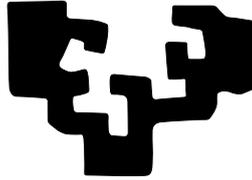


TESIS DOCTORAL

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE DOS COMEDIAS DE JACINTO CORDEIRO: *CON PARTES NUNCA HAY VENTURA Y EL MALINCLINADO*

Doctoranda: Elena MUÑOZ RODRÍGUEZ

Directores: Dra. Natalia VARA FERRERO y Dr. Carlos MOTA

PLACENCIA

DOCTORADO EN LITERATURA COMPARADA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Facultad de Letras

Vitoria, marzo de 2024

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
PRESENTACIÓN	5
1. ESTUDIO INTRODUCTORIO	10
1.1 DATACIÓN Y AUTORÍA	10
1.2 CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN	21
1.3 <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	38
1.3.1 <i>GÉNERO</i>	38
1.3.2 <i>TEMAS</i>	46
1.3.3 <i>RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DE CORDEIRO</i>	68
1.4 <i>EL MALINCLINADO</i>	78
1.4.1 <i>GÉNERO</i>	78
1.4.2 <i>TEMAS</i>	92
1.4.3 <i>RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DE CORDEIRO</i>	111
2. ESTUDIO TEXTUAL	118
2.1 LA <i>SEGUNDA PARTE DE LAS COMEDIAS DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO</i> : HISTORIA EDITORIAL.....	118
2.2 PROBLEMAS TEXTUALES DE <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	139
2.3 PROBLEMAS TEXTUALES DE <i>EL MALINCLINADO</i>	158
2.4 NUESTRAS EDICIONES	173
2.5 RESÚMENES DE LOS ARGUMENTOS	185
2.6 SINOPSIS DE LAS VERSIFICACIONES	193
FAMOSA COMEDIA DE <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	
JORNADA PRIMERA	197
JORNADA SEGUNDA	226
JORNADA TERCERA	259

FAMOSA COMEDIA DE *EL MALINCLINADO*

JORNADA PRIMERA	292
JORNADA SEGUNDA	315
JORNADA TERCERA	337
3. APARATO CRÍTICO	362
3.1 APARATO CRÍTICO DE <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	362
3.2 APARATO CRÍTICO DE <i>EL MALINCLINADO</i>	366
4. NOTAS AL TEXTO	370
4.1 NOTAS FILOLÓGICAS DE <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	370
4.2 NOTAS FILOLÓGICAS DE <i>EL MALINCLINADO</i>	400
5. OTROS APARATOS	444
5.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS	444
5.1.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	444
5.1.2 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE <i>EL MALINCLINADO</i>	446
5.2 NOTA ONOMÁSTICA	449
5.2.1 NOTA ONOMÁSTICA DE <i>CON PARTES NUNCA HAY VENTURA</i>	449
5.2.2 NOTA ONOMÁSTICA DE <i>EL MALINCLINADO</i>	455
5.3 APÉNDICE DE ERRATAS	459
5.3.1 APÉNDICE DE ERRATAS DE <i>CON PARTES NO HAY VENTURA</i>	459
5.3.2 APÉNDICE DE ERRATAS DE <i>EL MALINCLINADO</i>	464
6. ENGLISH TRANSLATION	469
7. BIBLIOGRAFIA	497

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, a mi hermano Juan y a Jon, porque sin su amor, su apoyo, su paciencia y su confianza, nunca habría podido terminar este trabajo. También al resto de mi familia y a mis amigas, por haber estado siempre a mi lado a pesar del poco tiempo que he podido dedicarles sobre todo durante los dos últimos años.

A la UPV/EHU por haber depositado su confianza en mí al financiar mi proyecto a través de un contrato de formación de personal investigador (2019).

A mis directores de tesis, Carlos Mota y Natalia Vara. A Carlos, por haber accedido a dirigirme una tesis que ya estaba planteada, y a ambos, por su implicación y porque sus consejos han sido fundamentales, no solo para el desarrollo de mi tesis doctoral, sino para todos los pasos que he ido dando en el mundo académico.

Al profesor José Camões, por haberme acogido en el Centro de Estudios de Teatro durante mi estancia predoctoral en Lisboa, y por la amabilidad con la que siempre ha atendido mis consultas.

A todos los profesores de Filología Hispánica de la Facultad de Letras, que me acogieron con cariño en el departamento desde el principio y me han apoyado y ayudado en todo momento: Isabel Muguruza, Nerea Fernández de Gobeo, Emiliana Ramos, Juan José Lanz, Isabel Echevarría, Consuelo Villacorta, Laura Vela... A mis compañeros de doctorado, en especial, a Pablo Merchán, a Irati Calvo y, sobre todo, a Ane Zapatero, amiga y compañera de tantas cosas desde que empecé este camino.

Y, finalmente, a mi tío Javi, porque él puso en mis manos este proyecto, que abracé con enorme ilusión porque suponía compartir su tema de investigación. Ha sido para mí un privilegio poder seguir aprendiendo de él a través de sus textos.

PRESENTACIÓN

El propósito del presente trabajo es estudiar y editar críticamente dos comedias del autor Jacinto Cordeiro. Esta investigación se inscribe en el campo de estudio de la dramaturgia de autores portugueses que escribieron en castellano siguiendo el modelo de la comedia nueva española.¹ Jacinto Cordeiro es uno de los mejores representantes de este grupo. Su nombre nunca fue desconocido: está presente en las bibliografías más antiguas, como la *Biblioteca Hispana Nova* de Nicolás Antonio o la *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto, hasta los catálogos más actuales, como el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Héctor Urzáiz (2002); también en las historias de la literatura portuguesa y en algunas de la literatura española.² Pero en ellas Cordeiro solo es objeto de breves comentarios hasta que en 1966 Heitor Martins reivindica el estudio de su figura en «Jacinto Cordeiro e *La estrella de Sevilla*. Notas sobre a ideología portuguesa durante a Monarquia Dual», donde defiende que este es el autor de la comedia atribuida tradicionalmente a Lope (actualmente se ha determinado que fue escrita por Andrés de Claramonte).³ Heitor Martins (1966: 35) termina el artículo con la siguiente reivindicación:

O esquecimento em que se encontram suas obras, mais devido à falta de interesse no estudo do seu período em Portugal que ao seu valor, corresponde a uma das injustiças mais dolorosas da literatura portuguesa. Uma edição crítica de todas as suas peças virá mostrar, quando for empreendida, a veracidade desta afirmação [...].

Tras él, José Ares Montes (1987: 52) vuelve a hacer un llamamiento a la edición de sus textos en «Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués», donde dice que Cordeiro

¹ Para el estudio del teatro portugués de los siglos XVI y XVII, sigue siendo imprescindible Braga (1870). Como trabajos inaugurales escritos desde una perspectiva más conciliadora –alejada del nacionalismo– pueden citarse Glaser (1957: 133-265), Ares Montes (1992), Bolaños y De los Reyes (1992) y Resina Rodríguez (1999), entre otros. Para una panorámica general y actualizada, ver Araújo (2007), Mota y Rodríguez (2009) y Sousa (2018). Es de destacar la encomiable labor que en los últimos años ha realizado en la recuperación de estos autores y sus textos el Centro de Estudos de Teatro de la Universidade de Lisboa con los proyectos, dirigidos por José Camões, *Teatro de autores portugueses do séc. XVI - uma biblioteca digital* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>) y *Teatro de autores portugueses do séc. XVII - uma biblioteca digital* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>) y el proyecto, dirigido por José Camões y Abraham Madroñal, *Entremezes ibéricos: inventariação, edição e estudo* (<https://entribericos.com/home/>).

² Para el listado de las enciclopedias, historias de la literatura y el teatro españolas y portuguesas y otros estudios literarios que mencionan a Cordeiro, así como para las principales valoraciones positivas y negativas de su obra en esta bibliografía, remito a Gonzalez (1987: 8-9).

³ Sobre la controvertida autoría de *La estrella de Sevilla*, ver Revenga (2021: 65-82), quien, tras someter la comedia a cuidados análisis estilométricos, concluye que con bastante probabilidad fue escrita por Andrés de Claramonte, refrendando así propuestas anteriores que la atribuían ya a este dramaturgo. Alfredo Rodríguez López-Vázquez la editó a nombre de este dramaturgo en 2010.

es «quizá el mejor dramaturgo portugués del siglo XVII» y «que está pidiendo a gritos un estudio de su interesante producción teatral».

Ese mismo año, el hispanista francés Christophe Gonzalez, respondiendo a la lamentación de Heitor Martins, como él mismo reconoce (Gonzalez 1987: 6), presenta su tesis titulada *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps*, primer y único acercamiento exhaustivo a la obra del autor. Después, el mismo investigador –al que se citará con frecuencia a lo largo de estas páginas– le ha dedicado numerosos trabajos al autor.⁴ En la década de los 90, Giancarlo Depretis localiza un manuscrito autógrafo de Cordeiro en la Biblioteca Nacional de Portugal (BNP A.T./L.303), sobre cuyos textos publica tres artículos y una edición.⁵ Ya en el siglo XXI se han llevado a cabo tres tesis doctorales que se acercan a la obra de Jacinto Cordeiro: Jonathan Wade (2009: 158-203) con un apartado dedicado a Jacinto Cordeiro y a Ângela de Azevedo; Jaime Cruz-Ortiz (2009a), que edita la comedia *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor*;⁶ y José Pedro Sousa (2018: 59-77, 114-115) que contribuye al avance tanto en el conocimiento biográfico del autor (gracias a la localización de un documento que lo vincula con Cristóbal de Avendaño y otros comediantes) como en el literario (en relación a la comedia *La entrada del Rey en Portugal*). También a partir de 2011 Mariela Insúa (2011, 2012, 2015a, 2015b, 2018) y Antonio Rivero Machina (2013, 2015, 2016) comienzan sus investigaciones en el autor.

Sin embargo, por el momento solo se han llevado a cabo las ediciones críticas de dos comedias: *La privanza merecida*, editada por Giancarlo Depretis en 1999 y *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor* –en la edición de Jaime Cruz-Ortiz ya citada–. *La entrada del Rey en Portugal* en edición electrónica está disponible en la base de datos del Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de autores portugueses do séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>). Por otro lado, la comedia *¡Viva quien vence!* ha sido objeto de una edición paleográfica a cargo de Paola Calef en 2017.⁷ Robert Lauer dirigió a comienzos de los años 2000 un proyecto llamado LAMBada que pretendía, como se declara al final de las ediciones que se llevaron a cabo, «to transcribe the complete works of Jacinto Cordeiro and, subsequently, to modernize the text according to specified

⁴ Gonzalez (1988, 1994, 1995, 1966, 2002, 2003, 2005, 2007, 2008, 2009, 2012, 2014); Gonzalez y Herzig (2006).

⁵ Depretis (1989, 1995, 1999a, 1999b)

⁶ Este mismo investigador publicó dos artículos sobre Cordeiro (Cruz-Ortiz 2009b; 2010), así como la edición crítica en formato libro en 2014.

⁷ La misma investigadora publicó un artículo sobre el significado de la paremia que da título a la comedia (Calef 2019).

guidelines provided by the general editor [Lauer], taking special notice of metrical changes and their function in the plays». Fue un ejercicio didáctico de transcripción y modernización de textos *online* y análisis métrico que el profesor estadounidense llevó a cabo con sus alumnos en la Universidad de Oakland, y que hoy ya no está disponible en línea.⁸ En cuanto a la obra poética del autor, el *Elogio de poetas lusitanos* ha sido editado por Gonzalez (2014) y por Maria Lucília Gonçalves Pires (2017).

Si bien es cierto que la presencia del autor en estudios de conjunto y el número de artículos particulares sobre su obra ha aumentado considerablemente en los últimos años, sigue siendo necesario abordar la edición crítica de sus textos, empezando por el teatro, género al que dedicó sus mayores esfuerzos a juzgar por el hecho de que su obra teatral es mucho más extensa y prácticamente su totalidad (salvo dos comedias) fue llevada a las prensas. A esa necesidad responden las dos ediciones críticas que aquí se presentan. Nuestro trabajo pretende ser una contribución al avance en la edición moderna y crítica del teatro hispano-luso del siglo XVII, que proporcione, además, un análisis particular de las piezas, con el objetivo de ayudar a sentar las bases que permitan, en un futuro, dibujar el panorama general de este teatro, objetivo tan deseado por los especialistas de esta parcela olvidada de la historia de la literatura portuguesa y española.

Con partes nunca hay ventura y *El malinclinado* ocupan, respectivamente, el segundo y tercer lugar en el tomo de la *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero*, constituido por seis piezas. Son dramas palatinos que abordan conflictos en torno al poder real y las obligaciones del vasallo desde diferentes ópticas: la legitimidad real, los abusos de poder, la renuncia a los deseos individuales... Por el contrario, en las cuatro comedias restantes del volumen, predomina el tema amoroso. En tres de ellas –*El secretario confuso*, *Los doce de Inglaterra* y *Victoria por el amor*– la presencia del rey es nula o simplemente anecdótica, apareciendo al final de la comedia para resolver la trama. En *Lo que es privar*, comedia de privanza en la que el rey es actante principal, el componente amoroso predomina sobre el político. No hay un conflicto político de importancia –más allá de la referencia al descontento del reino con su monarca–, sino exclusivamente un conflicto de honor y amor. En *Con partes nunca hay ventura* y en *El malinclinado*, sin embargo, la trama política sobresale notoriamente y el enredo amoroso

⁸ Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento al profesor Robert Lauer, a quien consultamos por este proyecto al no encontrar los textos disponibles. Nos indicó que actualmente no hay forma de llegar a ellos a través de Internet, pero muy amablemente nos proporcionó los textos por correo electrónico.

se encuentra solo en alguna escena. Su género y temática son, por tanto, el nexa escogido para la selección de las dos comedias que edito en el presente trabajo, cuyo objetivo es comenzar el estudio y la edición del tomo segundo del autor portugués.⁹

El trabajo se estructura en cuatro bloques, que siguen el esquema propio de las ediciones críticas de textos literarios, precedidas por un estudio que contextualiza y analiza el texto. Así, el primer bloque, que lleva por título Estudio introductorio, está compuesto por un primer apartado dedicado a la datación de los textos editados y al autor, del que conocemos muy pocos datos. El segundo apartado pretende describir las circunstancias en las que Cordeiro escribió sus textos. Para ello, dibujamos el panorama teatral de la primera mitad del siglo XVII en Lisboa. Los últimos dos apartados de este primer bloque están dedicados a exponer las características principales de cada texto: determinamos el género al que pertenece cada una de las piezas, exponemos los temas principales que se tratan en ellas y establecemos concomitancias con otras comedias del autor.

El segundo bloque comprende el Estudio textual. Así, en un primer apartado trazamos la historia editorial de la *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordero*, y con ello examinamos desde el punto de vista bibliográfico los testimonios que han transmitido los textos que editamos. A continuación, en los dos siguientes apartados exponemos los resultados del cotejo de estos testimonios. En el apartado Nuestras ediciones explicamos los criterios de edición que hemos seguido a la hora de transcribir los textos y damos cuenta también de sus particularidades lingüísticas. Al tratarse de textos escritos en castellano por un autor portugués, la presencia de lusismos nos ha obligado a tomar una decisión en cuanto a mantener o suprimir algunos de ellos. Las razones se explican también en este apartado. Seguidamente se ofrece el resumen de los argumentos y los esquemas métricos de ambas comedias, como es habitual en las ediciones de textos teatrales del Siglo de Oro. Incluimos, además, en este mismo bloque, el texto crítico de cada comedia.

El tercer bloque está constituido exclusivamente por los aparatos críticos, y el cuarto por las notas filológicas. En el quinto se recogen el resto de aparatos: variantes

⁹ Cordeiro publicó un primer tomo de comedias, titulado *Seis comedias famosas*, en 1630. Sin embargo, para cuando comenzamos este trabajo no se había localizado ningún ejemplar completo de este volumen. Fue en 2020 cuando tuvimos noticia de la existencia de uno de ellos en la biblioteca de la Universidade de Coimbra (ver Muñoz Rodríguez 2023). Por ello decidimos abordar en primer lugar la edición de la *Segunda parte*.

lingüísticas, notas onomásticas y apéndices de erratas. El sexto lo constituye la traducción al inglés de los dos primeros apartados del Estudio introductorio (Datación y autoría y Circunstancias de composición), que pretende cumplir con el requisito obligatorio para obtener la mención de «Doctora internacional» por la UPV/EHU. Finalmente, en el séptimo bloque, recogemos la bibliografía citada.

1. ESTUDIO INTRODUCTORIO

1.1 DATACIÓN Y AUTORÍA

No son muchos los detalles que se conocen sobre la composición y fortuna escénica y editorial de *Con partes nunca hay ventura* (en adelante, *Partes*) y *El malinclinado*, al margen de que ambas fueron publicadas al menos en dos ocasiones. Su autor, Jacinto Cordeiro, las incluyó en el segundo tomo que preparó de sus comedias –la *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordeiro*–, cuya *editio princeps* se imprime en Lisboa, en 1634, en el taller de Lourenço Craesbeeck. Del dramaturgo y poeta Jacinto Cordeiro conservamos una cantidad considerable de textos, sobre todo teatrales, pero muy poca información biográfica que por el momento podamos precisar.¹⁰

La nota biográfica más próxima en el tiempo al autor es la de João Franco Barreto en su *Biblioteca lusitana* (s.f., Tomo III, p. 555):

Jacinto Cordeiro, natural de Lisboa e ali alféres. Teve muito bom engenho, o qual, se acompanhara com letras, fora de grande luzimento. Compôs muitas comédias que foram representadas pelos castelhanos, e ouvidas com muito aplauso e concurso, assi em Lisboa como em outras partes, e depois impressas em dous volumes. Fez mais em 8ª rima portuguesa. Um *Elogio de poetas lusitanos* em suprimiento dos que Lopo da Veiga deixou de referir em seu *Laurel de Apolo*, dedicado ao mesmo Lope, e impresso em Lisboa por Jorge Rodrigues, ano 1631 em 4º, donde tomei noticia para esta impresa. *Triunfo francês*, impresso em Lisboa por Lourenço de Anveres, ano 1641 em 4º. Uma *Silva a el Rei Dom João o 4º* em sua aclamação em mesma officina e ano. Faleceu em Lisboa uma quarta feira 28 de fevereiro de 1646 aos 40 de sua idade. Foi enterrado em a igreja da Magdalena, freguesia sua.¹¹

Estas palabras del polígrafo portugués, contemporáneo y coterráneo de Cordeiro, sirven como testimonio del éxito de nuestro dramaturgo tanto en su ciudad natal, Lisboa, como fuera de ella, a falta de más abundante documentación sobre la representación de sus obras.¹² Barbosa Machado (1747: 462), en su homónima *Biblioteca lusitana*, repite

¹⁰ Jacinto Cordeiro utilizaba su nombre en portugués o castellano, Cordeiro o Cordero, según en que lengua escribiera cada obra. En todas las firmas manuscritas que conservamos (todas en comedias) escribe Cordero. También aparece así su nombre en las portadas de las publicaciones impresas de obras en castellano, mientras que dedicatorias y prólogos, que siempre escribe en portugués, los firma como Cordeiro. En la *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV* y el *Triunfo francês*, únicas obras impresas en portugués, figura en la portada Jacinto Cordeiro.

¹¹ La *Biblioteca lusitana* de Franco Barreto solo se conserva manuscrita y se desconoce el año de composición. La Biblioteca Nacional de Portugal –donde ha sido consultada– posee la obra en fotocopias «tiradas do original da Casa dos Duques de Cadaval». El *Elogio de poetas lusitanos* (1631), de Cordeiro, del que se hablará más adelante, fue una de las fuentes de Barreto en la elaboración de esta bibliografía.

¹² Para Gonzalez (1987: 7), «la première trace connue de la réputation de l'auteur se trouve dans *Enthusiasmus Poeticus* de Père António dos Reis», poema de 1748 cuyas palabras cita Barbosa Machado (1747: 462). Sin embargo, la citada semblanza de Franco Barreto y el *Theatrum Lusitaniae, Litteratum*,

estos mismos datos haciendo algo más de énfasis en el talento poético del autor y en el éxito de su teatro.¹³

«Natural de Lisboa», por tanto, como asegura también la portada de su primera comedia publicada, según Franco Barreto murió el 28 de febrero de 1646 a la edad de 40 años y fue enterrado en el cementerio de la iglesia de la Madalena, *freguesia* a la que pertenecía y cuya documentación no poseemos debido a los incendios posteriores al terremoto de 1755. No hay razones para desconfiar de la fecha de fallecimiento —el día 28 de febrero de 1646, en efecto, fue miércoles—, pero sí para dudar de la edad que tenía cuando murió, y así lo han manifestado varios investigadores desde Heitor Martins (1966). La razón principal de esta sospecha es que su primera comedia, *La entrada del rey en Portugal*, fue publicada en el año 1621. Si nació en 1606, tendría en ese momento 15 años, edad que parece demasiado temprana sobre todo si tenemos en cuenta el carácter de la obra, una comedia de capa y espada, cuyo enredo amoroso se encuentra diluido en la relación de la visita que Felipe III (II de Portugal) hizo a Lisboa en 1619.¹⁴ No parece una obra de juventud y no diríamos que existe una diferencia apreciable entre esta y otras piezas posteriores del autor. De hecho, es una de las que más ha suscitado el interés de la crítica por su calidad, su singularidad y el mensaje político que transmite (Rivero Machina 2013 y 2015; Sousa 2018: 59-77; Álvarez Sellers 2018).

Heitor Martins (1966: 10-11) incluso la considera una comedia refundida, cuya primera versión sería anterior a 1621:

[...] partes do primeiro acto e todo o segundo, onde se descreve a entrada do rei Filipe III em Lisboa, parecem ter sido interpoladas numa comédia anterior cujo título seria *El dichoso en las desdichas*: "y aqui senado se acaban / los triumphos de Portugal, / y el dichoso en las desdichas / nuestras faltas perdonad" (f. 38v)».

Por otro lado, en el prólogo de esta obra promete, si la que entrega agrada, dar a la imprenta otras comedias que tiene comenzadas:

sive Bibliotheca Scriptorum omnium Lusitanorum de João Soares de Brito (1645) —también citado por Barbosa Machado— son anteriores. Por otro lado, el éxito de Cordeiro se puede suponer también a partir de las reediciones que se imprimieron de algunas de sus obras. Por lo menos *El juramento ante Dios* todavía se reeditaba en la primera mitad del siglo XVIII (ver Cruz-Ortiz 2009a). Es, además, uno de los títulos que utiliza Tomás Pinto Brandão para componer su *Comedia de comedias* (*El juramento ante Dios* aparece en el v. 429).

¹³ Aunque es probable que Barbosa Machado tomara los datos de Franco Barreto, no le cita como sí hace en otros lugares.

¹⁴ De ahora en adelante, para designar a Felipe II, Felipe III y Felipe IV de España, que corresponden a Felipe I, Felipe II y Felipe III de Portugal respectivamente, utilizo siempre la primera opción con el fin de evitar repeticiones.

Se a que ofereço for recebida com a benevolência que merece a singeleza de meu ânimo. empregá-lo-ei com o cabedal que me fica em acabar algũas obras que tenho começadas de heróis valerosos que na Índia me convidaram com o belicoso som de suas valerosas proezas.

De estas mismas palabras se ha deducido que Cordeiro pudo haber servido en la India (Cruz-Ortiz 2009b: 16-17; Sousa 2018: 59), pero, teniendo en cuenta que las comedias versan sobre «heróis valerosos» y que, de las comedias de Cordeiro, tan solo la *Primera parte de Duarte Pacheco* (en adelante, *Pacheco, I*) y la *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco* (en adelante, *Pacheco, II*) –publicadas en *Seis comedias famosas*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630– se ajustan a este tema, probablemente se trate de una afirmación figurada más que literal. Es decir, no tuvo necesariamente que estar en la India –donde, lógicamente, no pudo conocer a Duarte Pacheco– sino tan solo conocer la historia de los héroes portugueses que sí estuvieron allí.¹⁵ En cualquier caso, que realmente hubiera estado en la India no es tampoco una suposición descabellada, pero sí creer que ya estaba de vuelta con tan solo 15 años.

Por otro lado, ese mismo año de 1621 entregaba un memorial de tasa al Consejo Real para que su comedia circulase por Castilla (Bouza, 2012: 98-99), lo que parece indicar que ya tenía ciertas aspiraciones literarias, aunque alguien podría haberlo solicitado por él. Gonzalez (1987: 23-25) aporta otros datos e hipótesis a favor y en contra del posible nacimiento de Cordeiro en 1606, basados en una posible educación jesuítica –que le habría conferido las herramientas necesarias para escribir una comedia como *La entrada*–,¹⁶ y en la comparación con otros autores (Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Calderón, Montalbán) menos precoces, pero más afamados: si nació en 1606, «Cordeiro aurait peut-être été le plus précoce de tous les dramaturges cités» (Gonzalez 1987: 24).

