2008.
- *Rimas humanas y otros versos.*, ed. A. Carreño, Crítica (Biblioteca Clásica, 52), Barcelona, 1998.
- *San Isidro labrador de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols, I, pp. 67-199.
- *El secretario de sí mismo*, ed. V. Pineda, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols, II, pp. 1161-1302.
- *Servir a señor discreto*, ed. F. Weber de Kurlat, Castalia, Madrid, 1975.
- *El sol parado*, ed. F. Plata, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols, II, pp. 351-512.
- *El vaquero de Moraña*, ed. S. Eiroa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord.. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, 3 vols., III, pp. 1253-1386.
- *La vega del Parnaso*, ed. Instituto Almagro de Teatro Clásico, dir., F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 3 vols., 2015.

- *La vengadora de las mujeres*. ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., I, pp. 391-534.
 - *El villano, en su rincón*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols, I, pp. 67-199.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar, «Teresa, la infanta (y el rey moro de toledo)», en *Temas literarios hispánicos*, ed. L. Romero Tobar, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2 vols., I., 2013, pp. 243-270.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos», *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), pp. 219-243.
- «Lope de Vega como astrólogo. Su horóscopo de Felipe IV para las justas poéticas toledanas de 1605 y el suyo propio en *La Dorotea*», en *La Dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, coord. J. Martínez Millán y R. González Cuerva, Polifemo, Madrid, 2011, 3 vols., III, pp. 1929-1946.
- VIEL-CASTEL, Louis, «Chapitre X. Lope de Vega. – Les Tellos de Meneses», en *Essai sur le théâtre espagno*, Charpentier, París, 1882, pp. 110-117.
- VIGUERA, Baltasar de, *La fisiología y patología de la mujer, o sea, Historia analítica de su constitución física y moral, de sus atribuciones y fenómenos y de todas sus enfermedades*, Imprenta de Ortega y Compañía, Madrid, 1827, 4 vols., tomo III.
- VILA CARNEIRO, Zaida, «La repercusión en la poesía española de la visita a España del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. S. Boadas, F. E. Chávez, D. García Vicens, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 2012, pp. 89-96.
- «Circunstancias de representación de *Amor, honor y poder*», en Pedro Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2017.
- VILLEGAS, Alonso de, *Fructus Sanctorum y quinta parte de Flos Sanctorum*, Juan Masselin, Cuenca, 1594.
- *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesucristo*, Pedro de Madrigal, Madrid, 1588.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Aeneis*, ed. G. B. Conte, Walter de Gruyter, Berlín, 2009.
- *Eneida*, trad. y ed. J. C. Fernández Corte, Cátedra, Madrid, 2006.
- VITSE, Marc, «El hecho literario», en *Historia del teatro en España*, dir. J. M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983a, vol. I, pp. 507-612.
- «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, núm. 23 (1983b), pp. 15-33.
 - *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^{ème} siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
 - «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez)», en *Métrica y*

- estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
- «*Partienda est comoedia: la segmentación frente a sí misma*», *Teatro de palabras*, IV (2010), pp. 19-75.
- WARDROPPER, Bruce W., «La venganza de Maquiavelo: El villano en su rincón», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coord. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 765-772.
- «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, trad. M. Oliva y M. Espín, Ariel, Madrid, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. F. Lopez, J. Pérez, N. Salomon, M. Chevalier, Université de Bordeaux, coord. 2 vols., II, 1977, pp. 867-871.
- WILSON, Edward M., «Comedias sueltas –a bibliographical problem», en *The comedias of Calderón, Comedias, vol. I*, ed. D. Cruickshank y J. E. Varey, *The textual criticism of Calderon's comedias*, ed. D. Cruickshank, Gregg International-Tamesis, London, pp. 211-219.
- WRIGHT, Elisabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III. 1598-1621*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 2001.
- YOUNG, Richard A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Castalia, Madrid, 1983.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1961.
- «De camino», función escénica», en *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85 aniversário*, Niemeyer, Tubinga, 1988, pp. 639-653.
- ZAPATA, Almudena, «Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios clásicos*, XXIX (1987), pp. 23-58.
- ZAPATERO MOLINUEVO, Ane, «La fortuna de una comedia genealógica de Lope de Vega en los siglos XIX y XX: las refundiciones de *Los Tellos de Meneses* a cargo de Bretón de los Herreros y Tomás Luceño», *Studia Aurea*, XIII (2019), pp. 419-449.
- «*No sé si lo nombre: unas notas en torno a la presencia del mal de madre en los textos teatrales del siglo XVII*», *Atalanta*, VIII (2020), pp. 103-129.
- ZUGASTI, Miguel, «Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, Eunsa (Anejos de Rilce, 21), Pamplona, 1998a, pp. 129-157.

- «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo (Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1997)*, ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1998b, pp. 109-141.
- «El jardín: espacio de amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Casal, Ch. Gonzalez y M. Vitse, Iberoamericana, Madrid, 2002, pp. 583-619.
- «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. E. Galar y B. Oteiza, Instituto de Estudios Tirsianos, Pamplona, 2003, pp. 159-185.
- «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2011, pp. 73-101.
- «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, III (2013), pp. 23-44.
- «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de teatro clásico. Ejemplar dedicado a la comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. M. Zubieta, XXXI (2015a), pp. 65-102.
- «A vueltas con el género de *La vida es sueño*: comedia palatina seria», *Cuadernos de teatro clásico. Ejemplar dedicado a la comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. M. Zubieta, XXXI (2015b), pp. 257-296.
- «Luis Vélez de Guevara y la comedia palatina», *Criticón*, núm. 129 (2017), pp. 41-68.

ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Reichenberger, Kassel, 2015, 2 vols.

ZUZANKIEWICZ, María Pilat, «La historia del zarévich Demetrio: una lectura emblemática de la comedia *El príncipe perseguido*», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. K. E. Schmelzer, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2013.