En el manuscrito autógrafo de *El favor en la sentencia*, que podemos datar en 1626 *terminus ante quem*, firma ya como «alférez Jacinto Cordero».¹⁷ Según Barbosa Machado

¹⁵ No obstante, es posible también que se refiera, no a los protagonistas de los argumentos de las obras, sino a sus dedicatarios. Y en ese caso sí podemos considerar la afirmación como literal, pues algunos dedicatarios de sus *Seis comedias famosas* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630) bien pudieron ser sus compañeros de milicia en la India, aunque no se ha indagado acerca de ello.

¹⁶ «[...] la lecture de ses oeuvres laisse supposer qu'il a été élève des Jésuites. Sa culture est étendue, ses citations latines variées et précises, les auteurs anciens lui sont familiers et la mythologie n'a pas de secret pour lui. Dans le fond, c'est là l'héritage de tout bon élève de ces Pères qui se faisaient les champions des études classiques et qui purent ainsi transmettre à Cordeiro tout à la fois de solides connaissances, le goût du théâtre, le culte marial [...], de même qu'un certain esprit combattant; car les Jésuites prendront leur part dans les événements de 1640» (Gonzalez 1987: 25).

¹⁷ El manuscrito, custodiado por la BNE (MSS/14801), no está fechado por el propio Cordeiro, pero debió caer en manos de Pedro Rosete (a pesar de la comedia haber sido escrita para Bartolomé Romero), quien tachó el nombre del portugués y firmó encima con el suyo, anotando el año 1626.

(1747: 462), lo fue «de huma Companhia da Ordenança desta Corte».¹⁸ Como supone Gonzalez (1987: 25), debía de ser de clase social media, pues «une condition plus élevée lui aurait sans doute permis d'accéder à un grade supérieur au sien». Además, si creemos al pie de la letra lo que Cordeiro declara en la dedicatoria a Manoel Alvares Pinto (*Pacheco, II, Seis comedias famosas*, Lisboa, 1630), en algunos momentos debió de pasar necesidades económicas en las que su dedicatario le prestó ayuda (Gonzalez 1987: 37-38).

Hay algunos datos biográficos más que podemos deducir de las dedicatorias de sus obras. La *Segunda parte de comedias* (Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634) la confía a don Duarte, hijo de Teodosio II de Bragança y hermano del futuro rey João IV. En ella podemos leer:

[...] porem não posso fallando com V. Ex^a pelo respeito que se lhe deve, alargarme a mais que a pedir ampare como Real Mecenaz meu este livro de Comedias, que por minhas buscão seu centro nesse generoso amparo; que não será novo em V. Ex^a. o amparalas quando nessa corte de Vila viçosa me fez tantos favores, agregandose a elles os que por respeito de V. Ex^a. me fez o Duque meu senhor, com tanta grandeza que quasi teve a enveja ocasião para exercitar seus rigores.

¿Es posible asumir, a partir de estas palabras, que Cordeiro estuvo al servicio de Duarte de Bragança en Vila Viçosa?¹⁹ En la dedicatoria a João IV de la *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV*, publicada en 1641 (Lisboa, por Lourenço de Anveres), repite:

Estimara que conhecera vossa Real Magestade de meu humilde talento, que por pouco entremetido sujo de ser nomeado, sendo que me puderão animar os favores e merçes que V. Real Magestade me fez em VillaViçosa quando naquele real Archivo o teve guardado o Céu para recuperar glorioso, a Portugal usurpado, que de V. Real Magestade era, é e será com tanto direito...

¹⁸ La *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* (s.v. *Cordeiro, Jacinto*) completa esta información añadiendo que fue nombrado en 1641, sin citar bibliografía ni documentación. Pero Cordeiro era alférez, por lo menos, desde 1626. En 1569, bajo el reinado de Sebastião I, fue decretada la obligación de prestar servicio militar en caso de necesidad a todos los portugueses de entre 20 y 65 años. Estos hombres se organizaron en *companhias* que se denominaron *de ordenança* (Joel Serrão, s.v. *exército*). La ley fue abolida por Felipe II, pero las *companhias* fueron restituidas por Felipe III en torno a 1620, momento en que surge el ejército profesional en Portugal, a semejanza del español: cada tercio estaba formado por diez compañías y en cada una de estas había un capitán, un alférez, un sargento y cuatro cabos (Almeida 1984: 372). La ley de obligatoriedad se reestableció al inicio de la Restauração «para criar um fundo de recrutamento indispensável à constituição de um exército permanente» (Joel Serrão, s.v. *exército*). Sería necesario revisar la documentación del Consejo de Portugal durante el reinado Felipe IV para averiguar si Cordeiro formó parte de una compañía permanente, y, por tanto, era militar de profesión, o si, por el contrario, su labor como alférez fue temporal, como sugiere el hecho de que en 1641 esté esperando despacho, según escribe en la dedicatoria de la *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV*.

¹⁹ El Archivo histórico da Casa de Bragança, custodiado en el palacio ducal de Vila Viçosa, se trasladó a Lisboa, al palacio de los Duques de Bragança, en 1640. Fue destruido en el terremoto de 1755, quedando el Archivo, según la Fundación da Casa de Bragança, «quase completamente reduzido a cinzas» (<https://www.fcbraganca.pt/biblioteca/arquivos/>). Por esta razón es bastante improbable que exista alguna documentación relativa al servicio de Cordeiro allí.

Durante la Monarquía Dual y la Guerra de Restauración, los Bragança fueron habituales dedicatarios de obras literarias. Según Vázquez Cuesta (1996: 642),

[...] el enaltecimiento de los Bragança era en aquel momento una manera de afirmar los derechos que asistían al pueblo portugués de mantener su personalidad histórica dentro del conjunto de naciones que formaban la monarquía de los Felipes, lo que –unido al carácter de principal centro cultural del país que, a falta de una Corte regia, revestía la Corte de los duques de Vilaviçosa, Corte cuyo esplendor inspiró a Lope un poema de más de cien estrofas– explica que sean tantos los libros que se dedican a miembros de esta familia [...]

Sabemos, por último, por la misma dedicatoria de la *Silva* citada arriba, que para 1641 tenía al menos dos hijos varones que escogieron la carrera militar:

[...] receba V. Magestade a vontade com que lhe ofreço esta Silva, que nem por fazer versos me isento do maior risco, como não isentei eu dous filhos de seu Real serviço, hum que está servindo em Ceilão, e outro nas fronteiras, e eu o farei com excessivo gosto quando V. Magestade seja servido despacharme.

Nada más se puede asegurar sobre su biografía. Se ha planteado en ocasiones la posibilidad de que hubiera vivido en España alguna temporada. No obstante, no tenemos pruebas que lo sitúen allí en ningún momento –salvo la petición de licencia para vender en Castilla, que bien pudo hacer en una estancia de corta duración o a través de otra persona–, ni noticias de su paso por otros reinos hispánicos, como pudieran ser cartas o menciones de otros dramaturgos, autores de comedias, o escritores; participación en certámenes o en preliminares de autores españoles, etc.²⁰ Todo lo que se sabe o se intuye hace pensar que la mayor parte su vida la pasó en Lisboa: todas las primeras ediciones de sus textos se imprimieron en *oficinas* lisboetas, todos los dedicatarios de sus obras son portugueses, quizá muchos de los autores nombrados en su *Elogio de poetas lusitanos*

²⁰ Rivero Machina (2016: 41-42) opina que probablemente Cordeiro estuvo en Madrid probando fortuna como dramaturgo, basándose en los manuscritos autógrafos que se conservan en la BNE, ya que en ambos figura, junto al listado de *dramatis personae*, un reparto de actores. Razón insuficiente, porque, al contrario de lo que afirma el investigador sobre el manuscrito de *El favor en la sentencia*, y de acuerdo con *Manos teatrales*, este reparto no está escrito por Cordeiro. Además, las compañías españolas representaban también en Portugal, por lo que Cordeiro no necesariamente tendría que haber vivido en Madrid. Por otra parte, en el libro de Sousa Viterbo, *Poesías de auctores portuguezes em livros de escriptores hespanhoes*, que recoge poemas de autores portugueses en libros españoles, no hay ninguno de Jacinto Cordeiro.

formaban parte de su círculo de amistades literarias,²¹ y, finalmente, participó en los preliminares de dos obras de autores también portugueses.²²

Su trayectoria literaria permite, por otro lado, conocer que fue un hombre que dedicó bastante tiempo al teatro –como aficionado, pues su oficio primero debía ser el de soldado u otro–, y se movió en el ambiente teatral, como se verá más adelante, incluyendo alguna obra compuesta directamente para un autor de comedias concreto, como *El favor en la sentencia*, en cuyo manuscrito autógrafo Cordeiro precisa: «escrita para Bartolomé Romero». Se preocupó, además, por publicar su obra, preparándola él mismo para la imprenta, escribiendo los prólogos y las dedicatorias.

Su primera comedia, *La entrada del Rey en Portugal* –ya mencionada–, fue publicada en Lisboa, por Jorge Rodríguez, en 1621.²³ Como anterior a 1626 podemos datar el manuscrito autógrafo de *El favor en la sentencia* (ver nota 17). En 1630 se imprime el volumen *Seis comedias famosas* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630),²⁴ que constituye su primera parte de comedias y comprende seis piezas con los siguientes títulos: *Amar por fuerza de estrella*, *El juramento ante Dios*, *El hijo de las batallas*, *El mayor trance de honor*,²⁵ *Primera parte de Duarte Pacheco* y *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*.²⁶ En 1634 sale a la venta la segunda, que se titula ya *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero* (Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1634)²⁷ e incluye: *El secretario confuso*, *Con partes nunca hay ventura*, *El malinclinado*, *Los doce de Inglaterra*, *Victoria por el amor* y *Lo que es privar*.

²¹ Pires (2017: 36) se pregunta a propósito de las composiciones panegíricas que ofrecen largas listas de autores, «até que ponto podemos considerar estes séries de nomes, bem como os juízos, quase sempre hiperbolicamente elogiosos acerca deles formulados, representações adequadas do universo literário português do século XVII?». Depende del momento exacto en el que el autor escribe, pero también influye el factor social: «o autor estará más atento aos valores literários que se revelam no seu círculo de amigos e conhecidos; ou ao prestígio –social, cultural, mecenático– de autores nomeados e ao poder que desse prestígio emana» (Pires 2017: 36).

²² Colabora en los preliminares de *Desmayos de mayo em sombras do Mondego*, de Diogo Ferreira Figueroa (Villa Viçosa, por Manoel Carvalho, 1635) con una décima en portugués, y con otras dos en castellano en *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares*, de Alonso de Alcalá y Herrera (Lisboa, Manuel de Silva, 1641). Diogo Ferreira de Figueroa, según Barbosa Machado (1741: 653), «pela nobreza do seu nascimento mereceo ser hum dos mais estimados criados dos Serenissimos Duques de Bragança D. João o II e D. Luiza de Gusmão». Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1682), aunque «oriundo de Castella» nació y murió en Lisboa (Barbosa Machado 1741: 26).

²³ En la portada no se indica quién costeó esta publicación.

²⁴ La impresión corrió a cargo de Paulo Craesbeeck, hijo de Pedro Craesbeeck.

²⁵ *El mayor trance de honor* se conserva también en manuscrito autógrafo, custodiado en la BNE (RES/185). Es la única obra de Cordeiro que poseemos tanto autógrafa como impresa.

²⁶ Para los problemas que ha generado este volumen, de cuya existencia se llegó a dudar, ver Muñoz Rodríguez (2023).

²⁷ En este caso, el volumen se imprimió a costa del mismo librero, Paulo Craesbeeck, y a costa del impresor, su hermano Lourenço Craesbeeck, que había heredado la imprenta lisboeta de su padre.

Así como en la primera parte promete una segunda —«Se como no teatro representadas te parecerem lidas, leitor amigo, com a segunda parte gratificar espero teus desejos» (Cordeiro, *Seis comedias famosas*, «Prólogo»)—, también en la segunda anuncia una tercera: «Leitor amigo, se estas comedias te parecerem bem, pera a terceira parte te convido com outras seis valentísimas, com tanto que me perdoes os erros que achares nestas» (Cordeiro, *Segunda parte*, «Ao leitor»). Pero esa tercera parte nunca llegó, o al menos no conservamos ni testimonios ni noticias sobre ella. Escribió, no obstante, tres comedias más, en fecha desconocida.²⁸ Una de ellas, *A grande agravio gran vingança*, se conserva en una *suelta* sin pie de imprenta.

En los sucesivos catálogos desde Barbosa Machado (1747: 462) se consideran de Cordeiro dos comedias a él atribuidas en algunos testimonios: *No hay plazo que no se llegue, ni deuda que no se pague* (atribuida también a Rojas Zorrilla) y *El valiente negro en Flandes* (tradicionalmente atribuida a Claramonte). De *El soldado revoltoso*, que también figura en las listas, no se ha localizado ningún testimonio. El título *Desengaño de celos* que citan los catálogos de La Barrera (1860: 100) y García Peres (1890: 123) no es otra cosa que el subtítulo de la comedia *El mayor trance de honor*, cuyos últimos versos son: «Y aquí, senado, fin demos / al *Mayor trance de honor*, / y *desengaño de celos*» (Cordeiro, *Seis comedias famosas*, f. 63). En cuanto a *Historia del amor*, que registran Silva y Aranha (1858-1923: 238), posiblemente sea una confusión con *Victoria del amor*, título que da Barbosa Machado (1747: 462) a *Victoria por el amor*.

Las otras dos comedias de autoría fiable son *La privanza merecida* y *Viva quien vence*, conservadas en el manuscrito misceláneo autógrafo de la BNP (A.T./L. 303) que Depretis sacó a la luz en 1989. También en este mismo manuscrito están los únicos dos entremeses que conocemos del autor: *Don Roque* y *Los sordos*.

En lo que respecta a la poesía, dio a estampa tres poemas largos, de gran importancia para conocer, por un lado, el canon poético en el que se consideraba inserto, y por otro, su posición ideológica una vez iniciada la Restauración de la corona portuguesa en 1640. Para el primer asunto nos sirve el *Elogio de poetas lusitanos* (Lisboa, por Jorge Rodríguez, 1631), obra que tuvo bastante repercusión originando incluso cierta controversia entre los poetas de su tiempo, bien analizada, en la medida posible, por Pires

²⁸ Extraña la disminución de su actividad teatral —si no es que cesó completamente— después de 1630. Como aprecia Gonzalez (1987: 36): «Il est surprenant d'imaginer un poète qui connaissait le succès renoncer à la création dramatique».

(2017: 18-24) en la «Introdução» a su edición del poema.²⁹ El poema, escrito en castellano, es una respuesta al *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y consta de setenta y un octavas en las que nombra setenta y ocho poetas portugueses que él considera deberían haber sido mencionados por el Fénix, que solo ha tenido en cuenta a dieciséis poetas lusos.

En cuanto a su posicionamiento político, conocemos que fue favorable a la secesión del reino de Portugal porque en 1641 se imprimen dos silvas, escritas en portugués, que se suman a la gran cantidad de escritos propagandísticos que surgieron para apoyar la causa de los Bragança: la *Silva a El Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto* (Lisboa, por Lourenço de Anveres, 1641), y el *Triumpho francés* (Lisboa, por Lourenço de Anveres, 1641).³⁰ A estos tres poemas largos hay que sumar una canción en portugués y una décima en español impresas en los preliminares de las *Seis comedias famosas*; un romance en español que precede al *Elogio de poetas lusitanos*; una glosa, en portugués esta vez, impresa al final de la *Silva*; y, finalmente, las tres décimas impresas en los preliminares de otras obras (ver nota 22).

Sin embargo, la gran mayoría de los poemas breves de Cordeiro no pasaron por las prensas. Sonetos, canciones, décimas y glosas, escritos tanto en portugués como en castellano, se conservan en el manuscrito autógrafo de la BNP (A.T./L. 303), donde hay también una silva en alabanza al rey Felipe IV, sin título, escrita en castellano entre los años 1638 y 1640.³¹ Finalmente, la única obra en prosa que se conoce de Cordeiro es una genealogía, escrita en portugués, que cierra el códice autógrafo. Son varios folios –del 139r al 191v– que recogen breves biografías de los reyes de España, desde el mítico rey Túbal, fundador de Iberia, hasta Felipe IV (anota también el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1632 y el nacimiento y muerte de María Antonia de Austria en 1636).³²

²⁹ La controversia que pudo generar en la época se deduce de lo expresado por Cosme Ferreira de Brum y João Franco Barreto en unas cartas manuscritas que preceden a la *Biblioteca lusitana* de este último autor. Cosme Ferreira de Brum cree que lo exiguo del *Elogio* ha llevado a Barreto a elaborar su *Biblioteca*, a lo que este responde que no ha sido esa la causa, a pesar del *Elogio* haber recibido críticas de «alguns envejados e mal intencionados» y a pesar de adolecer de grandes faltas, como la del propio Barreto, motivo último del resentimiento del bibliógrafo para con Cordeiro (Pires 2017: 17-24).

³⁰ Así como para los otros dos poemas anteriores no se indica costeador, el *Triumpho francês* corrió a cargo de Lourenço de Queiros, «livreiro do estado de Bragança». Sobre estas silvas, ver Gonzalez (1987: 464-485) y Gonzalez (2005).

³¹ La silva no está fechada, pero la alusión al sitio de Fuenterrabía y a la posterior batalla ocurrida en 1638 permite datar el poema entre este año y 1640, año de la Restauração portuguesa a favor de la cual Cordeiro se posiciona.

³² Depretis (1995) transcribe algunos fragmentos de esta composición que, según él, «riaffiora la

Diecisiete comedias, dos entremeses, cuatro poemas extensos, una veintena de composiciones breves y una obra en prosa es el total de la producción que conservamos de Jacinto Cordeiro, pero las fechas de composición se nos escapan en la mayoría de los casos. En lo que respecta al teatro, ya señaló Gonzalez (1987: 20) que uno de los mayores problemas al abordar la trayectoria dramática de Cordeiro es la imposibilidad de datar con precisión la mayor parte de sus obras, lo que dificulta trazar una evolución en su escritura.

Muchas de sus comedias –entre las que se encuentran *Partes* y *El malinclinado*– tuvieron que ser escritas en un periodo de tiempo de nueve años, entre 1621, fecha de publicación de su primera comedia, en cuyo prólogo afirma que tiene comenzadas algunas otras comedias, y julio de 1630, cuando firma el prólogo del tomo la *Segunda parte* que, sin embargo, no sale a la venta hasta agosto de 1634. En diciembre de 1631 ya había recibido todas las licencias (la primera es del 28 de octubre de 1630), pero la impresión se demora –por causas desconocidas–, pues hasta agosto de 1634 el libro no vuelve a los tribunales para la comprobación de su correspondencia con el original. En cualquier caso podemos considerar que las comedias estaban escritas en su totalidad para 1630. En este mismo intervalo de tiempo –entre 1621 y 1630– tuvo que escribir también las comedias de la primera parte, que ya están impresas y a la venta en junio de 1630.

No hay elementos internos o pistas en el texto de las comedias que edito que nos permitan datarlas con más precisión. Tan solo es posible formular una hipótesis para la comedia de *Partes* que adelantaría por lo menos en tres años su fecha de composición. Como para casi todas las comedias del autor, tan solo tenemos noticia de que fue escenificada porque en la portadilla de la comedia impresa se indica quién fue el representante que la llevó a las tablas. Si admitimos que Cordeiro residió casi toda su vida en Lisboa, suponemos que debió de ser allí donde entrara en contacto con los autores de comedias españoles que iban a representar, y que era allí donde Cordeiro les ofrecía sus manuscritos para que los incluyeran en sus repertorios.

Según los testimonios impresos de *Partes*, esta comedia fue representada por Cristóbal de Avendaño. Sabemos que el autor estuvo con su compañía actuando en el Pátio das Arcas en la temporada de 1626-27, como prueba un registro de matrimonio

vena ironica che he caratterizzato la maggior parte delle opere dell'alfiere lisbonense. Si tratta infatti di un'estrosa quanto inverimile storia universale destinata alla celebrazione di un'illustre genealogia della monarchia spagnola e che, situata indietro nel tempo fino alle origini bibliche, si chiude nell'attualità della dominazione filipina con il re Filippo IV» (1995: 69).

hallado por José Pedro Sousa (2018: 114, donde puede leerse el documento transcrito), según el cual Avendaño es testigo del casamiento entre el actor portugués, natural de Oporto, Pantaleão Borges (Pantaléon de Borja) y la actriz granadina Luisa Ribera, en febrero de 1627. Testigo de esta boda fue también Jacinto Cordeiro, por lo que este documento, como bien señala Sousa (2018: 59), no solo es indicativo de la presencia de Avendaño en Lisboa, sino del contacto entre autor y dramaturgo, lo que también nos lleva a situar a Cordeiro en el ambiente teatral de la época.

Pudo ser este el año en el que Cordeiro ofreció a Avendaño la comedia *Partes*, como sugiere también Sousa (2018: 115). En ese caso, estaría ya escrita para 1627. No obstante, los testigos solían ser antiguos amigos y, aunque no es este el caso, se suele indicar cuántos años hace que se conoce a la pareja que va a contraer matrimonio (Camões y Sousa 2019). Avendaño y Cordeiro –y la pareja de actores– podrían haberse conocido antes y el intercambio de la comedia podría haberse dado en otro momento.

Para *El malinclinado* no es posible ajustar más la fecha de escritura. Se encargó de su puesta en escena Tomás Fernández –quien sería también responsable de la representación de otras cinco comedias de Cordeiro–.³³ Tomás Fernández pudo pasar por Lisboa en la temporada teatral de 1615-1616, demasiado temprano, sin embargo, para suponer un contacto entre el autor y nuestro dramaturgo.³⁴ Consta su presencia de nuevo en Lisboa entre los años 1629 y 1632. En primer lugar, según señalan De los Reyes y Bolaños (1992:125), porque solicita licencia para representar aquí *El ejemplo mayor de la desdicha* y *Capitán Belisario*, de Mira de Amescua, en noviembre de 1629. En segundo lugar, porque, como han comprobado Camões y Sousa (2019: 23, 58), él y su primera esposa, Ana María de la Peña, viven con Baltasar Jazonalga en Lisboa en 1630; además, se conserva un contrato entre el comediante y el Pátio das Arcas de agosto de 1630 y, finalmente, el registro de su matrimonio con Juana de Espinosa en enero de 1632. Aun

³³ De la primera parte de comedias, *Amar por fuerza de estrella*, y de la segunda, *El secretario confuso*, *Los doce de Ingalaterra*, *Victoria por el amor* y *Lo que es privar*. Es de notar que de la *Segunda parte* solo *Partes* fue representada por otro autor distinto de Tomás Fernández. Es probable que también el *Entremés de don Roque* fuese representado por él. Al menos, parece que Cordeiro pensó en esa posibilidad, ya que le hace decir al poeta protagonista: «Llamadme a Tomás Hernández / y porque sepáis que es bueno / mi metafórico estilo / oídme, tonto severo: / la comida en nueve cenas / se reparte por sus ternos / tres tiene cualquier jornada / y la cena es, majadero, / desocupar los teatros» (Sousa 2016: 191).

³⁴ Tomás Fernández salió hacia Lisboa el 8 de julio de 1615 «con intención de estar representando en las Arcas hasta finales de agosto» (De los Reyes y Bolaños, 1992: 112, que extraen la información de los documentos de Francisco de Borja San Román).

así, en noviembre de 1631 debió de acudir a Madrid para la creación de la Cofradía de comediantes de la Virgen de la Novena (Sousa 2018: 118).

Pudo adquirir las comedias de Cordeiro en los últimos meses de 1629 o en los primeros de 1630 (para julio de 1630 el autor ya firma el prólogo del tomo de la *Segunda parte*).³⁵ El plazo es un poco apretado –teniendo en cuenta que «las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas» (Arellano 2012: 61)–, sobre todo porque Tomás Fernández incorporó por lo menos seis comedias de Cordeiro a su repertorio, pero no es improbable. Sin embargo, cabría pensar que pudo representar en Lisboa en cualquier otra ocasión en este intervalo de casi quince años entre 1615 y 1629, ya que nos falta información para varias temporadas acerca de quiénes fueron los representantes en el Pátio das Arcas y en el Pátio das Fangas da Farinha por estos años. Claro que, también, dramaturgo y autor pudieron entrar en contacto en cualquier otro lugar de España.

Así pues, la única certeza es que las dos comedias fueron escritas y representadas entre 1621 y 1630, existiendo la posibilidad de que *Partes* sea anterior a 1627. Fueron años de gran actividad teatral en Lisboa, como se expondrá en el apartado siguiente.

³⁵ Mariela Insúa (2018: 283) ya anotó la posibilidad de que Tomás Fernández escenificara entre 1629 y 1630 *El malinclinado* en Lisboa, dado el «vacío documental» que existía para estos años sobre la vida del comediante, antes de que Camões y Sousa (2019) probaran su residencia en Lisboa.

1.2 CIRCUNSTANCIAS DE COMPOSICIÓN

Los pocos datos precisos que conocemos de la vida de Cordeiro impiden una aproximación exacta a las circunstancias de composición de *Partes* y *El malinclinado*. En consecuencia, esta aproximación consistirá en dibujar el contexto teatral de Lisboa – asumiendo que es allí donde Cordeiro vivió– de las primeras décadas del siglo XVII, con especial atención a los años que van de 1621 a 1630, cuando, como ya se ha tratado previamente, escribe estas dos comedias.

La proximidad política que existió entre España y Portugal desde finales del siglo XV se tradujo en un bilingüismo literario que fue habitual en Portugal desde el *Cancionero Geral* de García de Resende (publicado en 1516, con composiciones de la segunda mitad del siglo XV) o los autos de Gil Vicente (representados entre 1502-1536) hasta el siglo XVIII, así como en influencias literarias en ambas direcciones durante estos mismos siglos (Teyssier 2005: 351-352).³⁶ En 1580, tras la crisis dinástica que sufre Portugal con la desaparición del rey Sebastián I y el breve reinado del Cardenal-rey don Henrique, Felipe II de España ocupa el trono de Portugal uniendo bajo una misma corona todos los reinos peninsulares. Entonces el intercambio cultural y literario entre ambos reinos se intensifica.

Una de las manifestaciones más evidentes de este contacto es la llegada a Portugal de las compañías teatrales españolas, que van a representar en el país vecino el mismo repertorio que en España y van a tener una gran acogida entre el público lusitano. A raíz del éxito que cosechaban, se construyeron en Lisboa varios *pátios*: locales destinados exclusivamente a la representación teatral, a imitación de los corrales de comedias

³⁶ A pesar de no ser un campo de investigación sobre el que abunde la bibliografía, existen ya importantes aportaciones que permiten hacerse una idea bastante amplia de las relaciones literarias hispano-portuguesas. A los estudios clásicos, como el de Glaser (1957), Asensio (1974), Resina Rodríguez (1987) o Vázquez Cuesta (1966), habría que añadir varios libros colectivos recientes, como, por ejemplo, Álvarez Sellers (1999), Bethencourt (2002), Teijeiro Fuentes y Roso Díaz (2019) y González Cañal y García González (2022). Merecen mención especial las revistas dedicadas a acoger trabajos sobre estos intercambios, como los seis números publicados entre 2003 y 2009 de *Península. Revista de estudios ibéricos*, o los monográficos de *Iberoamericana* (VII, 28 [2007]), *España y Portugal: Antagonismos literarios e históricos (siglos XVI-XVII), e-Spania* (27 [2017]), *Literatura áurea ibérica* –que abarca también las manifestaciones literarias catalanas desde una perspectiva ibérica comparativa–, *Criticón* (134 [2018]), *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas* o *Versants* (69 [2022]), *Versos ibéricos: intercambios entre España y Portugal en la poesía áurea*, derivados de congresos o proyectos de investigación. Los artículos introductorios de estos libros colectivos y monográficos de revista realizan síntesis actualizadas de las propuestas teóricas y los avances en los estudios literarios hispano-portugueses, abordando también la problemática que los ha acompañado a lo largo del tiempo y que hoy lastra su desarrollo: los nacionalismos que a uno y otro lado de la frontera han omitido determinados fenómenos o los han distorsionado.

españoles.³⁷ La primera presencia documentada de una compañía en Lisboa es la de Juan de Limos, en 1582 (Bolaños y De los Reyes 2002: 68). Como en España, las comedias se representaron primero en tablados improvisados en patios de casas particulares. Y a semejanza también del sistema que funcionaba en España y en Europa, la cofradía de la Misericórdia, que administraba el Hospital Real de Todos os Santos, obtuvo privilegio de Felipe II en 1588 (privilegio que mantendrá hasta 1743) para beneficiarse de las representaciones que tuvieran lugar en Lisboa, siendo el mismo Hospital quien decidiera dónde y cuándo se hacían dichas representaciones (Bolaños y De los Reyes 1992: 70-71).³⁸

En 1591, el Hospital firma un contrato con Fernão Dias de la Torre en el que «éste se comprometía a construir dos patios, hechos ex profeso para la representación teatral» (Bolaños y De los Reyes 1992: 72). Adquirió el terreno donde edificaría el Pátio das Arcas en 1593. Fue el que tuvo una vida más larga:

[...] situado entre la calle de este nombre [Rua das Arcas], el Beco das Comédias y el de Lopo Infante, mantuvo la hegemonía de las representaciones castellanas desde su creación en la última década del quinientos hasta su desaparición con el terremoto (1755), tras haber sido totalmente reconstruido después del incendio de 1697 (Bolaños y De los Reyes 1992: 64).³⁹

El estudio de Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños sobre el Pátio das Arcas, publicado en varios artículos (De los Reyes y Bolaños 1989, 1990, 1992, 1993), a partir de la documentación que ellas mismas declaran (Bolaños y De los Reyes 1992), teniendo como principal fuente los libros de *Receita* y *Despensa* del Hospital de Todos os Santos, demuestran que la actividad del teatro fue intensa y duradera; complementado después por Sousa (2018: 88-152), que extrajo valiosos documentos que atestiguan la residencia

³⁷ Las compañías también viajaban a otras ciudades: «Há pelo menos um caso documentado em que a companhia que estaria a representar no Pátio das Arcas durante a primeira parte da temporada (de 1612-1613, neste caso) é contratada para representar nas festas em honra de Nossa Senhora das Neves, em Santarém, a 5 de Agosto de 1612» (Sousa 2018: 80). *El hijo de las batallas* se representó en Coímbra, en las fiestas de la canonización de Santa Isabel (1625), según declara el propio Cordeiro en la dedicatoria de la comedia (*Seis comedias famosas*, f. 64).

³⁸ No se sabe si el Hospital recibía un porcentaje de lo recaudado con las entradas o si existía una cuantía fija por representación (Sousa 2018: 84-85). El documento del privilegio está transcrito en Sousa (2018: 90). Esto sucedía de forma algo diferente en Madrid, donde eran demasiados los Hospitales que querían beneficiarse de los ingresos del teatro, así que en 1615 por orden del rey Felipe III la administración pasa a depender de la ciudad de Madrid (Arellano 1995: 67).

³⁹ «[...] estaba situado, tomando como referencia el trazado moderno de la ciudad, en la calle de la Prata, entre las de Santa Justa y Assunção» (Bolaños y De los Reyes 2002: 69). En la página de Centro de Estudos de Teatro puede verse una detallada reconstrucción virtual del *Pátio das Arcas* en sus dos fases, desde su levantamiento hasta el incendio de 1697 y desde su reconstrucción en 1707 hasta el terremoto de 1755, en que desapareció y no se volvió a reconstruir: https://www.ceteatro.pt/recursos-digitais/teatros_virtuais.

de comediantes en Lisboa, así como casamientos y constitución de compañías, apoyándose, además, este último investigador, en Marcos Álvares (1997),⁴⁰ son fundamentales para comprender hasta qué punto la comedia española formaba parte de la vida lisboeta.

A pesar de que el teatro representado en los *pátios* por las compañías españolas era exclusivamente teatro en castellano, tuvo un éxito excepcional, a juzgar por la decisión que toma en 1622 la Cámara de la Ciudad: alternar las representaciones entre los dos corrales entonces existentes en ese momento (el de las Arcas y el de las Fangas da Farinha), a raíz de las quejas de los vecinos de la Rua das Arcas, que afirmaban que el tumulto de gente les impedía desarrollar su vida con normalidad los días de función (Bolaños y De los Reyes 1992: 69).

Según los trabajos de los investigadores citados, que han podido reconstruir casi año a año parte de la vida teatral lisboeta entre 1580 y 1755, entre los años 1615 –más o menos, el año en el que empezaría a asistir Cordeiro al teatro, si nació alrededor de 1600– y 1630 –año de las primeras licencias de la *Segunda parte*– pasaron por la ciudad numerosas compañías para representar, ya fuera en el Pátio das Arcas, ya en el Pátio das Fangas da Farinha durante su corta vida útil. Entre las temporadas 1614-15 y 1617-18, se ha documentado la presencia de Juan Acacio Bernal (1614-15),⁴¹ Pedro de Valdés y Tomás Fernández (1615-16),⁴² Pedro Llorente (1616-17), Antonio de Granados y Juan de Morales (1617-18).⁴³ Además, la comedia de Lope titulada *La discordia en los casados* tiene licencia del 6 de abril de 1618 para ser representada en Lisboa. No obstante, en los libros de cuentas no registran el nombre de la compañía que representó en la temporada 1618-19. Sousa (2018: 107) apunta que tal vez fue la de Cristóbal de León.

⁴⁰ «Uma das mais relevantes [publicações] para esta dissertação foi o livro de Fernando Marcos Álvares, publicado em 1997, *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*. Uma vez que Badajoz foi, desde o princípio das itinerâncias das companhias castelhanas em Portugal, um ponto de passagem quase obrigatório, esta publicação é uma fonte pródiga em dados muito relevantes para a historiografia teatral portuguesa seiscentista» (Sousa 2018: 89).

⁴¹ Un manuscrito de *La isla bárbara*, de Miguel Sánchez, *el Divino*, conservado en la BNE, tiene licencia para representar en Lisboa en enero de 1614, por lo que tal vez fue representada por Juan Acacio Bernal (Bolaños y de Los Reyes 1992: 111).

⁴² Aunque Bolaños y De los Reyes (1992: 112) opinan que posiblemente solo el segundo, y la biografía del autor apoya esta hipótesis (Sousa 2018: 105).

⁴³ En su repertorio llevaba *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero* y *El cuerdo loco* (los manuscritos, autógrafos del Fénix, tienen licencias de representación para Lisboa de 1617). También *La Atalanta*, de Gaspar de Ovando, obtuvo licencia para representar en Lisboa el 5 de enero 1618, pero se desconoce si correspondía al repertorio de Granados.

En el año 1619, la visita del rey Felipe III, para la que se organizaron grandes fiestas, «poderá justificar a abundância de notícias sobre a presença de várias companhias espanholas em Lisboa neste período» (Sousa 2018: 107). Con motivo de la visita regia se construye otro teatro, el Pátio das Fangas da Farinha, aunque la primera representación documentada es posterior, de febrero de 1620.⁴⁴ Jerónimo Sánchez, Cristóbal Ortiz de Villazán, Pedro Cebrián y antes que todos ellos, al inicio de temporada, tal vez Alonso Heredia, representan en 1619-20.⁴⁵

Pedro Cebrián parece que vuelve a estar presente en la temporada 1620-21;⁴⁶ Blas de Aranda, Juan Bautista Valenciano y Antonio de Granados⁴⁷ en 1621-22; Juan Bautista Valenciano repite en los primeros meses de la temporada 1622-23 (Sousa 2018: 110) para representar *El desdén vengado*, de Lope, que tiene licencia del 21 de marzo de 1622 (De los Reyes y Bolaños 1992: 119-120).⁴⁸ Después, pudieron representar Andrés de la Vega y Diego López de Alcaraz. Durante las temporadas 1623-24 hubo teatro, porque existe registro de los ingresos en los libros de contabilidad del Hospital, pero no se indican las compañías de autores responsables de las representaciones ni tampoco se conocen manuscritos con licencias para Lisboa por este tiempo. De los Reyes y Bolaños (1992: 121-122) plantean la hipótesis de que estuviera por estos años representando en Lisboa Manuel Vallejo.

Para la siguiente temporada, Bolaños y De los Reyes (1992: 122-123) dan cuenta de las afirmaciones de José Gonçalves Ribeiro Guimarães –en «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal de Commercio*, nº6367 (27 de enero de 1875)– sobre la

⁴⁴ El *Pátio das Fangas da Farinha* se construye a costa de João Pinto Delgado, con el consentimiento de su tía, Catalina de Carvajal (dueña del *Pátio das Arcas*, que construyera su marido, Fernão Dias de la Torre). Al inicio de la temporada 1622-23 la estructura del teatro comienza a presentar problemas. El motivo parece ser que «esta construção estaria concebida para ter uma duração relativamente curta» (Sousa 2018: 156). Después, como el *Pátio das Arcas* también estaba necesitado de reformas, la Cámara de la Ciudad de Lisboa –que pedía que se construyera otro teatro o que se representara en el de las Fangas da Farinha– mantendría con Catalina de Carvajal (y, tras su muerte, con el Hospital) un largo litigio, que solo el Rey Felipe IV logra resolver (para una detallada exposición de esta disputa, ver Sousa 2018: 152-171). Después de 1622-23 no se volvió a representar en el Pátio das Fangas da Farinha.

⁴⁵ Durante la visita de Felipe III se representó *Santa Engracia*, de Violante de Céu, «sin que, por ahora, podamos determinar si tuvo lugar en Palacio o, por el contrario, en el Patio de las Arcas» (Bolaños y De los Reyes 1992: 117).

⁴⁶ *Quien más no puede*, de Lope, tiene licencia para representar en Lisboa otorgada el 19 de noviembre de 1621, pero no hay certeza de que formara parte del repertorio de Pedro Cebrián (Sousa 2018: 110).

⁴⁷ Representó *La corona merecida* y, tal vez, *El príncipe despeñado* (Bolaños y De los Reyes 1992: 119).

⁴⁸ Se pusieron en escena tal vez también *El caballero de Cristo*, de la que se desconoce el autor, y *La tercera de sí misma*, de Mira de Amescua, pues figuran en el contrato que el autor de comedias firma para representar en Montijo, Badajoz, adonde se dirigió tras su breve estancia en Lisboa (Sousa 2018: 111).

representación de *El hijo de las batallas*, comedia de Jacinto Cordeiro publicada en el primer tomo de sus comedias (*Seis comedias famosas*, 1630). Ribeiro Guimarães cita las palabras de Cordeiro en la dedicatoria de la comedia y afirma también que el dramaturgo se refiere con esa representación previa a la de Coímbra a una representación en el Pátio das Arcas ese mismo año, pero realmente, aunque tuvo que ser representada previamente en algún lugar, se desconoce si fue en Lisboa. El encargado de poner en escena *El hijo de las batallas*, según el testimonio impreso en 1630, fue Manuel Simón.

Asegura que, como dice Cordeiro, la representación en la Universidad de Coímbra fue ordenada por la propia Universidad, pero anotan Reyes y Bolaños (1992: 123) que:

[...] en las relaciones escritas por el Obispo de Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, y por Nicolau Carvalho (Coimbra, 1625) sobre las fiestas celebradas en Coímbra con motivo de la canonización de la reina Isabel, no se [dice] nada respecto a la comedia de Cordeiro cuando se alude a los festejos ordenados por la Universidad. [...] Fuera o no por orden de ella, *El hijo de las batallas* debió de representarse en Coímbra, siendo probablemente una de esas dos Comedias, en cita de J. Pinto Loureiro, «provenientes de Lisboa [...], de lustosa gente e aparato», que se dieron «em dois dias na praça pública, onde se fez teatro [...], armações e camarotes, com o que a Câmara despendeu 50.000 reis» (José Pinyo Loureiro, *O teatro em Coimbra. Elementos para a sua história, 1526-1910*, Coimbra, Câmara Municipal, 1959, p. 60.

Todavía en la temporada 1625-26, Sousa (2018: 112-113) apunta la posibilidad de la presencia en Lisboa de las compañías de Antonio de Espinosa y Lorenzo Hurtado de la Cámara. Este último se casa en Lisboa en febrero de 1626 y permanecería allí en la temporada siguiente. Lorenzo Hurtado integraba, con otros actores como Diego Hernández de Aldana, Pedro Maldonado y Juan Bautista Espinola, la compañía de Pedro de Valdés –según está documentado en Badajoz a 14 de julio de 1626 (Sousa 2018: 113, que cita a Marcos Álvarez 1997: 176-180)– y parece que ambos compartían la dirección, pues en el *Livro de Receita* del Hospital Lorenzo Hurtado figura como *actor* –variante, como se sabe, de autor– a quien fue arrendado el *pátio*.

En los libros de cuentas del Hospital no hay, para estas temporadas que van de 1627 a 1633, registros de nombres de autores de compañía:

La escasez de datos en nuestra documentación contrasta con las eufóricas afirmaciones de J. Gonçalves Ribeiro Guimarães cuando indica que, por estos años (alrededor de 1627-1628), se representan en el patio de las Arcas las comedias de Jacinto Cordeiro, algunas de las cuales, «pelo menos, foram executadas por companhias, cujos autores, ou directores, eram comediantes notáveis» (Bolaños y Reyes 1992: 124).

Y, a continuación, da la lista de directores de compañías que figuran en las portadillas de las comedias del tomo de *Seis comedias famosas*. Finalizan De los Reyes y Bolaños (1992: 124):

Aunque Ribeiro Guimarães solo apunta fecha de representación para una de ellas –*El hijo de las batallas*, antes de octubre de 1625, como ya hemos visto–, el hecho de que tome los datos de una colección de estas seis comedias publicadas en Lisboa, por Pedro Craesbeeck, en 1630, permite suponer su puesta en escena y la presencia de dichos autores en Lisboa antes de ese año.

Amar por fuerza de estrella la representó Tomás Fernández, *El juramento ante Dios* y *El mayor trance de honor*, María de Riquelme;⁴⁹ *El hijo de las batallas*, Manuel Simón; *Pacheco, I*, Pedro de Valdés y *Pacheco, II*, Salazar Mahoma.

Sousa (2018: 115-120) ha conseguido reunir algunos datos sobre estas temporadas. En febrero de 1627 tiene lugar el casamiento en Lisboa en el que Cristóbal de Avendaño –que representó *Partes*– y Jacinto Cordeiro son testigos, comentado en el apartado anterior, por lo que pudo Avendaño haber representado en Lisboa alrededor de esta fecha; Juan Jerónimo Valenciano pudo estar en la temporada 1627-28⁵⁰ y, después, Sousa (2018:116) acredita la presencia de José de Salazar *Mahoma* en Lisboa en 1627, pues firma contrato con el Hospital en noviembre, y formula la hipótesis de que pueda haber sido en este momento cuando el autor y Jacinto Cordeiro entraron en contacto, y que fuera esta la temporada en la que se representara *Pacheco, II*. Pedro de Valdés, que llevó a las tablas *Pacheco, I*, había estado en Lisboa en la temporada anterior, por lo que primera y segunda parte de este díptico se podrían haber representado a temporada seguida.

También Sousa (2018: 116-117) ha encontrado pruebas de la actividad teatral en Lisboa de Manuel Vallejo en 1628 –marido de María de Riquelme–, y de la residencia de dos actores, Jaime Salvador y María de la Serna (María Salvador), que se casan en febrero de 1630. Jaime Salvador perteneció a diferentes compañías, entre ellas, a la de Juan

⁴⁹ El impreso dice: «Representola Riquelme». Se supone que María de Riquelme, porque las últimas noticias de la actividad teatral de su padre, Alonso de Riquelme, corresponden a principios de 1623 (*DBe*, s.v. *Alonso de Riquelme*). María de Riquelme ya estaba casada con Manuel Vallejo y actuaba en su compañía en 1627 (DICAT, s.v. *María de Riquelme*).

⁵⁰ «El manuscrito [autógrafo de *El mayor trance de honor*] incluye en el f.1r un reparto que parece ser de una mano distinta a la de Jacinto Cordero. Este reparto parece corresponder a la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, quien poseía una copia de esta comedia en 1628, según está documentado en DICAT. ¿Es posible que el reparto corresponda a su compañía hacia este año?» (Manos teatrales). El inventario de comedias de Juan Jerónimo Almella (el Valenciano) transcrito en DICAT (s.v. *Jerónimo Valenciano*) incluye como dos comedias diferentes *Trances de honor* y *El desengaño en celos* (*El desengaño de celos* es el subtítulo de *El mayor trance de honor*), ninguna atribuida a Cordeiro (aunque la atribución tampoco es correcta para muchas otras comedias). En el impreso de *Seis comedias famosas* (1630) se indica que la representó Riquelme.

Jerónimo Valenciano, Tomás Fernández y Pedro de la Rosa, pero todos los documentos son posteriores a 1630, por lo que no sabemos en que compañía actuaba exactamente en este momento (DICAT). Sobre la larga estancia de Tomás Fernández en Lisboa entre 1629 y 1632 ya se ha hablado en el apartado anterior.

Las noticias sobre la presencia de casi todos los autores que representaron comedias de Cordeiro nos permiten deducir que el dramaturgo por estos años escribía y veía representadas sus comedias en los *pátios* de su ciudad natal.⁵¹ Estaba inmerso, por tanto, en la vida y la dinámica que la comedia española había hecho surgir en Lisboa. Más allá de las circunstancias de representación de las comedias de Cordeiro, de las cuales apenas tenemos datos precisos, esta constatación tan firme ya de una realidad teatral lisboeta ligada a la comedia española, explican el impulso de un autor portugués a escribir teatro en español y a la manera de los dramaturgos españoles.

Es cierto que por estos años se imprimieron en Portugal bastantes obras de autores de teatro quinientistas: Gil Vicente,⁵² Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado,⁵³ Francisco Vaz de Guimarães o Baltasar Dias,⁵⁴ además de piezas anónimas (como el *Auto de dom André*),⁵⁵ fundamentalmente en ediciones *sueltas*, aunque también en volúmenes colectivos, en una práctica que había comenzado a mediados del XVI (Camões 2019: 121-122).⁵⁶ El Tomo I de *Teatro de autores portugueses do século XVI* –editado por Camões (2007)– reúne cinco autos anónimos de los que no se conoce edición del XVI, sino solo

⁵¹ En el manuscrito de *El favor en la sentencia* Cordeiro firma: «fin de la gran comedia de *El favor en la sentencia*, escrita para Bartolomé Romero por el Alférez Jacinto Cordeiro». El manuscrito cayó después en manos de Pedro Rosete, pero no hay noticias de que ninguno de los dos comediantes pasara por Lisboa por estos años.

⁵² «No século XVII saíram folhetos do *Auto da Fé*, do *Auto da Festa* e da série das barcas, de que apenas a *Barca da Glória* apresenta ano de impressão, 1617» (Camões 2018: 129)

⁵³ Su *Auto de Gonçalo Chambão* será editado, según João Soares Carvalho (2001: 428), en 1613, 1615 y 1630.

⁵⁴ Las fechas de las ediciones *seiscentistas* de Baltasar Dias pueden consultarse en Soares Carvalho 2001: 428-429. Según Cardoso Bernardes (2000: 273), «Baltasar Dias fue uno de los autores más leídos y representados en los círculos populares, desde el siglo XVI hasta el XVIII».

⁵⁵ «[...] o texto de autor anónimo de teatro quinientista mais editado» (Camões 2010b: 10).

⁵⁶ «Depois de no século XVI o teatro ter começado a definir os seus contornos próprios, a impressão de textos dramáticos no século XVII revela-se já uma fonte próspera de rendimento, alimentando um mercado que pode extravasar o da leitura, constituindo-se em repertório procurado pelo público. À falta de documentação que ateste estas práticas teatrais que apenas se adivinham, contrapõe-se a relativamente abundante matéria tipográfica ligada ao teatro» (Camões 2007: 8). Teófilo Braga (1870: 185-210) ofrece las fechas de algunas ediciones *seiscentistas* de las que se tiene noticia a partir del *Index expurgatorio de 1624*. Sobre todo, son pliegos sueltos publicados entre 1603 y 1617 en los talleres de António Álvares, en Lisboa, y de Francisco Simões, en Évora, pero también en los de Domingos de Fonseca, Manuel Carvalho y Pedro Craesbeeck en Lisboa, y Fructuoso de Basto en Braga («A data das edições proibidas revelam-nos uma certa actividade de produção e consumação na litteratura do teatro: 1603, 1605, 1607, 1612, 1613, 1615, 1616, 1617, foram annos fecundos não já para a publicação de Autos originaes, mas para a reprodução dos Autos do seculo XVI» (Braga 1870: 210).

del XVII.⁵⁷ A su vez, las tres comedias de Luis de Camões se reimprimían en las ediciones *seiscentistas* de sus *Rimas* (Eirín García 2008: 15). También se editaron las comedias clásicas, escritas en la centuria anterior, de Jorge Ferreira de Vasconcelos: *Eufrosina*, *Ulissipo* y *Aulegrafia* conocen ediciones de 1616, 1618 y 1619, respectivamente.⁵⁸ Y en un volumen de 1622 titulado *Comédias famosas portuguesas* (Lisboa, por António Álvares) se imprimieron las dos obras de Sá de Miranda –la *Comédia dos Vilhalpandos* y la *Comédia dos Estrangeiros*–, y la *Comédia de Bristo* y *Comédia do Cioso* de António Ferreira.

En 1601, impresas por Pedro Craesbeeck, se publican las *Comédias portuguesas* de Simão Machado. El volumen incluye cuatro comedias: primera y segunda parte de la *Comédia do Cerco de Diu* y primera y segunda parte de la *Comédia da Pastora Alfea*; y cinco *representações*.⁵⁹ No se tiene registro de que sus comedias fueran representadas; no obstante, y pese a la gran espectacularidad de las comedias de Alfea, las acciones que el argumento requiere, como ha demostrado Rodríguez Rodríguez (2009: 55-68), son perfectamente escenificables en corral de comedias. De las acotaciones se deduce también que, en efecto, fueron pensadas para representarse en estos espacios. Sorprende, por otro lado, la declaración del autor en la *representação* que sigue a la primera parte de la *Comédia de Alfea*: dice «ser novidade» (v. 62) recurrir al bilingüismo en una pieza teatral, tan común en el teatro portugués desde las obras de Gil Vicente.

El alarde de Simão Machado resulta aún más extraño a finales del Quinientos, cuando el mundo teatral portugués había emprendido ya decididamente el proceso de su incorporación al universo de la Comedia Nueva española, de manera que no solamente la industria y la institución escénica se configuraban según el patrón del país vecino, al paso que las compañías españolas de representantes acudían a las

⁵⁷ «Destes cinco textos que conhecem agora sua primeira edição moderna não chegou até nós qualquer testemunho quinhentista, ignorando-se até se terão chegado a ser impressos no século XVI; encontram-se todos publicados a partir do século seguinte, bastante tempo depois de terem sido representados, e são, na sua totalidade, por coincidência, ou não, produtos saídos das oficinas tipográficas de António Álvares, pai e filho» (Camões 2007: 8-9).

⁵⁸ La comedia *Eufrosina*, que la Inquisición había censurado, fue enmendada por Francisco Rodrigues Lobo en la edición de 1616 y publicada sin nombre de autor (Cardoso Bernardes 2000: 279-282). Las ediciones de *Ulissipo* y *Aulegrafia* de 1618 y 1619 están editadas en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>), donde pueden consultarse también los facsímiles.

⁵⁹ El propio autor al final de las segundas partes de sus comedias anuncia una tercera, por lo que estaban pensadas para formar trilogías, que finalmente no fueron escritas –o al menos no ha llegado noticia de ello– (Rodríguez Rodríguez 2003: 12). Paul Teyssier (1969) editó las dos partes de la *Comédia de Diu* y José Javier Rodríguez Rodríguez (2003) las dos partes de la *Comédia da Pastora Alfea*. Además, Claude-Henri Frèches había escrito su *Introdução ao teatro de Simão Machado* en 1971, que precedía a una edición facsímil del volumen de 1601. Las cuatro volvieron a ser editadas por José Camões, José Javier Rodríguez Rodríguez y Helena Reis Silva en 2009. También se encuentran disponibles en línea en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>).

ciudades lusitanas con su repertorio castellano y en castellano, sino que también los ingenios portugueses se preparaban para escribir comedias en el estilo y lengua de Lope de Vega. En este contexto, la «novidade» ofrecida por nuestro poeta reside más bien en su resistencia creativa frente a la novedad que terminaría imponiéndose: en su fidelidad al procedimiento vicentino del diálogo bilingüe, defendido ahora como útil para un proyecto dramático de ambición comparable a los de los comediógrafos españoles (Rodríguez Rodríguez 2003: 17).

Las comedias bilingües de Simão Machado son, por tanto, junto a *O fidalgo aprendiz* de Francisco Manuel de Melo (1646), el único intento de aunar la tradición teatral portuguesa y la comedia española con un resultado propio, diferente al que vemos en otros autores portugueses que adaptaron por entero el modelo español, incluida la lengua de escritura.⁶⁰ Jacinto Cordeiro fue uno de ellos.

Como ya se ha expuesto más arriba, para 1600 el teatro áureo español se representaba en Lisboa con la misma asiduidad que en cualquier otra ciudad española, pero, además, también se leía. Previa a 1630, cabe recordar las conocidas *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603) –«the first collection of Spanish dramatic pieces of the 17th century» (Gómez Sánchez-Ferrer 2017: 66)– y la *Segunda parte de comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1612), impresos ambos tomos por Pedro Craesbeeck. Responsabilidad de Jorge Rodrigues fue la reimpresión de la *Primera parte de comedias* de Lope de Vega (Lisboa, 1605), que imprimiera Ángelo Tavanno en Zaragoza, en 1604. A partir de 1630 proliferan algo más los impresos *suelos* y en 1646 comienzan a publicarse las conocidas como *Comedias de Lisboa*,⁶¹ pero aun así no son muchos los testimonios existentes, lo que lleva a pensar que tal vez circulaban por Portugal las impresiones españolas o que el teatro español tenía un lector selecto:

Anyway, the limited number of Spanish books printed in Lusitanian cities may have something to do with the circulation of Spanish editions also around Portugal and that is a problem we still have to research. Even though, the *comedia* found a place in the Portuguese presses –and market– between 1600 and 1650 among educated readers (Gómez Sánchez-Ferrer 2017: 76).

⁶⁰ Existía también en Portugal (en Lisboa en el Colegio de Santo Antão; pero también en Coímbra, Évora, Braga...), como en España y el resto de Europa, un teatro jesuítico escrito fundamentalmente en latín, de gran espectacularidad, representado en el ámbito escolar en festividades religiosas y ocasiones especiales. Trataba sobre todo asuntos bíblicos o hagiográficos y rara vez acontecimientos de la historia de Portugal o episodios mitológicos, como se desprende de la cronología que traza Claude-Henri Frèches (1964: 127-145). Suele recordarse la representación de la *Real tragicomedia del Descubrimiento y conquista del Oriente*, de António de Sousa, que tuvo lugar en el colegio de Santo Antão los días 21 y 22 de junio de 1619 ante Felipe III (Braga: 1870: 158-179; Stegagno Picchio 1964: 161; Rebello 1967: 62).

⁶¹ Llevaron por título *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*. Se imprimieron cinco tomos: primero (1646), segundo (1647), cuarto (1652) y quinto (1653) en el taller de los Craesbeeck, y el tercero (1649) en el de António Álvarez (Profeti 2009).

Si el teatro español comienza a ser representado en la década de 1580 e impreso hacia 1600, la primera comedia impresa escrita por un portugués de las que hasta ahora se tiene noticia es *La entrada del Rey em Portugal* (1621) de Jacinto Cordeiro. Es probable que a lo largo de estos 40 años de éxito del teatro español en Portugal hubiera otros autores que se aventurasen a escribir comedias. El español era lengua corriente en el teatro portugués, como ya se ha dicho, desde Gil Vicente. No obstante, basándonos en la nómina que se conoce, y a falta de un catálogo completo de dramaturgos portugueses del siglo XVII, todo apunta a que Cordeiro fue uno de los primeros en escribir teatro bajo la fórmula de Lope de Vega.⁶² Probablemente por los mismos años también lo hicieron Manuel de Galhegos y Francisco Manuel de Melo.

Ambos con una obra no dramática bastante importante, escrita en castellano y en portugués,⁶³ es importante destacar que los dos vivieron durante algún tiempo en Madrid, antes de volver a su país de origen con la Restauração. Puso ser en estos periodos cuando experimentaron con el teatro español. Desafortunadamente, no nos han quedado muchas huellas de aquellas incursiones. Tampoco ha quedado rastro del paso de sus obras por los corrales de comedias, ni en España ni en Portugal. Según Barbosa Machado (1752: 272-273), Manuel de Galhegos (1597-1665) recibió en la Corte la aclamación de los espectadores que acudían a ver sus comedias al teatro.⁶⁴ Del listado de ocho comedias que nos ofrece el bibliógrafo solo se han localizado, por el momento, dos: *El infierno de amor*⁶⁵ y *Valor, beldad y afición* –Barbosa Machado escribe, por error, *Valor, verdad y afición*.⁶⁶ Las obras perdidas serían *Entrada de Felipe em Portugal*, *Afonso de*

⁶² Sobre «la aportación textual de los propios dramaturgos lusos» dicen Mota y Rodríguez (2009: 314) que «el campo que se descubre desde este ángulo contiene buena parte de las zonas en sombra a que aludíamos al comienzo de la exposición. Aparte las figuras mayores de Jacinto Cordeiro y Matos Fragozo [...], los tratados históricos más minuciosos señalan un grupo de poetas notables, sobre el fondo de meras listas, de antropónimos y títulos proporcionadas por los repertorios bibliográficos».

⁶³ Para otros aspectos que no tienen que ver directamente con lo teatral (datos biográficos, otros géneros cultivados, mecenas y amistades, etc.) remito a Martins (1964) y Prestage (1914).

⁶⁴ En Madrid, Manuel de Galhegos contrajo amistad con Lope de Vega, quien le menciona en su *Laurel de Apolo*.

⁶⁵ Se conserva en un manuscrito de la BNE (RES/82), según Martins (1964: 47), autógrafo. No está fechado y los datos internos de la comedia no permiten cualquier conjetura, aunque Martins (1964: 47) la supone anterior a 1640. En 1641 Galhegos ya está en Portugal y se dedica a otro tipo de escritos. Urzáiz (2002: 334) da cuenta otro manuscrito del siglo XVIII en la biblioteca palatina de Parma.

⁶⁶ Martins (1964: 46) da cuenta del ejemplar de la British Library (11728.c.55), catalogado como impreso en Madrid, 1730 entre interrogantes. Sin embargo, el estudioso no está de acuerdo con esta datación: «O grande número de erros e formas lusitanas denuncia uma data mais afastada ou uma tipografia em Lisboa. A ausência completa de referências a Galhegos após sua morte, leva-nos a aceitar uma data mais antiga, já que nos parece pouco provável que a comédia tenha conhecido quase cem anos de popularidade ou, pelo menos, resistido a um século» (Martins 1964: 46). Añade que no ha localizado otros testimonios de la comedia. Existe por lo menos uno más, custodiado por la BNE (T/55324/13). Aunque

Albuquerque, El honrado prudente, Casar a gusto por fuerza, La Oronte de Chipre y La Reina María Estuarda.

Mientras que no existen pistas que permitan datar *El infierno de amor*, Heitor Martins (1964: 46) sí apunta un *terminus ante quem* para *Valor, beldad y afición*: «Várias referências à dificuldade de se encontrar Lope de Vega em sua casa e a atores da época dão a entender que a obra foi escrita antes de 1635, data da morte do dramaturgo espanhol». *El Infierno de amor* es una comedia palatina prototípica, de secretario, y *Valor, beldad y afición*, una comedia urbana de capa y espada. Ambas siguen las reglas habituales de la comedia nueva, pero no podemos aventurar que todo su teatro se adscribiera a esta corriente.

La biografía y el entorno en el que vivió y escribió Francisco Manuel de Melo (1608-1666) ha sido más estudiado y definido por la crítica, pero su obra dramática se ha reducido con frecuencia a *O fidalgo aprendiz* (1646), para muchos «única obra poèticamente conseguida no teatro português de Seiscentos» (Stegagno Picchio 1964: 179), porque supone la única tentativa en el siglo XVII de actualización de la tradición vicentina plasmada en una pieza no religiosa.⁶⁷ Pero Francisco Manuel de Melo no solo escribió *O fidalgo aprendiz*, que, como bien señala Sousa (2018: 17), «é muito pouco representativo tanto da dramaturgia lusa coeva como da vivência teatral portuguesa do século XVII; [...] uma clara exceção no seu contexto». Su producción teatral fue más extensa. Aficionado a asistir a las comedias (Camões 2011: 80-83), el teatro que escribió no se ha conservado o está –salvo *O fidalgo aprendiz*– incompleto.

tampoco tiene pie de imprenta, parece impreso del XVII, así que tal vez consista en un ejemplar de la misma edición que el de la British Library.

⁶⁷ Hubo otros autores que cultivaron el teatro en portugués. Teófilo Braga (1870: 211-241) hablaba de una «escola vicentina» (a pesar de lo impreciso del término), y menciona, de la primera mitad del siglo XVII a Antonio Pires Gonge, Manoel Nogueira de Sousa, Francisco Rodrigues Lobo, Francisco Manuel de Melo y Francisco Lopes. Todos, salvo Francisco Manuel de Melo, escribieron solo teatro religioso. Para Braga (1870: 222), «esta rica eflorêscência da literatura dramática no século XVII era uma consequência de que havia muita vida no teatro português; escassêam-nos os documentos para provarem esta verdade, mas do pouco que alguns curiosos conservaram se deduz até que ponto as representações hieráticas se haviam incarnado nos costumes do povo português». Según el erudito, estos autos mantuvieron vivo el teatro portugués genuino y se encargaron de hacer perdurar la lengua portuguesa a pesar de los jesuitas, de la Inquisición y de la «ocupación» española. Para Luciana Stegagno Picchio (1964: 179-183), el «filão nacional» tampoco está constituido solo por F. Manuel de Melo; menciona otras tentativas de autores que ya fueron recogidos por Braga, además de una serie de autos anónimos, muchos de los cuales no se han conservado. Según la autora, para los portugueses era más fácil dialogar con «o Cristo nacional» que con «cavaleiros castelhanos de capa e espada» (Stegagno Picchio 1964: 180).

Es él mismo quien da cuenta de lo que escribió en las *Obras Morales* y en el *Hospital das Letras*.⁶⁸ *La jornada gloriosa* (solo referida en las *Obras morales*), *El laberinto de Amor/O labirinto da Fortuna*, *Los secretos bien guardados/Os segredos bem guardados*, *De burlas hace amor veras*, *El Domine Lucas*, *El hidalgo Aprendiz/O fidalgo aprendiz*, *La vida de D. Establo*, *La Impossible* y *Entremez de los Entremezes*, farsa (Camões 2011). De esta lista solo han llegado hasta nosotros dos composiciones y ambas incompletas. De *La impossible* se imprimieron algunas escenas en *Las Tres Musas de Melodino* (1649) y en *Obras métricas* (1665), tras las cuales se señala que «No se acabó». En cualquier caso, se trata de una obra de acusado estilo gongorino datada en 1643 y escrita para ser representada ante la familia real en el palacio de Alcântara (Camões 2011: 86-87). De *De burlas hace amor veras* conservamos en forma manuscrita la segunda y la tercera jornada (BNP 7644, ff. 206-221). Se trata de una comedia urbana, que se desarrolla entre calles y balcones, y recurriendo a disfraces y cartas que enredan a los amantes con equívocos que acaban bien, aunque el final parece incompleto.⁶⁹ No es posible aventurar una fecha de composición. En 1634 escribe una carta a su amigo Lourenço de Ataíde para encomendarle una comedia, aunque no especifica su título ni el asunto que trata:

Antes que representada le ofrezco a V.M. esta Comedia, porque en lo que tan verdaderamente es suyo, siquiera se lleve las estrenas. Deseo que salga al desafío (que eso es el teatro) con su nombre de V.M. por padrino. [...]

Estando en la Corte, hoy hace un año, la di principio. [...] (Melo, *Cartas familiares*, p. 53).

A juzgar por lo que dice en esta carta y teniendo en cuenta el resto de su biografía, lo más probable es que fuera entre 1628 y 1640, años en los que hizo largas estancias en Madrid –alternadas con otras en Lisboa y otros lugares (Prestage 1914: 53-100)– cuando escribiera sus comedias de estilo español.

Cordeiro dedica a Francisco Manuel de Melo la estrofa 16 de su *Elogio*:

D. Francisco Manuel, pompa gloriosa
de las musas, amparo en su asistencia,
puede solo con mano poderosa

⁶⁸ Deben tenerse en cuenta «os riscos inerentes à utilização da obra de um autor como fonte documental, mesmo sabendo que o próprio a preparou para publicação –o que talvez constitua um risco acrescido– como sabemos ser o caso de Francisco Manuel de Melo, para tentar construir um inventário dos seus escritos» (Camões 2011: 83). Pires (2002: 102) considera sobre el catálogo que nos ofrece en las *Obras morales*, «um balanço que podemos mesmo considerar excessivamente completo, pois inclui obras de que não temos conhecimento, ou porque se perderam, ou porque não chegaram a passar de projectos do autor».

⁶⁹ Las dos comedias incompletas están editadas en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>).

restituirnos faltas de su ausencia,
que es su pluma feliz tan deleitosa
que, mereciendo aplausos su excelencia,
en su término ilustre y modo urbano
le conduce el laurel por cortesano.⁷⁰

Construida a base de tópicos, la estrofa no aporta información sobre una posible amistad o intercambio literario entre los dos compatriotas. Al menos, la admiración que puede deducirse de Cordeiro hacia F. Manuel de Melo parece que no fue recíproca, pues este último no le tiene en cuenta en sus particulares parnasos: una carta de 1640 en la que hace una estricta selección de 28 autores modernos portugueses,⁷¹ y el *Hospital das letras*,⁷² donde ni siquiera le nombra entre los autores –en este caso, portugueses y españoles– «que não tem cura» (Melo, *Apólogos dialogais, Vol. II*, p. 44). Tampoco Galhegos invita a Cordeiro a cantar las bodas del duque de Braganza en el *Templo da Memoria* (Lisboa, por Lourenço Craesbeeck, 1635), donde convoca a 34 poetas, no todos portugueses.⁷³

A diferencia de estos dos autores, que parece que aprovecharon sus estancias en España para experimentar con el género de la comedia nueva y que, al volver a su país de origen, desarrollarán otro tipo de escritos por los que serán recordados y estudiados posteriormente, todo apunta a que Cordeiro permaneció en Lisboa, donde cultivó la comedia española más sistemáticamente que sus otros dos compatriotas. Aunque parece que nunca entró en contacto directo con los dramaturgos que residían en la Corte, el teatro de Cordeiro no constituye un margen de la comedia áurea. Cordeiro se inscribe plenamente en el género, como demostró Gonzalez (1987: 259-329) a lo largo de numerosas páginas.

En su teatro predominan los grandes temas universales que trata la comedia barroca. Gonzalez señala (1987: 47-48), haciéndose eco, según él mismo declara, del análisis de Aubrun (1968): la fe, el honor, el amor y el orden social, a los que añade el tema de la

⁷⁰ Cito a partir de la edición de Pires (2017).

⁷¹ «Ao Dr. Manuel Temudo da Fonseca, Vigairo Feral do Arcebispado de Lisboa», Melo, *Cartas familiares*, pp. 409-22. En esta carta expresa su deseo de elaborar una bibliografía de la literatura portuguesa.

⁷² Según Pedro Serra, el *Hospital das letras* (1999: IX), «terá sido escrito depois de 1654, e D. Francisco não lhe pegou novamente depois de 1658»; la dedicatoria es del 10 de septiembre de 1557.

⁷³ Cordeiro tampoco incluía a Galhegos en el *Elogio* porque este ya había aparecido en el *Laurel de Apolo*, de Lope. Sobre estos textos y otros a través de los cuales se puede extraer una nómina amplísima de poetas portugueses –muchos simplemente aficionados, de los que se conservan ninguno o muy pocos poemas– del siglo XVII, ver De Freitas Carvalho (2007). Resulta curioso que, de 7 textos analizados (no tengo en cuenta *El Viaje del Parnaso* de Cervantes, puesto que para 1614 Cordeiro todavía no había publicado –ni seguramente escrito– nada de su obra; ni, evidentemente, el *Elogio*, escrito por él mismo) ninguno de ellos considera a nuestro poeta digno de mención.

patria, aunque reconociendo que no es en sus piezas teatrales donde más se desarrolla este último. Por otro lado, muestra predilección por otros temas más concretos, como la violencia, la fortuna y el mundo al revés, la lealtad o la rivalidad entre hermanos, pero siempre dentro de un esquema que cabe en los preceptos del *Arte Nuevo* lopiano. Se sirve de los mismos recursos y técnicas y las acotaciones demuestran que Cordeiro escribió pensando en la estructura del corral de comedias. Conocía las reglas del género, y las aplica en un momento en el que estaban completamente asentadas. Para 1620 la comedia nueva había alcanzado su cénit.

Esta es una década clave en la evolución del género: son los años en los que aparece Calderón en la escena barroca y se inicia una nueva etapa.⁷⁴ El Lope *de senectute* (1627-1635) trata de adaptarse a la época.

En el Lope de la senectud la materia palatina está muy presente, alimentando hasta un total de siete obras, pero parece decantarse claramente por un conflicto más dramático (en cinco de ellas) que cómico (en dos). [...] Y esta primacía de lo grave sobre lo cómico no deja de ser notable en la evolución de la materia palatina en la escena española (Oleza 2003: 604-605).

Cordeiro se inscribe en esta misma tendencia: su teatro tiende claramente al drama y su género preferido es la comedia palatina –más la seria que la cómica, que pretende ser, además, ejemplarizante.⁷⁵ De las diecisiete comedias que escribió, solo cinco se desmarcan del género palatino (y *Pacheco, II* contiene muchos elementos de este). Basados en crónicas o leyendas solo podemos contar las comedias pseudo-históricas de Duarte Pacheco y *Los doce de Inglaterra*. Ambas de tema portugués, lo que no era

⁷⁴ «Existe un acuerdo unánime entre los estudiosos del teatro áureo acerca de la necesidad de deslindar fases distintas en el desarrollo de un fenómeno de tan larga duración. Uno de los deslindes más importantes se coloca sin ninguna duda en los años veinte del siglo XVII: por comodidad, consideraremos como fecha-clave 1625, gozne entre el primero y el segundo cuarto del siglo. Poco antes se coloca el comienzo (1623) de la actividad dramática de Calderón, cuya estrella brillará hasta su muerte en 1681; mientras que algo más tarde, en 1627, puede fijarse el inicio de lo que Rozas llamara el ciclo de la “senectud” de Lope de Vega, cuyos caracteres, estudiados en su producción dramática por Oleza (2004), coinciden en larga parte con las tendencias mayoritarias del teatro realizado por los dramaturgos más jóvenes. El segundo cuarto del siglo, y sobre todo la primera década (1625-35), es el periodo más fecundo en cambios y reajustes en el sistema de los géneros teatrales. Casi todo lo nuevo que se detecta en esta fase seguirá caracterizando el teatro áureo hasta finales de siglo, aunque cada vez con menor empuje y originalidad. Solo es exclusivo de la década 1625-35, en sentido estricto, lo que podríamos llamar un resurgimiento de la tragedia, que se estanca paulatinamente poco más allá de estos confines cronológicos, siendo un impulso exclusivo de la dramaturgia de Rojas Zorrilla, del joven Calderón y del anciano Lope de Vega. Al contrario, el fenómeno que caracteriza de forma exclusiva la segunda mitad del siglo es, sin ninguna duda, el florecimiento del teatro musical de gran espectáculo y de tema mitológico o caballeresco para Palacio, cuyas estrellas son Calderón, Solís, Salazar y Torres y Bances Candamo» (Oleza y Antonucci 2013: 726).

⁷⁵ Así lo ha afirmado ya Gonzalez (2002:189): «Sa production peut se classer dans le genre général de la comédie sérieuse et dans le groupe peculiar des *comedias palaciegas* avec, dans l'ensemble, un goût pour le pathétique et une tendance tragique».

extraño tampoco en la comedia española, aunque creo que no está de más señalar que Cordeiro no escribe ningún drama sobre la historia de España y no utiliza nunca ninguna ciudad española como escenario de sus obras. También se desmarca del género palatino la comedia villana *A grande agravio, gran venganza* y *La entrada del Rey en Portugal*, comedia que mezcla la relación de sucesos con una trama de capa y espada.

No cultiva la tragedia mitológica ni recurre a la historia antigua: el argumento de sus comedias es casi siempre de libre invención, pero llama la atención la intensidad y la violencia en la recreación de estos hechos inventados, características de la tragedia que resurge entre los años 1625 y 1635 (Oleza y Antonucci 2013: 726). Los temas predominantes en su teatro son el amor y el honor, que casi siempre implican conflictos políticos, porque atañen a reyes que se exceden en sus privilegios de gobernantes (*El malinclinado*, *Viva quien vence*, *Lo que es privar*, *La privanza merecida*, *Pacheco, II*) o a reinas que renuncian a sus deseos por mantener la paz del reino (*Partes*). La palatina *El favor en la sentencia* y la villana *A grande agravio, gran venganza* son fuertes dramas de honra conyugal.

Incluso en *El hijo de las batallas*, comedia de reconocimiento, la historia, aunque de final feliz, no deja de ser trágica, incluyendo un matricidio en escena. También escribió comedias de reconocimiento puramente cómicas, donde los personajes crean su propio disfraz para conseguir sus cometidos amorosos (destaca, en este sentido, *Victoria por el amor*). Es así como evoluciona este subgénero en el segundo cuarto del XVII (Oleza y Antonucci 2013: 729). Los conflictos generacionales entre padres e hijos, «tan típicos de ese teatro trágico calderoniano que ya por 1631 es una realidad consolidada» (Oleza y Antonucci 2013: 727), encuentran su lugar también en la dramaturgia de Cordeiro (*A grande agravio, gran venganza* es el ejemplo más ilustrativo). Finalmente, propio de estos años es también el giro que se produce en las piezas que dramatizan los abusos de poder del soberano que pretende a una dama que no le corresponde. Un vasallo del rey, enamorado –y correspondido– de la misma dama duda entre su amor y su fidelidad.

El tema recibe [...] un tratamiento suavizado, centrándose la intriga, más que en los desmanes del poderoso, en el dilema del vasallo o de un amigo de éste, preocupados por la dificultad de compaginar amor, amistad y obligaciones de vasallo. Al final, de todas formas, el poderoso sabe vencerse a sí mismo: solución conciliadora que ya había sido perfeccionada por Lope de Vega en múltiples piezas, y que encontramos en obras de Calderón como *Amor, honor y poder* (1623), *Nadie fie su secreto* (1623-24), *Saber del mal y el bien* (1628) (Oleza y Antonucci 2013: 731).

Así ocurre en las comedias de *Lo que es privar*, *La privanza merecida* y *Pacheco*, II. Concluimos, pues, con Gonzalez (2002:189), que estamos plenamente ante «un dramaturgue de transition, proche de la première manière de Calderón, quand ce dernier repense l'héritage lopesque».⁷⁶

Después de 1630, y sobre todo a partir de 1640, son muchos los autores portugueses que cultivan el género. Sin duda el más prolífico y mejor estudiado es Juan de Matos Fragoso.⁷⁷ Junto a él, Cordeiro y Manuel Freire de Andrade,⁷⁸ suelen ser considerados los autores de primera fila de este grupo de dramaturgos portugueses.⁷⁹ Figura en estas listas también Antonio Enríquez Gómez, a quien durante mucho tiempo se ha tenido por portugués.⁸⁰ Otros componentes son António de Almeida⁸¹ o Manuel Coelho Rebelo,⁸² pero la nómina es mucho más extensa y aún incompleta, y muchos de sus autores aguardan todavía la atención de la crítica.⁸³ Destaca dentro de este conjunto una serie de

⁷⁶ Otras comedias cómicas, aunque siempre revestidas de cierto dramatismo, como *Amar por fuerza de estrella* o *El secretario confuso*, pueden acercarse más a la comedia palatina de la primera época, cuyos modelos son sin duda las comedias de secretario *El perro del hortelano* de Lope de Vega o *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina.

⁷⁷ Juan de Matos Fragoso (1609-1689) llegó a Madrid en la década de 1630. Después de la Restauração, en 1640, permaneció fiel al rey Felipe IV. No se sabe cuándo exactamente empezó a escribir teatro. De acuerdo con Vaiopoulos (2020: 40): «Su exordio poético remonta a los años 1637-39, por lo que parece posible hipotetizar que en el mismo periodo se enfrentara también con los textos teatrales». Escribió 33 comedias individuales, 23 en colaboración y 15 piezas de teatro breve (Vaiopoulos 2020: 40).

⁷⁸ La única comedia que conservamos y de la que tenemos noticia es *Verse y tenerse por muertos*, impresa dos veces en el siglo XVII y cuatro en el XVIII. Pueden consultarse los datos biográficos que conocemos y un conciso análisis de la comedia –en la «apresentação»– realizado por José Javier Rodríguez Rodríguez en Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>).

⁷⁹ Para Teófilo Braga (1870: 298), «os principaes poetas dramáticos da *Escola Espanhola* são Antonio Henriques Gomes, Dom Francisco Manuel de Melo, o alferes Jacinto Cordeiro, e Manuel Freire de Andrade». Rebelo tiene la misma opinión (1967: 66-67), aunque añade a Tomé de Távora Abreu.

⁸⁰ No obstante, Antonio Enríquez Gómez ni era portugués ni tenía ascendencia portuguesa. Nació en Cuenca hacia 1600 y murió en Sevilla en 1663. Judaizante, viviendo en Ruan se vinculó a la «nação portuguesa» y apoyó el movimiento secesionista (Galbarro García 2015: 19-29), como acredita el *Triunfo lusitano* (1641), que Cordeiro continuará con su *Triunfo francês* (Gonzalez 2005).

⁸¹ Sus comedias *La verdad escurecida* y *El hermano fingido* han sido editadas por Rodríguez Rodríguez (2012).

⁸² Autor relevante para la historia del teatro portugués. Publicó una colección de 24 entremeses (6 en portugués, 16 en castellano y dos bilingües) bajo el título de *Musa entretenida de varios entremeses*, en 1658, reeditada en 1695 –con un entremés más en portugués– (Mota y Rodríguez 2009: 315-316). Se trata de uno de los pocos nombres conocidos frente al amplio conjunto de autores anónimos que constituyen el corpus de este género tan fructífero en Portugal en los siglos XVII y XVIII (Sousa 2016:184-186). Ha recibido últimamente bastante atención de la crítica, especialmente en el marco del proyecto dirigido por José Camões y Abraham Madroñal, *Entrib - Entremezes Ibéricos: Inventariação, Edição e Estudo* (<https://entribericos.com/home/>).

⁸³ El listado más completo es el de Teófilo Braga (1870: 298-316), aunque no incluye autores como Manuel Coelho Rebelo por no considerarlo de la «escuela española» sino de la «vicentina». Un listado más reducido es el de Rebelo (1967: 66-67). Aportan nuevos nombres Ares Montes (1992:53-54) y Araújo (2007: 162-163, 168-169), que además hace una revisión de los estudios críticos que se han realizado sobre algunos de ellos. La edición de muchas de las obras que conservamos –y que por el momento se han logrado

autores que utilizaron el teatro como medio propagandístico al servicio de la causa bragancista durante la Guerra de Restauración (1640-1668). Autores como Leonardo Saraiva Coutinho, Manuel Araújo de Castro, Manuel de Almeida Pinto, Pedro Salgado y también António de Almeida y Manuel Coelho Rebelo, antes nombrados, escriben teatro político en un momento en que las compañías teatrales españolas no acuden a representar a Portugal –al menos, no nos ha quedado registro de ello (Sousa 2018: 125).⁸⁴ Cuando termina el conflicto, reanudan su actividad, que dará fin con el agotamiento de las fórmulas barrocas también en España, coincidiendo además con la desaparición definitiva del Pátio das Arcas por el terremoto de 1755 y la presencia cada vez más relevante de nuevas formas de teatro.

localizar– está disponible en Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com>).

⁸⁴ El «teatro de la Restauración» ha sido estudiado, entre otros, por Valladares (2002), Camões (2010a), Araújo (2016), Corradín (2016), Saraiva (2016) y Sousa (2018: 23-57).

1.3 CON PARTES NUNCA HAY VENTURA

1.3.1 GÉNERO

El dramaturgo renacentista Torres Naharro, considerado el «primer preceptista teatral español del Renacimiento» (Vélez-Sainz 2013: 14) y autor de «la primera formulación de teoría dramática en lengua vulgar» (Newels 1974: 35), diferenció en el *Proemio a la Propalladia* entre comedias «a noticia» o «a fantasía»:

De dónde sea dicha comedia y por qué son tantas opiniones que es una confusión. Cuanto a los géneros de comedias a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana: «comedia a noticia» y «comedia a fantasía». «A noticia» se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...]; «a fantasía», de cosa fantástica [sic] o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea [...] (ed. Vélez-Sainz, pp. 971-972).

Al final del periodo Barroco, el también dramaturgo Bances Candamo establece una división similar y opone las comedias *historiales* a las *amatorias*. Dentro de las *amatorias* da cabida a todas aquellas historias inventadas y contrapone el ambiente urbano del enredo amoroso protagonizado por damas y galanes al ambiente de palacio en el que surgen conflictos de honor, amor o poder entre personajes nobles:

Las Amatorias, que son pura inuención o idea sin fundamento en la verdad, se diuiden en las que llaman de Capa y espada [f. 75v] y en las que llaman de fábrica. Las de capa y espada son aquéllas cuios personajes son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, v Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de Fábrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuiio artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco â, llamé caseros (*Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Moir, p. 33).

Pero no en todas las comedias protagonizadas por personajes graves el conflicto también es grave. Como explica Vitse (1983: 525), la comedia palatina de asunto amoroso liviano –definida por primera vez por Weber de Kurlat (1977: 970-871)– fue ampliamente cultivada por los dramaturgos áureos.⁸⁵ No obstante, *Partes* pertenece al subgénero palatino de asunto serio tal y como lo definía Bances Candamo.⁸⁶

⁸⁵ Zugasti (2003: 160) advierte que la clasificación de Bances Candamo es «una buena radiografía del género en las postrimerías del barroco, pero no atiende –creo– a su origen en el último cuarto del siglo XVI ni a su evolución a lo largo del XVII».

⁸⁶ *Partes* no ha recibido ningún estudio particular por parte de la crítica. Un primer acercamiento a la pieza con un resumen extenso del argumento puede encontrarse en la tesis inédita de Gonzalez (1987: 159-181).

Modernamente, se ha establecido una categoría intermedia entre la comedia y la tragedia, entendidas como «macrogéneros» (Vitse 2003: 747), para la cual se han propuesto diferentes nombres. Vitse (1983: 518-529) organizó la comedia –en el sentido de macrogénero opuesto a la tragedia– en tres niveles que dependen de «la relativa extensión de lo cómico»: el teatro *cómico-serio* (primacía de lo serio o trágico), la *comedia cómica* (primacía de lo risible) y las *comedias burlescas* y el *teatro menor*. El último grupo, integrado por la *comedia burlesca* y el *teatro menor* es fácilmente aislable y reconocible, precisamente por «la invasión de una omnipresente y omnipotente “comicidad”» (Vitse 1983: 526) que lo separan de los otros dos niveles en ocasiones difíciles de diferenciar.

Basándose en una distinción similar, Oleza (1994: 240) prefiere utilizar el término *drama* para englobar la tragedia con lo que Vitse denomina *comedia seria*:

[...] siendo muy consciente de que el término *drama* es un término mucho más instrumental –propio del metalenguaje crítico– que epocal, continúo utilizándolo en la medida en que me permite reintegrar las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas, cosa que sucedería en el caso de extender el término tragicomedia sobre tragedias y tragicomedias.

De acuerdo con la definición propuesta por Arellano (2012), la comedia seria puede tratar diferentes materias, como la hagiográfica o la palatina. En ellas predomina la «tonalidad patética» y «los elementos cómicos se organizan en secuencias relativamente aisladas y la graciosidad la desempeña un agente especializado (el gracioso)». Señala, además, que la comedia seria se corresponde con lo que comúnmente llamaríamos tragicomedia (Arellano 2012: 138).⁸⁷

Hasta donde hemos podido indagar en la tradición literaria, el argumento de nuestra pieza no parte de ninguna leyenda conocida ni reelabora materia mitológica o caballeresca, de modo que, tomando prestada esta vez la terminología de la clasificación que establecen Oleza y Antonucci (2013: 710) para los dramas de Lope de Vega,

⁸⁷ El término *tragicomedia* es controvertido, porque puede resultar ambiguo. Al transgredirse los preceptos que separaban los géneros clásicos, lo tragicómico se identificó como un rasgo presente en cualquier obra teatral del Siglo de Oro, por lo que *tragicomedia* acabó siendo aplicado a cualquier obra teatral (Oleza y Antonucci 2013: 695-696). Arellano (2011c) hace un repaso por las descripciones de la mezcla tragicómica en las preceptivas de la época y en la crítica más reciente y concluye que «ninguna es evidente por sí misma» en cuanto a qué implica dicha mezcla. Sobre la polémica en torno al uso y significado de este término, ver Newels (1974: 136-148).

concluimos que nuestra comedia es un drama (o comedia seria) imaginario –por oposición a los historiales– de libre invención:

Los dramas imaginarios se dejan clasificar fácilmente en dos sectores, dependiendo de si la materia sobre la que trabaja la fábula procede o no de una tradición literaria específica, bien codificada, que el público conocía en mayor o menor grado. A un lado quedarían los dramas de libre invención, y al otro los de materia literaturizada.

Aseguran Oleza y Antonucci (2013: 710) que es mayor el número de dramas de libre invención y que, dentro de estos, abundan los dramas palatinos, «definidos por la simbiosis de un universo de libre invención y condición cortesana (al igual que las comedias palatinas) y un conflicto altamente dramático de naturaleza ejemplar (*morata*), por oposición a las comedias de este tipo». *Partes*, como demostraremos más abajo, es indudablemente un drama palatino en el que se opone el comportamiento intachable de los tres protagonistas de la trama, Albano, Felisarda y el Rey de Bohemia –del que nunca se dice su nombre–, cuyas decisiones personales y políticas están orientadas siempre hacia la virtud, frente al comportamiento ambicioso y deshonesto de los dos antagonistas, el duque Rosimundo y el conde Claudio, que alteran el orden político que los protagonistas deberán restaurar. Destaca sobre todo la ejemplaridad de Albano, personaje central de la acción dramática, cuya trayectoria comentaremos por extenso al tratar los temas de la comedia.⁸⁸

En este género, como señala Zugasti (2003: 178), es también frecuente «la amenaza de riesgo trágico» que acaba por disolverse al final.⁸⁹ Albano, héroe indiscutible de la comedia, suscita el odio y la envidia del resto de cortesanos que de una forma u otra tratan de acabar con él, acusándole de traicionar en numerosas ocasiones a los reyes a los que ha prometido lealtad. Tememos por momentos estar ante una tragedia que termine con la muerte del protagonista, amenazado en varias ocasiones por el duque Rosimundo: «Con más rigores incita / mi deseo a mi venganza... / ¡Hoy le haré quitar la vida!» (1754-1756); «Ya corre, honor, por mi cuenta / dar la muerte a Albano fiero; / en la batalla el primero / le tengo de hacer matar» (2429-2432); «y a pagar voy a un soldado / que a Albano me deje muerto» (2797-2798). El rey de Bohemia declara la guerra a Albania por la supuesta

⁸⁸ En general, si bien toda obra teatral barroca contiene elementos cómicos y elementos trágicos, la ejemplaridad del asunto principal y su desarrollo es propia de la vertiente más seria de la *comedia nueva* (Oleza y Antonucci 2013: 703).

⁸⁹ En palabras de Vitse (1983: 522), el riesgo trágico se define como «[...] ese riesgo que corre –y que imaginativamente comparte con él el oyente, por 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».

traición de Albano, y Serafina le maldice en lo que podría haber sido el adelanto sutil de un desenlace trágico: «¡Ay riguroso albanés, / celos te maten y amor!» (1293-1294). También él mismo afirma que está dispuesto a morir por su patria (2105-2106). Pero la tragedia no llega a consumarse. No obstante, tampoco concluye con el final feliz posiblemente esperado por el público –trataremos de ello más adelante–, por lo que no cabe duda de que estamos ante una obra con un claro predominio de lo serio.

La comedia *cómica* palatina y la comedia *seria* palatina –que se corresponde con lo que Bances Candamo llamó «de fábrica», que ha recibido también los nombres de «comedia heroica» o «palaciega»– pueden englobarse en un «macrogénero» llamado «comedia palatina» (Zugasti 2003: 168).⁹⁰ Las características de este macrogénero las estableció Zugasti (2003: 163-169) en doce puntos muy esclarecedores que resumimos a continuación: lejanía espaciotemporal que, por una parte, atraía por su exotismo y, por otra, eliminaba toda posible asociación entre la acción representada y la realidad social y política española; personajes que pertenecen a la alta nobleza o a la realeza –con nombres que se corresponden con esta condición social– y su servidumbre; el espacio en el que se desarrolla la acción suele ser el palacio de los protagonistas; sobre todo en la comedia *cómica*, el galán es muchas veces español (rasgo que no aparece en *Partes*); normalmente se respetan las unidades de acción, espacio y tiempo (no rigurosamente, sino a la manera de la comedia española barroca);⁹¹ y para mantener el suspense el enredo puede ser de amor, de amistad, o también político y, en consecuencia, los conflictos pueden recibir un tratamiento ligero (cómico) o un tratamiento grave (serio).

En *Partes* el tiempo es indeterminado, por lo que el distanciamiento viene dado por su ubicación espacial: la comedia se desarrolla mayormente en Albania y en menor parte en Bohemia, así como en el espacio entre los dos reinos. No hay ninguna referencia que remita a una época concreta. Tan solo podemos apuntar el hecho de que Albania se encuentra en riesgo de guerra, amenazada por dos países: Bohemia y Escocia.⁹² Si bien

⁹⁰ Zugasti (2003: 176) se basa, como él mismo declara, en la taxonomía que estableció Vitse (1983: 518-529) para su propuesta terminológica para los dos posibles tratamientos de la materia palatina: comedia palatina *cómica* y comedia palatina *seria*.

⁹¹ Sobre las unidades de tiempo, espacio y acción en la comedia nueva, ver Arellano (2012: 121-122).

⁹² La comedia empieza con el rechazo de la reina Felisarda a dos propuestas de matrimonio: «Al de Bohemia no admito / y al escocés no le quiero, / y si os parece delito / dejarlo mi padre escrito / mi gusto es aquí primero» (vv. 1-5). Más adelante, al comunicar su decisión de casarse con Artajerjes, el duque Arnesto exclama: «¿Qué amparo ha dado a su tierra? / Cuando a dos reyes con guerra / espera, ¿esta liviandad?» (1444-1446). Estos dos reyes deben de ser el de Escocia y el de Bohemia. Parece que el padre

este contexto sirve como marco a los amores desgraciados de Felisarda y Albano, y es un recurso para dotar de gravedad a la trama y justificar el matrimonio de la Reina con el rey de Bohemia, cabe la posibilidad de que Cordeiro ubicara la comedia precisamente en Albania por ser los Balcanes un territorio en cuyos reinos eran constantes las guerras antes de su conquista definitiva por el Imperio otomano en el siglo xv. En los años en los que Cordeiro escribió *Partes* (entre 1620 y 1630) reinaba en Bohemia Fernando II de Habsburgo y Albania estaba dominada por los turcos, pero no hay a lo largo de la comedia ninguna referencia histórica que remita, ni siquiera vagamente, a un contexto de enfrentamiento entre los Habsburgo y el Imperio otomano ni tampoco al conflicto que se libraba en Europa central en aquellos momentos (la guerra de los Treinta años). Por otra parte, los personajes de la trama, la reina de Albania y el rey de Bohemia y sus respectivas cortes, pertenecen a la realeza y a la alta nobleza y la acción se desarrolla mayormente en sus palacios e inmediaciones.

El último rasgo del subgénero palatino –la gravedad de los asuntos tratados– es, para Zugasti (2003: 168), esencial porque determina el tono de la pieza: «La prelación de unos temas sobre otros nos permite constatar cómo hay una especie de gradación que va desde aquellas comedias en las que domina el tono cómico (son la mayoría), hasta aquellas otras en las que prevalece el tono serio». La tonalidad de *Partes* es predominantemente seria e incluso trágica en alguna ocasión.⁹³ En este sentido, destacan los largos lamentos de Albano y Felisarda por las situaciones a las que se han visto abocados.⁹⁴ A modo de ejemplo podemos citar las décimas de la Reina en las que contrapone por primera vez los términos antitéticos *vida/muerte* y *boda/luto*, que serán constantes en los parlamentos del personaje:

FELISARDA	Vivo y muero en este estado que mi suerte me concede; si, muriendo, vivir puede quien pone en el gusto pausa del honor, que fue la causa, mas con la causa no puede.
-----------	---

de Felisarda, con el fin de evitar la guerra, quiso establecer una alianza a través del matrimonio de su hija con alguno de los dos países con los que estaba enfrentado. Albano logrará la paz con Bohemia concertando el matrimonio de Felisarda con su rey y, a su vez, entendemos que el frente con Escocia se cierra con el casamiento de su rey con la infanta de Bohemia.

⁹³ Como señala Zugasti (2003: 178), este aspecto puede ser subjetivo y va a depender de la lectura de quien se aproxima a la comedia.

⁹⁴ Los lugares más destacados en los que se puede apreciar este tono quejumbroso de la pareja son 373-612, 961-1000, 1335-1366, 1367-1451, 1499-1532, 1757-1828, 2200-2213 y, por supuesto, en su único encuentro a solas –con la presencia del criado– a lo largo de toda la comedia, momento en el que tratan de aclarar los equívocos (2214-2353).

Mañana, en resolución,
verás mi boda afligida,
de luto el alma vestida,
de tristeza el corazón. (577-586)

Y como una réplica a las décimas de Felisarda, inmediatamente después –tras un momento de escenario vacío– siguen las de Albano (593-612), más breves, que aluden sutilmente también a la muerte: «veo que nacen mis males / de la causa por quien muero». En tono serio son también la mayor parte de las intervenciones del duque Rosimundo, en las que prorrumpe sus engaños y amenazas (vv. 1-130, 373-552) o se enfrenta a otros personajes (1628-1756, 2355-2504); así como las maquinaciones del conde Claudio contra el protagonista (901-930; 1295-1334).

La infanta Serafina, personaje más secundario, se encuentra en el centro de una de las escenas más violentas de la pieza: el intento de asalto del conde Claudio (655-697) que, por otro lado, brinda a Albano una oportunidad perfecta para demostrar su buen manejo de la espada, y da pie a la única escena de galanteo que veremos en toda la obra (701-900). Serafina, no obstante, acaba siendo también un personaje desdichado: enamorada de Albano y rechazada por él, su hermano la obliga a casarse con el rey de Escocia (1271-1274). De esta forma, los asuntos, por lo general serios, se revisten de un tono muchas veces exclusivamente dramático.

No obstante, en ocasiones el *pathos* dominante es contrarrestado por las dos figuras que funcionan como agentes de comicidad: el gracioso Roberto y el cínico Artajerjes. El primero está siempre presente cuando Albano insiste en la fatalidad de su destino. Tan exageradas le parecen al criado las quejas de su amo que no solo hace chistes al respecto –por ejemplo, cuando cree haberse contagiado de su actitud lastimera: «¿Qué es esto, fortuna mía? / Mas, ¿qué pregunto a mis males? / Esta es sarna de mi amo / que me pegó» (2639-2642)–, sino que culpa al propio Albano de ser el causante de sus desgracias y de no querer, aun pudiendo, evitarlas:

ROBERTO Si quieres juez arbitro
 ser en casos semejantes,
 ¿qué das voces, qué das gritos?
 ¡Tú mereces mucho más! (1190-1193)

En este sentido podemos afirmar que Roberto funciona como el prototípico gracioso «contrafigura del galán» que «opone una visión del mundo grosera y materialista explícitamente dicha a la idealización caballerescas del galán» (Arellano 2012: 128). Esta misma función la cumple también Artajerjes, que protagoniza algunas de las mejores

escenas cómicas de la pieza. No obstante, aunque es un personaje cómico, no es una figura equiparable al gracioso. Artajerjes es un aristócrata que goza de una vida llena de comodidades. Es consciente de que el saber no garantiza esta buena vida, que es lo único a lo que él aspira, y a pesar de su posición social –incluso por momentos va a convertirse en rey consorte– se atreve a reírse de lo más digno: se burla de los sabios (Platón, Aristóteles, Pitágoras...) porque no considera la sabiduría algo importante. Es más, la asocia con la pobreza. Sus respuestas desvergonzadas, francas y sinceras, en ocasiones cargadas de verdades indecorosas –como el momento en el que acusa a su preceptor Donato de oportunista por gozar de una posición en la corte gracias a él (321-328)– es lo que sorprende del personaje, del que esperaríamos otra actitud dada su condición nobiliaria.

Ambas figuras cómicas se encargan de restar dramatismo en otras escenas en las que ellos no son los protagonistas, pero sus comentarios cumplen la función de descargar la tensión existente. El mejor ejemplo son los versos 1533-1756: Albano llega al balcón de Felisarda y descubre por boca del mismo duque Rosimundo que ha sido traicionado, mientras Artajerjes ha salido huyendo por el miedo y Roberto se queja de su cansancio después del largo viaje desde Bohemia. La secuencia en la que Roberto acude a pedir el favor de la Infanta primero y después del Rey de Bohemia (2505-2759) es la única cuyo protagonismo absoluto lo tiene el gracioso.⁹⁵ Se cumple perfectamente, por tanto, la característica que formula Vitse (1983: 526) para la comedia seria: «la comicidad se ve confinada en secuencias relativamente aisladas, y reservada a entes especializados».

Los temas que confluyen en el argumento y que surgen a raíz del curso de los acontecimientos son propios de la materia palatina en su modalidad seria, en la que predomina la intriga política por encima del enredo amoroso (Zugasti 2003: 178). Sobre cualquier otro, destaca el conflicto personal de Albano: la lealtad que debe guardar a partes iguales a dos reyes de distintos reinos propicia, por un lado, su ascenso y caída como favorito del rey de Bohemia y, por otro, la separación de la reina Felisarda, que le había elegido por esposo y, por tanto, rey de Albania. Esta trama permite asociar la pieza

⁹⁵ El análisis del papel de Roberto es interesante. Cumple la función de confidente inseparable de su amo y le reprende con ese «punto de vista distanciador que se originaría en un antiheroísmo crítico» (Vitse 1983: 515) –ver, por ejemplo, los versos 1001-1044–. Al final de la comedia decide abandonarlo, por lo que se disocia, en este caso, el tándem habitualmente formado por galán y gracioso (como recuerda Vitse (1983: 514) no es «siempre inquebrantable»). Salvando las distancias genéricas, nuestro gracioso se acerca a Batín, figura donaire de *El castigo sin venganza*, para Arellano (2011c: 26) «subrayador de la tragedia, tipo de bufón sugeridor de verdades, escéptico respecto a la conversión del Duque, avisado y lúcido previsor de la destrucción total, que lo impulsa a abandonar la corte ferraresa para marcharse a Mantua con Aurora».

con el tipo de comedias denominadas *de privanza*.⁹⁶ Así es como la clasifican Mariela Insúa (2012: 188) y Jaime Cruz-Ortiz (2014: 24).

La reaparición de la figura del valido con el reinado de Felipe III en la persona del duque de Lerma y la política corrupta que ejerció, propició que se reabriera el debate sobre el valimiento, que no solo se expresó en diversos tratados del *ars gubernandi* o en tratados específicos, sino también en estas comedias. Este origen, así como sus primeras manifestaciones –que datan de los primeros años del siglo XVII– y los temas que abordan habitualmente las comedias de este subgénero han sido estudiados por Peale (2004).

Este estudioso ofrece en el mismo trabajo un listado de sesenta y cinco obras de diferentes autores que pueden considerarse comedias de privanza.⁹⁷ Entre ellos se encuentra Jacinto Cordeiro, del que nombra tres comedias: *La entrada del Rey em Portugal, Pacheco, Pacheco, II*. Conviene puntualizar, no obstante, que de estas tres solo la biología de Duarte Pacheco trata el tema de la privanza.⁹⁸ También Cruz-Ortiz (2009a: 24) elaboró una lista de comedias en las que Cordeiro abordó este asunto, que incluye, además de la biología, *Amar por fuerza de estrella*,⁹⁹ *El hijo de las batallas*, *El secretario confuso*, *Partes*, *Lo que es privar* y *La privanza merecida*. Discutiremos, tras el análisis temático de *Partes*, en qué medida en nuestra opinión estas comedias pueden adscribirse al subgénero y cuál es su relación con la comedia que nos ocupa.

⁹⁶ Zugasti (2003: 168) clasifica la comedia palatina en cinco «subgrupos»: comedias de secretario, de juego de autoridades burlescas, de privanza, de honor conyugal y de amistad.

⁹⁷ Este listado, como el propio Peale (2004: 129) advierte, es tentativo y toma como punto de partida los estudios que hasta el momento se habían ocupado de los dramas de privanza.

⁹⁸ En la *Entrada del Rey em Portugal* el duque de Uceda, valido de Felipe III en 1619, es uno de los personajes, pero solo aparece en una ocasión acompañando al Rey, dando pie a una conversación en la que se elogia a los portugueses (vv. 616-705). No hay en esta comedia una trama en torno a la figura de un valido, ni tan siquiera una reflexión sobre la privanza.

⁹⁹ Cruz-Ortiz (2009a: 24) –y, en general, la crítica– nombra esta comedia con el título de *Non plus ultra*, creemos que a partir de las ediciones sueltas que existen de la comedia, que llevan por título *Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella y un portugués en Hungría*. En *Seis comedias famosas* (Lisboa, 1630), donde presumiblemente se imprimió por primera vez, el título es únicamente *Amar por fuerza de estrella y un portugués en Hungría*.

1.3.2 TEMAS

La descripción del válido ideal, la reflexión sobre la fortuna, la amistad entre el rey y su favorito, la lealtad de este último, la envidia y la ingratitud de los personajes antagonistas y, en consecuencia, el desengaño del protagonista, son, de los motivos señalados por Peale (2004) como propios de las comedias de privanza, los que aparecen desarrollados en *Partes*. Igualmente, el tema de la honra alcanza relevancia en nuestra comedia con el agravio que sufre la reina Felisarda, cuyo desarrollo y resolución ocupa buena parte de la trama.¹⁰⁰

Tomaremos como punto de partida para el análisis pormenorizado de estos temas la trayectoria de Albano, ya que estamos de acuerdo con Gonzalez (1987: 174) en que esta es la «véritable épine dorsale de l'action» y «donne toute sa portée à la pièce». En la obra se producen dos movimientos de ascenso y caída casi paralelos en la privanza o favor del héroe con los dos reyes a los que guarda lealtad. Tal vez aquí es donde radica parte de la originalidad de la pieza, que sigue el «esquema ascendente/descendente» –según lo denomina Arellano (2011b: 68)– general en los dramas de privanza, pero por partida doble. Naturalmente, guardar fidelidad a dos reyes al mismo tiempo genera en el protagonista una serie de dificultades que constituirán el conflicto central de la pieza.

Al comienzo de la obra conocemos que la reina Felisarda ha elegido a Albano por esposo y que le prefiere a su lado como rey de Albania antes que a cualquier otro rey de otro reino por sus cualidades («partes»): «Los ojos puse en Albano, / que a sus partes me incliné» (vv. 31-32). En el comienzo, por tanto, Albano está en la cúspide del poder y tiene no solo la confianza, sino el amor de la Reina. En el mismo momento en que Felisarda comunica a su tutor –que es, también, padrastro de Albano– el Duque Rosimundo su decisión, este la desapueba. La Reina sospecha que ha desatado en el Duque la envidia («No descubráis la pasión / de ese pecho inficionado», 46-47) que, en efecto, monta en cólera en *aparte* («¡En rabia el pecho se enciende / cuando de Albano defiende / grandezas con que me mata!», 53-55) y determina vengarse no solo porque se siente afrentado por la Reina («Hoy entablo mi venganza / pues me trató de tal suerte», 71-72) sino también porque siempre ha sentido odio hacia su hijastro Albano y quiere colocar a su hijo Artajerjes en el trono, como él mismo confiesa en el segundo (1641-1681) y tercer acto (2825-2845). Así, destierra a Albano por supuesto orden de la Reina

¹⁰⁰ En las comedias de privanza, de acuerdo con Peale (2004: 137), «la honra nunca llega a ser el eje dramático de estas, pero en plano secundario sí constituye un motivo importante y funcional».

y para ella falsifica una carta de Albano en la que la acusa de mantener relaciones ilícitas con Artajerjes. De esta manera se precipita la caída de Albano en Albania.

Salvar a la infanta Serafina del asalto del conde Claudio es el acto que propicia el ascenso inmediato de Albano en Bohemia.¹⁰¹ La Infanta, que se enamora rápidamente del galán, intercede para que este alcance la privanza de su hermano. Así, el repentino favoritismo del Rey por el albanés desata la envidia del conde Claudio y otros cortesanos:

ARMINDO	¿Solo el albanés merece su privanza y su favor?
CONDE	¿Y yo merezco el rigor en que mi alma padece?
ARMINDO	El mismo Rey le obedece, y de manera le quiere que a los demás le prefiere.
CONDE	¡Loco estoy! ¡El juicio pierdo! (901-908)

La envidia de los personajes negativos está presente continuamente en la acción de nuestra comedia, característica propia del subgénero, pues, como señala Ferrer Valls (2004: 171), «no hay héroe en estos dramas que no cuente con su antagonista». Ya hemos señalado que este es el sentimiento que mueve al duque Rosimundo e igualmente será importante en la trama de Bohemia. El conde Claudio trata de desacreditar a Albano, acusándole ante el Rey de traidor e intercambiándose cartas con el duque Rosimundo.¹⁰²

Toda la literatura política que se ocupa de la figura del valido previene sobre la envidia que genera en el resto de ministros que uno de ellos alcance por encima del resto el favor real.¹⁰³ Ya Antonio de Guevara apuntaba en su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* que «estando no más de uno en la privanza, que ha de reinar en todos la

¹⁰¹ De acuerdo con Ferrer Valls (2004: 169) suele ser un «acto ejemplar» el que permite al protagonista el acceso a la privanza, si es que al comenzar la acción dramática no es ya el favorito.

¹⁰² De acuerdo también con Ferrer Valls (2004: 170), en las comedias de privanza, puesto que «la fuerza de la envidia» es lo «que hace peligrar la situación social del protagonista», en relación a ello, «los discursos sobre la envidia [...] pasan a ocupar un lugar muy destacado». En este sentido, podemos citar las palabras del rey de Bohemia entre los versos 1319 y 1324.

¹⁰³ La figura del favorito siempre fue uno de los temas frecuentemente tratados en los espejos de príncipes desde sus primeras manifestaciones en la Edad Media, pero a comienzos del siglo XVII, con la casi oficialización del cargo político con el ascenso del duque de Lerma al poder, el valimiento comenzó a ser objeto de tratados específicos. Sobre los precedentes y características de estos tratados, ver Tomás y Valiente (1990: 122-154) y Díaz Martínez (2000: 39-49). Para apoyar los tópicos a los que aludiremos a lo largo de las siguientes páginas citaremos solamente dos de estos textos: el *Discurso del perfecto privado* de Pedro de Maldonado, conservado manuscrito y sin fecha, pero dedicado al duque de Lerma, y el *Discurso de las privanzas* de Quevedo, escrito en torno a 1606-1608, según Díaz Martínez (2000: 13). También citaremos la *Política de Dios y gobierno de Cristo* de Quevedo (primera parte impresa en 1626) y la Empresa 50 de Saavedra Fajardo (en sus *Empresas políticas*, 1640), así como alguna idea extraída de los textos que examina Tomás y Valiente (1990: 122-154).

envidia»¹⁰⁴ y Quevedo advierte de ello en el primer capítulo de la *Política de Dios y gobierno de Cristo* a propósito de la envidia de Caín:

Lastimoso espectáculo hizo de sí la envidia de la privanza siendo el mundo tan nuevo, que en los dos primeros hermanos se adelantó a enseñar que aun de tan bien nacidos valimientos sabe tomar motivos la malicia con tanto rigor, pues el primer hombre que murió fue por ella.¹⁰⁵

Pedro de Maldonado, en su *Discurso del perfecto privado*, recomienda, a raíz de la magnanimidad que debe ser característica del buen valido, no prestar atención a los envidiosos:

La tercera virtud que pusimos en orden al reino en el perfecto privado es la magnanimidad: y no tomo desta virtud la parte della que se ordena a hacer cosas grandes, sino la que se endereza a sufrir con grandeza de ánimo cosas arduas, la cual debe ejercitar en cuatro cosas. [...] La segunda, en disimular injurias presentes. Conceda algo a la envidia, que como dijo Valerio: *raro eminentia invidia caret*. Déjele por pena con su envidia, que como dijo bien Plutarco le basta por pena al envidioso. Lo tercero disimule con los mal contentadizos, ni le dé pena porque los haya, pues de la suma liberalidad de Dios hay quien no esté contento [...] y sepa que es imposible por más que haya contentarlos, porque su descontento nace de envidia, y si no es dándoles lo que sois nunca estarán contentos (cap. 6, ff. 19v y 20r).¹⁰⁶

Se identifica, además, la hostilidad de estos cortesanos malvados con la principal causa de la caída del favorito. Por ejemplo, Saavedra Fajardo señala en sus *Empresas políticas* que «siempre está armada contra el valido la emulación y la invidia, atentas a los accidentes para derriballe» (Empresa 50, ed. López Poza, p. 598). Pero en la trama de Bohemia, la envidia de los cortesanos no es determinante, porque el Rey, a diferencia de la reina de Albania, no se deja llevar por los intrigantes:

REY	El alma siempre aborrece, Conde, envidiosos efetos. Teneldos, pero secretos, y apuntaldos norabuena, pero con tal ansia y pena no es acción de hombres discretos. (1329-1334)
-----	--

De esta forma, el rey de Bohemia encarna la figura del gobernante prevenido de los envidiosos, como recomienda Quevedo en el *Discurso de las privanzas*:¹⁰⁷

¹⁰⁴ Citado a partir de Tomás y Valiente (1990: 129).

¹⁰⁵ Tomado de la edición de 2002 de la Biblioteca digital Miguel de Cervantes (que reproduce la segunda edición de Espasa-Calpe, 1947).

¹⁰⁶ Citamos a partir del MS/9855 de la BNE, adaptando puntuación y grafías a las normas actuales. El *Discurso del perfecto privado* de Pedro de Maldonado parece que no llegó a imprimirse, pero se conservan varias copias manuscritas en la BNE (Tomás y Valiente 1990: 124).

¹⁰⁷ No solamente el rey de Bohemia; también otros personajes nobles notan la envidia de estos cortesanos en varias ocasiones. Ver, por ejemplo, los versos 46-50, 130-131, 1329-1334, 2159-2161, 2746-2749.

Y nunca el rey se asegure del invidioso, antes del traidor, porque de aquél nace éste y todos los demás vicios. La traición la causa el agravio y la flaqueza en el ofendido propio y ajeno. Pues ¿qué hará bueno quien a sí ni a otro no conoce? Abra V. M. los ojos sobre este animal que tiene muchas cabezas, y en su tiempo y en sus reinos hay tantos invidiosos de su favor que, si uno está triste, no se le ha de preguntar qué agravio le han hecho, sino qué merced ha concedido V. M. a otro (ed. Díaz Martínez, cap. III, p. 206).

La causa de la caída de Albano en Bohemia es otra. Desterrado, el héroe albanés no se olvida de seguir sirviendo a su Reina, como declara en el primer acto (251-260) cuando se decide a pactar las paces entre ambos reinos, ni de seguir sirviendo a su patria, como expone en el segundo acto a su criado Roberto cuando este le insiste en que acepte la comodidad que le ofrece la infanta Serafina en la corte de Bohemia:

ALBANO	Debo a mi patria este oficio, debo a quien soy esta hazaña. No culpes inadvertido lo que ves. ¿Era razón que, agora que me ha elegido el Rey por su general, diera a mi patria los filos del rigor del fuerte acero, pudiendo antes como hijo tratar de paces con ella, y disponer, siempre altivo, las bodas que el Rey intenta? (1098-1109)
--------	--

La embajada que Albano se ofrece a llevar a cabo desata los celos de la Infanta Serafina, que cree que el galán acude a Albania simplemente para ver a Felisarda. Ella, que colocó a Albano al lado de su hermano, será también quien lo expulse de la corte. Así, es la artífice del encumbramiento y la caída de Albano en la privanza de Bohemia:

SERAFINA	[...] Vuestro intento he conocido: embajador vais a verla por vuestro cuidado mismo, y no por gusto del Rey, como le habéis prometido. Id, negociad para vos, descansen vuestros suspiros. Mirad, no volváis a ver de mi corte los vestigios, que, aunque el Rey os favorezca y sea vuestro padrino, su gusto reina en mi gracia, y vos de ella habéis caído. (1146-1158)
----------	--

La reina Felisarda, al ver regresar a Albano, inmediatamente ordena encarcelarlo, pero Donato y el marqués Arnesto, consejeros de la Reina fieles al joven y suspicaces con el Duque Rosimundo, insisten en su lealtad. La Reina entonces decide confirmar las

intenciones de Albano a través de un experimento que encomienda a Donato: «di que le han de dar la muerte / si de Albania no se ausenta, / pero cuéntale primero...» (2185-2187). Así es como recupera Albano el favor de la Reina, a quien ella misma al final de la comedia le ofrece no solo su privanza sino también su mano: «Quedáis vos por mi tutor. / Cuando Albania tenga reyes, / vos solo lo habéis de ser, / y reinar entre albaneses» (2879-2882). No obstante, Albano la rechaza y así es como recupera también, casi al mismo tiempo, el favor del rey de Bohemia:

ALBANO	Señora, tanto favor Albano no le merece. Mi palabra está empeñada y mi lealtad tan presente que él ha de ser rey de Albania o yo me he de dar la muerte. No nací con esa dicha, que mi palabra no puede faltar a mi obligación. (2883-2891)
--------	---

Estos ascensos y caídas, pérdidas y recuperaciones de la confianza de los reyes, sirven para ilustrar el tema de la fortuna, en la mayor parte de los casos asunto principal de las comedias de privanza y especialmente de aquellas que se estructuran en dos partes, la primera dedicada a la *próspera* fortuna y la segunda a la *adversa*. Estas bilogías fueron estudiadas por Gutiérrez (1975), que sigue siendo una referencia imprescindible también en la contextualización literaria del tema en el teatro del Siglo de Oro.¹⁰⁸

En *Partes* la caída del héroe es consecuencia tanto de la envidia de un cortesano, su padraastro, que con Albano en el trono hubiera visto disminuida su influencia en la corona, como de los celos de una dama, la infanta Serafina, que se venga del protagonista tras ser rechazada. Pero Albano atribuirá esta pérdida de favor de los monarcas a la fortuna, y no tanto a su volubilidad –cuestión en la que tampoco se incide excesivamente en el caso concreto de *Partes*– cuanto a la injusticia que supone que la fortuna (él habla de «su estrella»), con él siempre cruel y rigurosa, no sepa reconocer los méritos y actuaciones de los buenos vasallos.

En su primer encuentro con Serafina, Albano pronuncia los únicos versos en sentido positivo que escucharemos por su parte: «¡Hasta aquí fui desdichado; / agora soy venturoso! / El parabién es forzoso / que le dé a mi adversa suerte», (725-729); «decilde

¹⁰⁸ Cordeiro escribió, siguiendo esta estructura bipartita, las comedias de Duarte Pacheco, que ya fueron estudiadas por Gutiérrez (1975: 219-245), como veremos en el comentario comparativo de *Partes* con otras comedias de nuestro autor.

ya a mis desgracias / que, aunque en partes no hay ventura, / bien puede haber esperanza» (898-900). Sorprendentemente, Albano no esperaba el cambio de actitud de la Infanta que precipita su caída, así que tras esta acción se introduce el discurso sobre la fortuna voluble:

ALBANO «Su gusto reina en mi gracia,
y vos de ella habéis caído».
Mi fortuna ha declinado,
vuélveme al mismo principio,
a mi centro, a mi desgracia
me vuelve. Yo soy perdido,
porque con los desgraciados
juega la fortuna al vivo.
Diome una mano: he ganado,
pensé, pues, de altos principios
sacar fines venturosos.
Mas ya veo que, corrido,
he de volver a perder
lo que es suyo y lo que es mío.
Nunca acierta un desdichado,
todo en él son desvaríos.
¡En qué confusión me veo,
ya privado o ya caído!
Poderoso sin poder,
con cargos y sin jüicio,
y, cuando pienso que amado,
entonces aborrecido. (1159-1180)

La reina Felisarda también se refiere brevemente a la fortuna a través de la imagen emblemática que representa a la diosa sosteniendo una rueda que gira a su antojo: «¡Desclavó mi altiva rueda / los ejes; triste caí!» (500-501). En contraposición a estas escasas referencias a la fortuna por su carácter voltario, encontramos numerosísimas alusiones a la adversa fortuna, a la desdicha que persigue a la pareja protagonista. Señala Peale (2004: 131) a propósito de *Los Guzmanes de Toral*, de Lope de Vega, paradigma del género de la comedia de privanza, que

el protagonista discurre reflexiva y largamente sobre la naturaleza de la Fortuna, los efectos del tiempo y la vanidad de las glorias humanas, siempre llegando a los mismos remedios propuestos por Horacio y su escuela renacentista: procurar la virtud, aspirar a la sencillez y contingencia, no hacer caso de los caprichos de la Fortuna y tener fe en la providencia divina.

La fe en la providencia de Dios es también tema central en las comedias de privanza de Mira de Amescua, como ha estudiado Arellano (1996: 56):

[...] la obsesión de los privados [...] por fijar con un clavo la rueda de la fortuna no puede tener éxito: de ahí que la única opción posible sea la asunción de una decisión moral, de una toma de conciencia de los valores eternos: el examen del cofre de don Ruy de Avalos (*Própera Luna*, pp. 1969, 1990) revela cuáles son las riquezas

Albano no parece albergar la esperanza de ser recompensado, y no expresa tampoco en ningún momento algún tipo de consuelo en una vida ulterior. El propio título de la comedia parece negar esta concepción: al que posee virtudes nunca le premia la fortuna. Él mismo alude a su paradójica situación en varios momentos de la comedia:

ALBANO
¡Necio, tente!
Ya no hay razón en el mundo,
que, si la hubiera, ¿quién puede
poner dolo en mi lealtad?
Sin razones permanecen
tiranías, latrocinios...
La virtud solo padece,
porque es pobre la virtud
y no hay quien de ella se acuerde. (144-152) ¹¹⁰

Incluso la criada Aminta, en los versos 1553-1560, entona una canción supuestamente escrita por Albano cuyo motivo es el ensalzamiento de la soberbia y abatimiento de la virtud. Es quizá en estas reiteradas afirmaciones de Albano sobre la aceptación de un destino desfavorable donde debemos buscar el desencanto propio de los validos protagonistas de las comedias de privanza, que en muchos otros casos se expresa de forma más clara con un discurso en el que se evoca el *beatus ille* que opone la vida de la corte, con sus intrigas y falsedades, a la de la aldea, pacífica y sosegada (Peale 2004: 131; Ferrer Valls 2004: 173). No obstante, Albano nunca elude lo que él siente como un deber: la defensa y la búsqueda del bien público para su patria, que expresa, por ejemplo, en los versos 1722-1727.

Ilustran esta imagen aparente y trágica de *mundo al revés* las figuras de Rosimundo —que encarna la maldad, la codicia y la arrogancia, y sus argucias parecen funcionar— y Artajerjes —la ignorancia y la vida ociosa parecen ser recompensadas—, que actúan ambos como antítesis del personaje de Albano. No obstante, al final el protagonista obtiene la privanza de la reina Felisarda y entendemos por las últimas palabras del rey de Bohemia («y vos, albanés valiente, / id confiado en mi gracia / que os he de hacer mil mercedes», 2932-2934) que también le restituye su cargo. Aun con todo, el héroe de la comedia y artífice de las paces entre sus dos reyes, continúa insistiendo en que su *estrella* nunca le permitirá disfrutar de la recompensa.¹¹¹

¹¹⁰ Ver también los versos 1757-1796, donde Albano glosa en cuatro décimas el tema de una canción popular: «Tiempo, lugar y ventura, / muchos hay que le han tenido / pero pocos han sabido / goçar de la coyuntura».

¹¹¹ La infanta Serafina le acusa —igual que hacía su criado— de granjearse su propia suerte en los versos 2921-2922, a lo que Albano replica: «Vencer, señora, mi estrella / dos reyes juntos no pueden» (2923-2924).

REY	Marchen los campos a Albania, y vos, albanés valiente, id confiado en mi gracia que os he de hacer mil mercedes.
ALBANO	No podrás, aunque más quieras, porque mi estrella te vence. (2931-2936)

Es posible interpretar en esta conclusión de Albano una desconfianza hacia la fortuna, la conciencia de que su rueda puede volver a girar. Estar prevenido de esta volubilidad de la suerte, como del odio y las intrigas de los envidiosos, es otro de los consejos más repetidos en la tratadística de la privanza. Advierte Saavedra Fajardo (Empresa 50, ed. López Poza, p. 604) al valido que:

Tenga siempre por cierta la caída, esperándola con constancia y ánimo franco y desinteresado, sin pensar en los medios de alargar el valimiento. Porque el que más presto cae de los andamios altos, es quien más los teme. La reflexión del peligro turba la cabeza, y el reparar en la altura desvanece, y por desvanecidos se perdieron todos los validos: el que no hizo caso della, pasó seguro.¹¹²

Y si al final se reconoce la inocencia de Albano, el duque Rosimundo será castigado con la muerte, y a punto de expirar confesará su traición y solicitará el perdón de la reina Felisarda y de Albano. Aconsejará además a su hijo que no cometa el mismo error que él para no correr la misma suerte: considera que este es el castigo por sus pecados. La divina providencia, por tanto, aparece finalmente:

ARTAJERJES	¡Ay, querido padre amado!
DUQUE	Hijo, vivir bien, pues tienes presente el castigo mío. ¡Dios de mi alma se acuerde! (2859-2862)

Igualmente se advierte de fondo la idea de la providencia en las palabras de Felisarda en las que justifica o cree encontrar el motivo de su desgracia en el desobedecimiento a su padre, que dejó escrito que debía casar con el rey de Bohemia o con el de Escocia: «No cumplí de mi padre el mandamiento / y así del cielo viene este castigo» (1343-1344).¹¹³ El Conde Claudio –segundo cortesano traidor de la comedia– finalmente reconoce la lealtad y fidelidad de Albano, comprende que no puede socavarla («sin armas las almas vences», v. 2904) y solicita el perdón. De esta forma, a través del castigo o el arrepentimiento de los personajes negativos y la restitución de la privanza a

¹¹² Tomás y Valiente (1990: 150-151) recoge esta recomendación en otros textos, como, por ejemplo, la *Carta de Lelio Peregrino a Estanislao Stanislao Borbio privado del rey de Polonia* (1612), de Fernández Navarrete, que escribe: «la rosa de la privanza se ha de coger entre espinas de recelos, [...] lo dulce del valimiento anda siempre mezclado con el acibar de infinitivos temores y disgustos».

¹¹³ Sobre la doctrina veterotestamentaria del justo castigo por los pecados, su manifestación en la literatura medieval y aurisecular española y su relación con la providencia divina, ver Bañeza Román (1990).

Albano, parece que se desmiente la idea del propio título de la comedia. Veremos, no obstante, que el final para Albano no es del todo perfecto.

Las tareas que Albano desempeña como privado en Bohemia no son muchas: no hay tiempo en la trama para mostrar qué consideración tienen los vasallos de él y cómo actúa al examinar sus memoriales, escenas típicas de las comedias de privanza que dan lugar al ensalzamiento del protagonista, cuando este es un buen privado. No obstante, sus virtudes ejemplares se van exponiendo poco a poco. El modelo de perfecto privado exigía en primer lugar fidelidad al rey, con el que traba amistad sincera y del que llega a ser «hechura».¹¹⁴ El propio Albano así lo declara en los versos 1875-1876: «que, pues el Rey de Bohemia, / de quien soy humilde hechura...». Y el Rey de Bohemia confirma que considera a Albano su amigo (v. 1307). La lealtad a la Reina queda perfectamente demostrada al seguir sirviéndola incluso desterrado, y él mismo se declara «el vasallo más leal» (v. 2283) cuando se ofrece a defender Albania aun habiendo sido encarcelado.

Los diferentes tratados políticos del siglo XVII que se ocupaban de la educación del valido coinciden en que un buen ministro debe reunir además una serie de cualidades virtuosas tales como la prudencia, templanza, obediencia, piedad, sabiduría, valerosidad, cortesía, modestia, diligencia...¹¹⁵ Las «partes» de Albano –que incluso dan título a la comedia– se destacan en varios lugares a lo largo de la obra. Por ejemplo, Roberto dice al comienzo del primer acto sobre sus méritos:

Roberto	[...]
	Los tuyos sí que eran dignos de coronas y laureles. Si en las armas, ¿quién te iguala? Si en las letras, ¿quién te excede? Si no la envidia, ¿qué prueba de lo mucho que mereces? Tu gallardía, tu talle, tu discreción, ¿quién no vence?

¹¹⁴ En el debate en torno a la necesidad de que el rey cuente con un valido, el argumento más común entre los defensores favorables a esta figura (como Pedro Maldonado, Vicente Mut, Andrés Renzo o Mártir Rizo) era simplemente que «el rey tiene necesidad de amigos, y todavía más de un solo y verdadero amigo, con quien compartir secretos, alegrías, esperanzas y fracasos», y también con quien «repartir el trabajo» (Tomás y Valiente 1990: 131). A propósito del teatro de Mira de Amescua, pero extensible a otras comedias de privanza, Arellano (1996: 55) explica que el privado «[...] tiene conciencia en primer lugar, de ser *hechura* del rey, creación del monarca y por tanto esclavo de su señor: la palabra “hechura” es clave, y se configura como término básico para expresar esta relación».

¹¹⁵ De nuevo Tomás y Valiente (1990: 148-154) resume las opiniones en este sentido de los escritores políticos del XVII.

El discurrir, el obrar,
el proceder, el ser siempre
amigo en toda ocasión
de los amigos que tienes... (185-196)

También el rey de Bohemia declara ante el conde Claudio las razones por las que estima la privanza de Albano: «Su entendimiento y cordura, / su cortesía y su trato, / de que no ha de ser ingrato, / Conde, Conde, me asegura» (1315-1318). Su valor y destreza con las armas se demuestra en la escena en la que salva a Serafina del asalto del conde Claudio; la templanza en el dominio de sí mismo cuando reprime la ira y evita enfrentarse a sus enemigos (él mismo lo declara en alguna ocasión respecto al Duque: «que debe a mi sufrimiento / los toques de mi venganza», 803-804); su valentía cuando acepta el mando de general («Hoy, con albanés valor, / verán con sangriento estrago / que soy Cipión de Cartago / castigando su furor», 2779-2782), que, sin embargo, en un primer momento modestamente rechaza (2477-2478); su heroísmo en la resolución de morir por su patria (2275-2278). Por último, su benevolencia y piedad queda demostrada al no delatar al conde Claudio ante el Rey tras su intento de violar a Serafina y al concederle el perdón al final de la comedia.¹¹⁶

Precisamente por esta ejemplaridad, por ser «un noble parfait» que se encuentra con tantas dificultades, dice Gonzalez (1987: 174-175): «On ne s'entonne donc pas qu'un être aussi déchiré cristallise toutes les passions de la pièce, positives comme négatives. Tout le monde l'aime ou lui en veut». En efecto, todos los personajes giran a su alrededor y parecen estar al servicio de destacar sus múltiples cualidades: dos damas enamoradas de él, un Rey que le estima al poco tiempo de conocerle, dos cortesanos que le envidian y otros dos que son fieles a él y le consideran el más leal de los vasallos.

Coinciden también los tratados sobre el valimiento en que, por encima de otras cualidades, el buen privado debe ser desinteresado. Cuando el rey Fernando asciende a la corona en *Cómo ha de ser el privado*, examina al marqués de Valisero, al conde de Castelomar y al Almirante preguntándoles en qué virtud serían más eminentes para decidirse por uno de ellos como valido (vv. 137-164, *Teatro completo*, ed. I. Arellano).

¹¹⁶ Propio de este tipo de personajes envidiosos es la ingratitud: nunca responden a los favores que previamente reciben del favorito (Peale 2004: 136). En el comportamiento del conde Claudio y en el del duque Rosimundo se aprecia la ingratitud de estos personajes que responden con maquinaciones viles a la actitud contenida y favorable que muestra con ellos Albano.

El escogido es el Marqués de Valisero por destacar entre todas las virtudes el desinterés.¹¹⁷

Así es como se suele dibujar al perfecto ministro en las comedias de privanza: desinteresado por títulos y riqueza, lo que le permite gobernar de acuerdo con lo mejor para el reino y para el rey, sin mirar por el interés propio (Peale 2004: 130). Precisamente un acto desinteresado por parte de Albano es el clímax de la obra: renuncia al amor de su dama y, con ello, a la corona, para no faltar a su palabra con el rey de Bohemia y salvaguardar la paz del reino (2880-2291). La promesa que Albano hizo al Rey no fue caprichosa: era la condición bajo la cual este aceptó suspender sus planes de guerra (931-934), objetivo del héroe albanés desde que sale de su patria (251-254), de manera que no creemos, como Gonzalez (1987: 176), que el único hecho determinante sea la promesa – y el deber de cumplirla que le impone su condición nobiliaria–, sino también lo que tal promesa supone.¹¹⁸

En relación a esta determinación de Albano, cobra sentido la lección que Donato trata sin éxito de impartir a Artajerjes –personaje que, como ya hemos destacado, funciona como antítesis del protagonista– en los versos 1939-2066. Donato diserta en torno a qué facultad, voluntad o entendimiento, dirige la acción humana, planteando argumentos a favor y en contra de ambas posturas.¹¹⁹ Donato concluye finalmente que el entendimiento es la «luz» que guía el comportamiento del hombre (ilumina el bien), pero la voluntad permanece siempre libre para actuar o no de acuerdo con el entendimiento. Este pensamiento es propio de la filosofía cristiana, que introduce el concepto de libre albedrío. Hay un momento en el que se presentan ante el protagonista dos posibilidades: el libre albedrío le hubiera permitido casarse con Felisarda, pero decide actuar según lo que le dicta el entendimiento. Albano renuncia a sus deseos y prioriza el bien común, solución que ilustra el pensamiento de la escuela aristotélico-tomista a la que creemos que finalmente remite Donato, y que Gilson (1985: 500) explica en los siguientes términos:

¹¹⁷ De acuerdo con Arellano (2011a: 40), uno de los objetivos que buscaba Quevedo en su comedia era el de retratar, a través del marqués de Valisero, trasunto del Conde-Duque de Olivares, al perfecto privado.

¹¹⁸ Gonzalez (1987: 176) explica así su postura: «Il ne peut maintenant rien choisir, au risque de devenir traître à l'un des deux pays. Il faut pourtant se sortir ce mauvais pas. Albano n'y parvient qu'en étant logique avec ce qui le constitue en tant que noble: le respect de sa parole, entre autres. Le mariage de convenance entre Felisarda et le roi de Bohême doit se réaliser non pour l'intérêt général, mais parce que le héros est lié par sa promesse – il se trouve que les deux idées se rejoignent».

¹¹⁹ A lo largo de la Edad Media se desarrolla el debate que opone el «intelectualismo» de Tomás de Aquino al «voluntarismo» de Duns Escoto (ver la nota filológica a los versos 2020-2063).

En un ser dotado de inteligencia, la inclinación puede dirigirse hacia todos los objetos que aprehende, y ésta es la fuente de la actividad libre y de la voluntad. El objeto propio de la voluntad es el bien en cuanto tal; por eso la voluntad, siempre que sospecha la presencia del bien y el intelecto le suministra alguna imagen de él, tiende espontáneamente a abrazarlo.

Gracias a la mediación y consejo de Albano, la reina Felisarda acepta el matrimonio con el rey de Bohemia, matrimonio que evita una guerra que no se manifiesta como conveniente para Albania. De esta manera, queda garantizado el bien común, entendido este como el bienestar del reino antepuesto a los intereses particulares del monarca, aunque eso suponga la renuncia al gusto personal. No solo el rey debe anteponer la justicia y el bien común a sus intereses, también debe hacerlo el privado, tarea que, según Pedro de Maldonado, era mucho más difícil para este último que para el primero:

[...] en el rey la prosperidad espiritual y temporal tienen un mismo término, que es el bien común, porque entonces es el rey feliz en lo temporal cuando el reino estuviere próspero, quieto y mantenido en justicia, y entonces también será rey santo que cumple con su obligación de mirar por el bien público y es cosa fácil la virtud cuando se junta con el bien temporal; como sé que la honestidad es más fácil en las mujeres principales, porque se junta con la honra y estimación. Esta razón no corre en el privado, cuyo aumento particular de su casa no consiste o depende del común de la república. (*Discurso del perfecto privado*, cap. 2, ff. 3v-4r).

El mismo motivo, una alianza matrimonial con el fin de evitar el conflicto bélico, podría haber llevado al rey de Bohemia a casar a su hermana con el rey de Escocia (recordemos que se presenta como país enemigo de Albania), unión que anula la posibilidad de que Albano contraiga matrimonio con ella. Concluimos, pues, con Gonzalez (1987: 180-181), que los personajes de *Partes* –particularmente, Albano, Felisarda y Serafina– culpan al destino de sus infortunios cuando solo son títeres del orden social imperante, pues actúan de acuerdo a los valores que les impone su condición real y nobiliaria y, en el caso de Albano, también su compromiso de máxima lealtad como privado. Actuar rectamente supone para ellos renunciar a su felicidad individual.

El matrimonio con Serafina, más igualado para la condición social de Albano –hijo de duques, pero empobrecido y sin título nobiliario– que el matrimonio con la Reina, hubiera supuesto para el héroe un premio satisfactorio. Y aunque el privado debía ser desinteresado en razón de la fidelidad y obediencia al monarca, el premio a los vasallos por sus méritos se concebía como acción propia de monarcas justos y muy recomendable para conservar el amor y la obediencia del reino:

El que cultiva la virtud, el que aventaje los demás en ese noble empeño, ese es el que, a mi modo de ver, ha de merecer más del amor del príncipe, ese que ha de ser

más noble, no ha de encontrar cerrada la puerta a ningún honor ni a ningún premio por altos que estos sean [...] (Juan de Mariana, *Del rey*, III, IV, trad. Pi y Margall).¹²⁰

Ciertamente, Albano recibe su reconocimiento cuando recupera el favor los reyes. No obstante, de acuerdo con las convenciones del teatro áureo y la fórmula establecida para la comedia de final feliz, el premio justo para Albano hubiera sido la boda con una de las dos damas de la comedia. Para un casamiento con la reina Felisarda –el final más dichoso para la pareja enamorada– habría sido necesaria la renuncia del rey de Bohemia a su matrimonio con la Reina, asegurando, además, la paz de Albania. Dentro del subgrupo de comedias de privanza, hay un conjunto de obras que retratan los abusos de un tipo de rey lujurioso, más o menos tirano, que se encapricha de la dama –normalmente, hija de algún noble– que a su vez está enamorada del privado o de un amigo o fiel vasallo del rey. En la mayor parte de estas comedias, al final el rey acaba por reportarse y permite el matrimonio de la dama y el privado.¹²¹ Cordeiro utilizó este esquema argumental, como veremos, en *Pacheco, II*, *Lo que es privar* y *La privanza merecida*, pero el rey de *Partes* no es lascivo y no pretende a una dama de condición inferior a él con la que no pretende casarse, sino, de hecho, todo lo contrario: su matrimonio con la Reina es por conveniencia.

La segunda opción implicaría unas bodas dobles. Albano podría haber sido comprometido con la infanta Serafina, solución que habría sido justa para todos los personajes y no poco frecuente en la comedia áurea: se recompensa al galán, que finalmente no ha logrado a la dama que deseaba, con otra de igual belleza y parecida

¹²⁰ La emblemática señala también la caridad y liberalidad, ambas relacionadas con la justicia, como virtudes que debe poseer el príncipe. Por ejemplo, Saavedra Fajardo dice: «A los príncipes llaman montes las divinas Letras, y a los demás, collados y valles. Esta comparación comprehende en sí muchas semejanzas entre ellos, porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes. Con ella, más que con las demás, es el príncipe parecido a Dios, que siempre está dando a todos abundantemente. Con ella la obediencia es más pronta, porque la dádiva en el que puede mandar hace necesidad, o fuerza la obligación. El vasallaje es agradable al que recibe» (*Empresas Políticas*, Empresa 40, pp. 501-502, ed. López Poza.). Ver también los emblemas XLI y LXV sobre la caridad con los pobres y el pueblo, y los emblemas LXXVIII y LXXXVI sobre la liberalidad de Juan de Solórzano en sus *Emblemas regio-políticos* (ed. González de Zárate).

¹²¹ Zugasti (2001) ha explorado este motivo, que encuadra en el tema más general de la amistad, en el teatro de Calderón. Señala que, entre las comedias en las que un galán renuncia a una dama por su amigo, «la fórmula a la que más veces recurre don Pedro en los desenlaces [...] es aquella en la que el triángulo deja de serlo merced a la cesión de la dama que hace el poderoso a favor de un buen vasallo-amigo. Normalmente son situaciones donde se reinstaura la justicia poética, pues por lo general la dama no ama a tal príncipe o poderoso sino a su servidor o vasallo» (Zugasti 2001: 162-163). Comedias con este argumento son *Darlo todo y no dar nada*, *Mujer, llora y vencerás*, *El segundo Escipión*, *Saber del mal y del bien*, *Basta callar* o *El secreto a voces*.

posición. No obstante, ya hemos comentado que posiblemente Serafina ha sido prometida al rey de Escocia para establecer una alianza matrimonial provechosa para los tres reinos.

Así, Cordeiro ha decidido en esta obra romper la convención, convirtiendo a Albano en un tipo excepcional de *galán suelto* heroico. El galán suelto de la comedia áurea, de acuerdo con el nombre y la definición de Serralta (1988), es el galán propio de comedias *cómicas* que permanece soltero al final de la trama. Se trata de un quinto personaje que se une al cuarteto típico de dos galanes y dos damas enamorados y forma con ellos una estructura pentagonal que varía la fórmula teatral del enredo amoroso. Este quinto personaje es a menudo ridículo y poco simpático para el público al ser su función principal «proporcionar al autor un obstáculo que se oponga a la realización prematura del amor de la pareja, o de las parejas principales» (Serralta 1988: 84). Se trata de un galán que se acerca a la caracterización del tipo del *figurón*, en el que opina Serralta (1988: 91-93) que influye el galán suelto. Pero nada tiene que ver este *galán suelto*, que suele ser desestimado por las damas, con Albano.

En la trama «amorosa» de *Partes*, la construcción pentagonal está formada por Albano, el rey de Bohemia y Artajerjes, los tres pretendientes de Felisarda, y Felisarda y Serafina, ambas enamoradas de Albano. No hay, sin embargo, una trama erótico amorosa enmarañada por los personajes con las estrategias típicas de la comedia de capa y espada (billetes, disfraces, retratos, etc.). Artajerjes aborrece el matrimonio y forma parte del pentágono simplemente por las pretensiones de su padre; el rey de Bohemia busca un matrimonio estratégico con Felisarda; Albano y Felisarda apenas comparten escenario; y, salvo en su primer encuentro, Serafina no consigue atraer la atención de Albano. En fin, las uniones matrimoniales que se plantean forman parte, mayormente, de una intriga política propia del género serio al que pertenece la comedia, alejada por tanto de las comedias de *galán suelto* que analiza Serralta (1988).

En el terreno también de la comedia cómica, Lope de Vega en *La ocasión perdida* y Tirso en *El castigo del penseque* castigan a los galanes por demorarse demasiado en la conquista de las damas: acaban casados con otras damas a las que no aman y que aparecen al final de la comedia simplemente para evitar que queden solteros. Para Zugasti (2013: 15), estos matrimonios artificiales constituyen «finales cuanto menos imperfectos, donde el galán principal recibe un castigo que puede interpretarse como excesivo o inadecuado

para sus méritos». ¹²² Otras comedias van un paso más allá y dejan a sus protagonistas solteros, buscando, en clave de humor y parodia, recalcar lo manido de esta fórmula de la comedia nueva. Algunos ejemplos anteriores o cercanos en el tiempo a las comedias de Cordeiro son *La entretenida* (h. 1613) de Cervantes, varias comedias de Rojas Zorrilla – *Lo que quería ver el marqués de Villena*, *Lo que son mujeres*, *Abrir el ojo* y *Sin honra no hay amistad*–¹²³ o *La esmeralda del amor*, de atribución dudosa, disputada entre Pérez de Montalbán y Rojas Zorrilla (Cattaneo 2007; Vega García-Luengos 2008).¹²⁴

Más cercano al género y tono de *Partes* es *La estrella de Sevilla*.¹²⁵ El final sin boda de la pareja protagonista ya fue destacado como una similitud entre esta y nuestra comedia por Heitor Martins (1966: 24-26):

O intimismo final, com a promessa do rei que lhe levava a mulher amada de rempensá-lo, faz-nos pensar no rei de *La Estrella* que promete *casarla como merece*. Estas duas cenas irmanam-se e destacam-se de todo o resto do teatro espanhol pelo seu realismo, pela coragem de contradizer a vontade popular, que gosta de ver o herói recompensado e o vilão castigado, pela honestidade enfim de que estão revestidas.

En *La estrella de Sevilla*, el rey Sancho IV ordena a Sancho Ortiz asesinar a su amigo Busto Tavera, porque entorpece las pretensiones del Rey con Estrella, hermana de Busto y, a su vez, amante de Sancho Ortiz. El asesinato que este último no puede eludir –por tratarse de una orden real– le separa de su amada. Este matrimonio frustrado no es paródico, sino altamente catártico y encierra una gran dosis de crítica al poder. El final de *Partes* no es trágico, pero tampoco podemos admitir que se trate de un final feliz para la mayor parte de sus personajes y, especialmente, para Albano. Cabe preguntarse en este punto si se cumplen las reglas de la justicia poética para el héroe protagonista, no en los términos morales en los que la define Parker (1976),¹²⁶ sino desde el punto de vista de la

¹²² Como indica el propio Zugasti (2013: 20), el término *desenlace imperfecto* procede de Maria Teresa Cattaneo (1991:109-117), quien lo aplicó a *La ocasión perdida*.

¹²³ Estas comedias de Rojas Zorrilla se publicaron en la *Segunda parte* de comedias del autor en 1645. La fecha de escritura puede adelantarse en *Abrir el ojo* hasta 1639-1640 (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 2014: 167) y en *Sin honra no hay amistad* hasta 1635 (Casado Santos 2012: 485). Para los desenlaces de Rojas Zorrilla «sin casamiento y sin muerte», como subraya el propio dramaturgo en el final de *Lo que son mujeres* (v. 2975), ver Cattaneo (2000).

¹²⁴ La fecha de publicación de *La esmeralda del amor* podría remontarse hasta la década de 1640 (Vega García-Luengos 2008: 1231).

¹²⁵ Sobre la autoría de *La estrella de Sevilla*, ver Revenga (2021: 65-82). Heitor Martins (1966) propuso a Cordeiro como autor de la pieza (ver p. 5, nota 3 del apartado Presentación).

¹²⁶ Según el planteamiento de Parker (1976: 334-335), «los argumentos del drama español están contruidos sobre el principio de la justicia poética. [...] En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio».

recepción por parte del público y los lectores, de acuerdo con la propuesta de Serralta (2007: 38-39):

[...] la justicia poética no sería sino la exacta adecuación o correspondencia entre, por una parte, el destino infausto de los personajes tal y como en el desenlace de su comedia lo sella definitivamente el dramaturgo, y, por otra, simplemente, las expectativas del público.

Por supuesto, una definición tan concisa, y que incluso puede ofrecer vislumbres perogrullescas, exige por mi parte algunas aclaraciones. Por «expectativas del público» no entiendo únicamente los deseos de un desenlace feliz aplicado a los personajes que le son simpáticos, o de un castigo ejemplar del mal proceder de protagonistas antipáticos o moralmente condenables, sino también los temores de dicho público ante la perspectiva de la suerte trágica de personajes diversamente culpables o que incluso alguna vez han conseguido despertar su simpatía. En resumidas cuentas: las expectativas del público son lo que intuye éste que no puede dejar de ocurrir, independientemente de que le vaya a gustar o no.

Sugiere Serralta (2007) atender al título de la obra como primer índice «de la mayor o menor severidad del destino que finalmente reservará el dramaturgo a los personajes principales de su obra»: *Partes* apunta a un final no necesariamente trágico, pero desde luego tampoco demasiado feliz, puesto que se niega de forma rotunda la posibilidad de que el virtuoso pueda gozar de una fortuna próspera, aunque por su conducta intachable la merezca.

En segundo lugar, influye en las expectativas del público el género de la obra y es que la rigidez moral será mayor en las obras de carácter ejemplarizante que en las puramente lúdicas (Serralta 2007: 43). En este sentido, y como ya hemos explicado, en *Partes* los malvados cortesanos reciben su castigo y, arrepentidos, imploran el perdón. Por otra parte, no podemos considerar el final de Albano completamente injusto, pues alcanza la gracia de los reyes, que es el más alto reconocimiento. El esquema argumental de la comedia es completamente coherente, y el dramaturgo fue orientando en todo momento la obra hacia este final: Albano insiste en su infeliz desventura pero nunca elude sus obligaciones como vasallo fiel. El desenlace puede funcionar como una nueva muestra de ejemplaridad: resignación y aceptación ante unas circunstancias políticas y sociales que no permiten el cumplimiento de sus deseos, a pesar de unos reyes que reconocen sus méritos. Triunfa en el plano político, pero no en el personal.

Es posible, no obstante, que exista una sutil reivindicación crítica a través de la omisión del mecanismo teatral de consagración del héroe o protagonista ejemplar a través del matrimonio. Reivindicación que cabe en las comedias de privanza, como expone Ferrer Valls (2004: 176-182), que reflejan las aspiraciones de una sociedad cortesana que

se configuraba en torno al monarca y cuyos miembros dependían de él para la obtención de títulos, oficios, rentas, etc. Por ello son frecuentes las escenas en las que el rey o el privado reciben memoriales por parte de vasallos que reclaman alguna recompensa por los servicios prestados y se quejan por no ser atendidos. No hay este tipo de escenas en *Partes* pero sí en otras comedias de Cordeiro, en las que se insiste con diversos matices en la ingratitud de los reyes.¹²⁷

Este aspecto no solo está presente, sino que es uno de los motivos más repetidos en las comedias sobre Duarte Pacheco, que narran el olvido que sufre el héroe militar del siglo XVI, símbolo del pasado colonial de Portugal, a quien ni Manuel I ni João III sabrán recompensar como se merece. De acuerdo con Gonzalez (2007: 40) «le dramaturgue portugais met en scène dans ces deux pièces, la rupture du contrat “chevaleresque” qui lie le héros à son roi, D. Manuel, lequel se rend coupable de non reconnaissance d’un comportement héroïque». Al concluir la *Primera parte*, el Rey libera al protagonista de la prisión a la que le ha condenado injustamente. El perdón es el único reconocimiento que recibe Duarte Pacheco y en su respuesta se puede percibir claramente la ironía: «¿De qué, / gran señor? Que yo no siento / que esté Pacheco culpado; / y pues no lo estoy, bien puedo / escusar esos perdones / en delitos que no he hecho. / Bueno quedo, gran señor, / de deshonrado y de preso / con “ya perdonado estáis”» (f. 104v).¹²⁸

En la *Segunda parte* hay otros momentos en los que se vuelve sobre este tema.¹²⁹ Son varias las escenas en las que el desgraciado héroe trata de entregar, sin éxito, sus memoriales al rey Manuel I de Portugal o a su sucesor Juan III.¹³⁰ Pero nos interesa particularmente la carta que escribe Duarte Pacheco al rey Juan III antes de morir – en un

¹²⁷ Tal vez en *Partes* podríamos advertir esta reivindicación en algunas palabras de Roberto, que quiere convencer a su amo de que Felisarda es injusta con él (por ejemplo, en los versos 1074-1095). Sin ser reiterativas y sin estar relacionadas con el desenlace de la comedia, es posible encontrar afirmaciones en este mismo sentido en otras obras de Cordeiro. Por ejemplo, en *El hijo de las batallas* (ff. 74r-75v, en *Seis comedias famosas*, Lisboa, 1630) o en *A grande agravio gran venganza* (B2v-B3r, ed. s. a., s. i., s. l. y sin foliar, ejemplar T/14781/7 de la BNE).

¹²⁸ Citamos la comedia a partir del tomo de *Seis comedias famosas* (Lisboa, 1630) puntuando y acentuando según la ortografía actual.

¹²⁹ Por ejemplo, en f. 106v, 111r, 115r o 115v. Son especialmente significativas las palabras del joven Juan Fernández Pacheco, hijo de Duarte, en el comienzo del segundo acto: «Patria, no me merecéis, / por eso no me estimáis; / lisonjeros amparáis, / madrastra en fin parecéis / con los hijos que os han dado / lustre, honor, pompa y estado. / (...) / Mal haya el hombre de bien / que sirve a su patria ingrata». (113r), y las que sirven de cierre a la comedia: «Y aquí la segunda parte / dio fin de Duarte Pacheco, / cuyo exemplo desengañe / al que sirviendo sin dicha / espera premios reales» (f. 142 [124]), basadas en las estrofas XXII-XXV de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, fuente principal del díptico de Cordeiro.

¹³⁰ Para MacCurdy (1978: 159), «Duarte Pacheco has another –and very human– fault: is a terrible bore. Long-suffering though he is (I later liken him to Job), he tries the patience of all who will listen to his prolix recitals of his tribulations. That is an unforgiveable fault in drama».

hospital de Valencia, pobre y desterrado por error–, de la que transcribimos el fragmento más relevante:

Plega al cielo que algún día
no echés menos ni te falte
este traidor en la India
que le ganó con su sangre
a tu padre más victorias
que me acompañan pesares.
Estos castigos, señor,
ingraticudes tan grandes,
rigores tan inauditos,
plega al Cielo que no paguen
tus hijos por tu ocasión,
que el reino donde se hacen
tan injustas tiranías
que mueren por hospitales
quien su grandeza adquirió,
castigo no espere tarde. (f. 123v)

Christophe Gonzalez (1987: 350-351; 559 y 580) propuso una lectura anticastellana para estas comedias. La carta de Duarte Pacheco sería una especie de profecía lanzada al rey João III, que representa precisamente la decadencia tras un periodo de esplendor. Su nieto Sebastião I morirá sin descendencia y se abrirá en Portugal una crisis de sucesión que desembocará en el gobierno de los Felipes: la Monarquía Dual sería el castigo para los portugueses, según la interpretación de Gonzalez, señalada también por Insúa (2012: 197).¹³¹

Otro significado distinto, aunque compatible, adquieren estas comedias para Álvarez Sellers (2020), en relación con su interpretación de *La entrada del rey en Portugal*. De esta última obra destaca un pasaje en el que Felipe III admite que Lisboa, en palabras del Duque de Uceda, «llevar el lauro merece / de las ciudades de España» (vv.

¹³¹ Martins ya interpretó algunas obras de Jacinto Cordeiro desde un punto de vista anticastellano (1966), pero quien mejor ha estudiado la trayectoria ideológica del alférez ha sido Gonzalez, que dedicó la cuarta parte de su tesis a «La matiere de Portugal» (1987: 412-626) y varios trabajos posteriores (1995, 2002, 2003, 2005, 2007 y 2014). Algunas consideraciones pueden resultar cuestionables, pero la actitud abiertamente patriótica de Cordeiro se percibe en sus propias declaraciones en los prólogos y dedicatorias de sus obras, no exentos, no obstante, de tópicos y exageraciones. Citamos, a modo de ejemplo, el principio del «Prólogo ao leitor» de *La entrada del rey en Portugal*: «Foi mais poderoso o amor da pátria que minha desconfiança, pois obrigado dele me faz sair à luz com tão escassas primícias como podia prometer a curteza de meu engenho, estimulado da plicação de alguns que tomam obras de menos cabedal pera darem mostrars de sua habilidade, quis pôr em efeito a execução desta vontade, pela muita que tenho de eternizar grandezas de minha pátria vendo que a fama as cala amedrentada de émulos que, envejados de sua glória com o chumbo vil de sua má vontade, tapam o retombante som de sua gloriosa trombeta. Eu que lhe dera asas quando as furtara a Ícaro contanto que tiveram melhor efeito; antepondo estes desejos a ferretoadas de zoilos que vituperam minha ousadia mas responderei a sua rigoridade com este verso de Horácio: Dulce et decorum est pro patria mori» (citado a partir de la edición de *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII*). Sobre otros prólogos y dedicatorias, puede leerse Gonzalez (1987: 414-419).

622-623).¹³² Sin embargo, cuando Cordeiro escribe la comedia dos años después de la visita real la recompensa prometida no había llegado; y este es precisamente el tema de la dilogía de Duarte Pacheco, personificado en uno de sus más célebres héroes:

Las obras de Cordeiro rezuman un decidido nacionalismo que el molde genérico escogido no sofoca sino que potencia. [...] Cordeiro convirtió el teatro en portavoz de las aspiraciones de su patria, en tribuna desde la que pregonar que los portugueses eran «igualmente importantes» y que su fama había traspasado fronteras y debía seguir teniéndose presente (Álvarez Sellers 2020: 42-43).

Nos preguntamos, a raíz de estas consideraciones, si no existe también en *Partes* y en la decisión del dramaturgo, al privar a un personaje como Albano del reconocimiento simbólico del matrimonio, algo de esta reivindicación patriótica que se muestra tan evidente en las comedias de Duarte Pacheco. La hipótesis no resulta descabellada si tenemos en cuenta que el sentimiento general de los portugueses bajo el gobierno de los Austrias –exceptuando a la aristocracia– era de abandono e, incluso, desprecio (Valladares 2000: 29-35; ver también Schwartz 2013).

Exista o no una intención crítica o reivindicativa –tal vez Cordeiro quiso simplemente variar la fórmula teatral–, *Partes* es una comedia que presenta algunas particularidades originales respecto a otras del mismo subgénero: un menor tratamiento del tema de la fortuna voltaria, un privado que debe lealtad a dos reyes y un premio a sus servicios más que cuestionable. Otro tema que se aborda en la comedia más allá de la privanza es el del buen gobernante, a través de los ejemplos de Felisarda y el rey de Bohemia, y el contraejemplo de Artajerjes. Hemos tratado de aludir a ello al hilo de otras consideraciones sobre el valimiento. La ejemplaridad del rey de Bohemia queda patente sobre todo cuando rechaza las acusaciones del conde Claudio. La reina Felisarda, en cambio, sí se deja llevar por los engaños del duque Rosimundo, pero en su conducta se observan otros comportamientos modélicos. Una vez asediado su reino por el ejército de Bohemia, se muestra dispuesta a defenderlo e incluso a morir por él, encarnando así el ideal del rey militar:

¹³² Rivero Machina (2016: 48) opina que «tanto la obra como el episodio que conmemora [...] son un abierto alegato por la grandeza de Portugal como reino e imperio ultramarino, digno de encabezar las incontables posesiones de los Habsburgo». Para Gonzalez (2007: 36-40) *La entrada del Rey em Portugal* refleja un sentimiento de nostalgia por las glorias pasadas que se expresa a través de un insistente recuerdo –a través de la descripción de los arcos triunfales que se levantaron junto a otras arquitecturas efímeras– de la batalla de Aljubarrota, donde João I reafirmó la independencia lusitana frente a Castilla, o de la batalla de Alcazarquivir, donde desapareció el rey Sebastián y se extinguió la dinastía de Avís. En estos pasajes se advierte que el autor consideraba la época en que vivía como un momento de decadencia, sentimiento que incluso expresan algunos de los personajes: «PINARDO Ah Portugal, estas glorias / sombras de tus lejos son; / perseguido y maltratado, / siempre muestras tu valor» (2777-2780).

FELISARDA ¡Sacadme luego unas armas,
dadme una espada y rodela
con un bastón, que yo basto
a defender mis banderas!
¡Toquen parches destemplados,
suenen altivas trompetas!
¿No está viva Felisarda?
Pues, vasallos, ¿qué os altera?
Mi valor tenéis en mí,
moriré en vuestra defensa. (2097-2106)¹³³

El conflicto de honra al que debe hacer frente es un conflicto inventado por el duque Rosimundo que finalmente no tiene consecuencias negativas. Aunque ella está dispuesta a sacrificarse por su fama, queda solucionado cuando el Duque es desenmascarado, a punto de producirse la boda entre la Reina y Artajerjes que sí hubiera desencadenado consecuencias nefastas para el reino, como declara el marqués Arnesto en los versos 1439-1446 o Albano en 1740-1743. Es, además, una reina clemente que perdona al Duque cuando este confiesa y muestra su arrepentimiento (2863-2868).¹³⁴

Finalmente, en las lecciones de Donato a su díscolo e insolente alumno Artajerjes, se exponen algunas otras consideraciones sobre el arte del buen gobernar. Donato trata de educarle como a persona principal e incluso futuro rey de Albania y le insta a que practique la equitación y el manejo de la espada a través del juego (281-284), y también a aplicarse al estudio (2010-2013).¹³⁵ Pero Artajerjes solo está interesado en la vida regalada: sus vicios (para él, alegrías) son comer y dormir en exceso.¹³⁶ Donato acude a

¹³³ Los espejos de príncipes suelen señalar lo beneficioso de que el Rey asista en la guerra al ejército. Juan de Mariana dedica a ello el capítulo VI del Libro tercero de *De rege et regis institutione*; y Quevedo el capítulo VI de la primera parte de la *Política de Dios*: «Rey que pelea y trabaja delante de los suyos, oblígales a ser valientes: el que los ve pelear, los multiplica, y de uno hace dos. Quien los manda pelear y no los ve, ése los disculpa de lo que dejaren de hacer; fia toda su honra a la fortuna: no se puede quejar sino de sí solo. Diferentes ejércitos son los que pagan los príncipes, que los que acompañan. Los unos traen grandes gastos, los otros grandes victorias. Los unos sustenta el enemigo, los otros el rey perezoso y entretenido en el ocio de la vanidad acomodada. Una cosa es en los soldados obedecer órdenes, otra seguir el ejemplo. Los unos tienen por paga el sueldo, los otros la gloria» (pp. 33-34).

¹³⁴ La clemencia es una virtud que, a la hora de aplicar justicia, debe ser también atributo del príncipe cristiano, como expone Rivadeneyra en el capítulo XVIII de la segunda parte de su *Tratado del príncipe cristiano*: «[...] entre las otras virtudes que deben tener los príncipes, es muy importante y muy agradable la virtud de la clemencia [...] porque la misericordia que no está acompañada con justicia es floja y reprehensible, y la justicia sin misericordia no es justicia, sino crueldad. [...] No hay cosa que haga al hombre más semejante a Dios, como dijo Cicerón, que el perdonar y dar la vida a los hombres...» (*Obras escogidas*, ed. De la Fuente, 1868, p. 546).

¹³⁵ Estos consejos de Albano son recomendaciones habituales en los espejos de príncipes: por ejemplo, Juan de Mariana trata en *De rege et regis institutione*, en los capítulos V y VI del Libro segundo, dedicado a la educación del príncipe, «del ejercicio del cuerpo» –donde precisamente insta al príncipe a practicar en «simulacros a la manera de luchas» con otros jóvenes y a aprender a montar a caballo, además de otros juegos como la caza, la pelota o la danza (pp. 189-191, ed. 2018) – y «de las letras» –en las que hay que instruir al príncipe con moderación («no se le haga aprender sino lo necesario», p. 198)–.

¹³⁶ Desde la ética aristotélica, que parece que tiene gran influencia en este pasaje, Artajerjes

la ética aristotélica para educarle en el término medio (ver nota filológica al verso 292) y ante la terquedad de su pupilo, lo califica de bruto irracional, y de nuevo a partir de la doctrina aristotélica trata de explicarle la virtud de la templanza: «la moderación es un término medio respecto de los placeres» (*Ética Nicomáquea*, III, 1117b, 25).

Artajerjes es, además, cobarde, y en la escena que tiene lugar bajo el balcón de la reina Felisarda (1587-1616), su cobardía se opone al valor que muestra Albano en su encuentro posterior con el Duque.¹³⁷ Los dos hermanastros son comparados en otros puntos de la comedia y por momentos Artajerjes es el futuro rey de Albania. Constituye el contrapunto cómico de la figura de Albano, un dechado de virtudes, espejo de privados, que hubiese sido, además, un buen gobernante de haber sido proclamado finalmente rey de Albania.

representa la naturaleza de la felicidad del vulgo: «No es sin razón el que los hombres parecen entender el bien y la felicidad partiendo de los diversos géneros de vida. Así el vulgo y los más groseros los identifican con el placer, y, por eso, aman la vida voluptuosa [...]. La generalidad de los hombres se muestran del todo serviles al preferir una vida de bestias, pero su actitud tiene algún fundamento porque muchos de los que están en puestos elevados comparten los gustos de Sardanápalo» (*Ética Nicomáquea*, I, 1095b, 15-20).

¹³⁷ El valor es el término medio entre la cobardía y la temeridad, y junto a la templanza son las dos virtudes de la parte irracional del alma de acuerdo con la *Ética Nicomáquea* (III, 1117b, 20).

1.3.3 RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DE CORDEIRO

Al comienzo del análisis temático de *Partes* y tras categorizarla como una comedia de privanza, hemos citado el listado de comedias de Cordeiro que Cruz-Ortiz (2009a: 24) clasificó como de este subtipo. Lo recordamos ahora, por orden de publicación: *Amar por fuerza de estrella*; *El hijo de las batallas*; *Pacheco, I*; *Pacheco, II*; *El secretario confuso*; *Partes*; *Lo que es privar*; y *La privanza merecida* (esta última solo se conserva manuscrita).¹³⁸ Son en total ocho comedias, casi la mitad de las que escribió el dramaturgo portugués. No obstante, no consideramos que el tema de la privanza aparezca en todas ellas ni que, en aquellas en las que sí se trata, tenga la misma importancia.

Nos referiremos brevemente a tres de ellas, *Amar por fuerza de estrella*, *El hijo de las batallas* y *El secretario confuso*, que por su adscripción genérica difieren bastante de *Partes*, y nos detendremos algo más en el resto. *Amar por fuerza de estrella* y *El secretario confuso* son comedias que más bien deberían adscribirse al subgrupo de comedias de secretario. El tono de ambas es puramente cómico y comparten varios puntos en común: hay dos hermanas, princesa e infanta, enamoradas de un secretario al que persiguen y confunden con papeles, disfraces y otros recursos propios de la comedia palatina amorosa. En *El secretario confuso*, Enrique es secretario de la princesa de Parma y aunque él piensa ser hijo de labradores, en realidad es hijo del duque Albano. No encontramos en esta comedia reflexión alguna sobre la privanza o la fortuna que nos permita considerarla mínimamente relacionada con el subgénero.¹³⁹

Caso distinto es el de *Amar por fuerza de estrella*, pues Carlos es secretario del duque de Ferrara y posteriormente del rey de Hungría. A partir de este ascenso, de un leve conflicto de lealtad –la princesa Laura, de quien está enamorado el Duque, le declara su amor–, de las críticas de los cortesanos por el origen humilde de Carlos –solo fingido, porque después confiesa ser don Dionís, hijo de Pedro I de Portugal e Inés de Castro– se plantean algunas reflexiones muy breves sobre el tema de la privanza.¹⁴⁰ La intriga

¹³⁸ En el manuscrito autógrafo de la BNP A.T./L. 303 (ver el apartado Datación y autoría).

¹³⁹ Mariela Insúa (2015b) encuadra esta comedia en el subtipo de las comedias de secretario y analiza pormenorizadamente los «mecanismos del secreto» que en ella se llevan a cabo.

¹⁴⁰ El origen portugués del protagonista es simplemente en esta comedia un recurso propio de la comedia palatina; y Cordeiro seguramente pretendía, como los dramaturgos españoles en sus comedias protagonizadas por galanes españoles, «el aplauso del público, satisfecho de ver cómo sus compatriotas triunfan en todos los frentes» (Zugasti 2003: 166). De acuerdo con Gonzalez (1987: 612): «Rattachée à la matière de Portugal par la présence de Carlos-Dinis, cette oeuvre ne développe pas, à proprement parler, un thème national. Le personnage est surtout un prétexte autour duquel se greffent des situations typiques de la comédie espagnole. Emaillée de quelques allusions au sang portugais, à la valeur lusitane, ornée d'un

política es mínima y la trama se centra fundamentalmente en el enredo amoroso que acaba felizmente. Existen otras coincidencias argumentales con *Partes*, como, por ejemplo, la desconfianza del Rey hacia los cortesanos envidiosos o la amenaza de la princesa de Hungría con desplazar al protagonista de la privanza.

La catalogación de *El hijo de las batallas* es algo más compleja, porque en ella se entrecruzan varios elementos propios de la materia palatina, pero de ello se ha ocupado Insúa (2015a: 22), que determina que la comedia pertenece al género «palatino de trasfondo serio o grave, pues, en efecto, [...] la pérdida de la propia identidad originaria es el eje conductor del drama». Y en la búsqueda de su propia identidad, el protagonista, Delfín, llegará a ser valido del rey de Inglaterra –que finalmente resulta ser su padre–. Es solo en el segundo acto donde se producen algunas concomitancias con otras comedias de privanza, al suscitar Delfín recelos en otros miembros de la corte por su origen humilde y producirse por ello el ascenso y la caída de Delfín.

Lo que es privar y *La privanza merecida* sí son dramas de privanza convencionales que tratan todos los aspectos del subgénero bajo el molde de la comedia seria palatina de libre invención.¹⁴¹ Estas comedias son, por tanto, más cercanas a *Partes*. Su argumento se adscribe al propio de este tipo de comedias, que Ferrer Valls (2004: 169) describió de la siguiente manera (se refiere a los dramas de Lope pero es aplicable a los de otros autores):

Estas obras nos presentan protagonistas que, partiendo de un origen humilde [...] o de una posición elevada, más o menos cercana al poder [...], inician un proceso de ascenso en el “piélago de la corte”, a partir de un comportamiento ejemplar, que puede ser sancionado positivamente por el monarca [...], o verse injustamente truncado [...] al no ser ratificado por el monarca, que presta oídos a las falsas acusaciones de los envidiosos.

Pero, además, en *Lo que es privar* y *La privanza merecida* se dramatiza el conflicto entre un rey lujurioso que persigue obsesivamente a una dama noble sin preocuparse por

épisode plus consistant sur l’histoire d’Inès de Castro, mère du protagoniste, la pièce est une comédie de “reconnaissance” où le héros dévoile son identité, que l’on soupçonne noble, compte tenu de son comportement exemplaire».

¹⁴¹ Insúa (2011) ha abordado el estudio del género y los temas de *Lo que es privar*: encuadra la comedia en el subtipo *de privanza*, pero tiene en cuenta también los aspectos que la acercan a la comedia palatina amorosa. Remitimos a su trabajo para estos últimos, así como para otros aspectos sobre el subgénero de la privanza, que no comentamos porque no consideramos importantes en relación con *Partes*. También se ha ocupado de la pieza González (1987: 219-238) que, además de estos temas, destaca el del conflicto generacional a partir de la diferente concepción del honor de los personajes jóvenes frente a sus mayores. *La privanza merecida* fue editada en 1999 por Depretis. En la Introducción contextualiza el teatro de Cordeiro en la literatura hispano-portuguesa y dedica algunas páginas al análisis de la pieza, donde señala, entre otras cosas, algunos paralelismos de la pieza con *La Cisma de Inglaterra* de Calderón y con *Cómo ha de ser el privado* y el *Discurso de las privanzas* de Quevedo (Depretis 1999b: 36-52).

las consecuencias que ello conlleva en el ejercicio del gobierno. Frente a él, un ministro perfecto trata sensatamente de reconducir el comportamiento del monarca por el bien del reino, ocultando que ama a la misma dama que el rey persigue.

Coindicen los protagonistas de *Lo que es privar*, *La privanza merecida* y *Partes* en su ejemplaridad, pero los dos primeros, Leonardo y Carlos, se diferencian de Albano en cuanto a que no deben guardar lealtad a más de un rey. No obstante, los tres galanes deben hacer frente a un debate interior entre el amor a su dama y la fidelidad al soberano, conflicto al que se concede una gran relevancia en estas obras.¹⁴² Siguiendo el esquema argumental de Ferrer Valls (2004: 169) comentaremos el desarrollo de su ascenso y caída en desgracia, así como la recuperación del favor real, y trataremos de indagar en las concomitancias existentes entre estas dos comedias y la que editamos.

Los orígenes de los tres protagonistas son diversos. Ya sabemos que Albano es hijo de duques, aunque empobrecido; Leonardo (*Lo que es privar*) es hidalgo pobre, aunque el rey de Francia le ha concedido el título de conde al comienzo del segundo acto. Por su parte, Carlos (*La privanza merecida*), que se presenta ante el rey de Inglaterra como un humilde soldado, resulta ser hijo bastardo del duque de Pernón. Criado en su palacio, huyó por una disputa con su hermano una vez muerto su padre (vv. 690-757). El rey le hará, además, conde y marqués, como relata en los versos 2497-2500.

El acto ejemplar que hace ascender a Carlos es socorrer al Rey en una refriega en la calle –hazaña comparable a la de Albano, que salva a la infanta Serafina–. Pero no alcanza directamente la privanza: primero le otorga el rey una capitania y poco a poco se irá convirtiendo en su ministro favorito, hasta que en la segunda jornada le entrega los papeles de secretario. La fortuna de Leonardo no surge a partir de una hazaña, sino de su encuentro fortuito con Finea, dama noble que escribe una carta de favor para el rey de Francia. El rey, por complacer a Finea y, así, conquistarla, directamente lo hace privado.

Los privados de estas tres comedias son perfectos en todos los aspectos: como amantes, como ministros, como amigos... Pero una diferencia, derivada de la mayor adecuación de *Lo que es privar* y *La privanza merecida* al esquema del subgénero, es el

¹⁴² De acuerdo con Oleza y Antonucci (2013:730-731), entre 1620 y 1640, el tema de «los abusos del poder, mostrados comúnmente a partir de la competencia amorosa entre un señor y un vasallo [...] recibe [...] un tratamiento suavizado, centrándose la intriga, más que en los desmanes del poderoso, en el dilema del vasallo o de un amigo de éste, preocupados por la dificultad de compaginar amor, amistad y obligaciones de vasallo». *Lo que es privar*, publicada en 1634, y *La privanza merecida*, escrita entre 1621 y 1646, están, por tanto, en consonancia con esta evolución que señalan los investigadores.

espacio que se dedica a la exposición del trabajo de los protagonistas como buenos validos. Hacia la mitad del segundo acto, Leonardo recibe a los soldados que acuden con sus memoriales –ante la buena disposición del ministro, uno de ellos exclama: «Las almas vence / con su mucha cortesía» (f. 109v)– y debido a la necesidad que observa, Leonardo ordena a su criado darles a todos de comer:

LEONARDO Escúchame atentamente,
Frisón: busca los soldados
y así algunos pretendientes
que pasan necesidades.
Dentro en mi cuarto los mete
y dales a todos que coman. (f. 110r)¹⁴³

En *La privanza merecida* hay varios momentos en los que se escenifica el acierto con el que Carlos ejerce el oficio de valido. Es especialmente relevante la escena en la que recomienda al Rey eliminar los tributos que ha decidido imponer aduciendo las siguientes razones:

CARLOS Cualquier arbitrio es forzar
al pueblo con fin violento.
REY Y son de hombres que se emplean
solo en esta facultad.
CARLOS Desean su utilidad,
no el bien público desean.
REY ¿Pues mi utilidad no es ley?
CARLOS Si he de obedecerte, callo;
si aconsejarte, al vasallo
sirve de padre el que es Rey.
Y así, si lo miras más,
no es bien, señor, que les comas
aquello que al reino tomas
y aquellos que al otro das. (1050-1063)¹⁴⁴

Ambos coinciden, además, en su intento por disuadir al rey de sus pretensiones amorosas. Este tipo de acciones no se representan en *Partes*.

En cuanto a las figuras reales, los monarcas de *Partes* son modélicos y contrastan por ello con los de *Lo que es privar* y *La privanza merecida*. El rey de Francia (*Lo que es privar*) valora las virtudes de Leonardo sin importarle que el pueblo lo rechace por su condición social (f. 109v), y sospecha de la actitud envidiosa de su antiguo privado (109v, 114v y 117v). Parece ser un buen rey en los aspectos que no tienen que ver con la pasión desenfadada y sin límites que siente por Finea, pero esta incontinencia, como le advierte

¹⁴³ Cito a partir de la *Segunda parte* (Lisboa, 1634), pero adapto grafías y puntuación de acuerdo a las normas actuales de la RAE.

¹⁴⁴ Cito a partir de la edición de Depretis (1999).

Leonardo, repercute en su forma de ejercer el gobierno y el reino se lo recrimina (f. 112r). En *La privanza merecida* el rey de Inglaterra es un rey tiránico: sabemos que mató al padre de Blanca porque suponía un obstáculo en sus pretensiones de gozarla; urde un plan junto a su esposa, la Reina, para asaltar a la dama un día de caza; y entre los versos 1904-1935 Carlos enumera otra serie de abusos que comete el rey con el pueblo.

Pero, finalmente, la oposición de los privados a las acciones imprudentes de los reyes sirve para que estos entren en razón y reconduzcan su comportamiento. En ambos casos, el rey acaba por reportarse y premia la lealtad de su favorito entregándole a la dama en matrimonio. En las tres comedias, de una forma u otra, el monarca obstaculiza el amor del valido por una dama, pero la situación es diferente: el rey de *Partes* no es de la misma condición que el de *Lo que es privar* y *La privanza merecida*, lo que justifica que no deba renunciar a su matrimonio con Felisarda.

Algo que sí acerca a los reyes de estas comedias es que sinceramente consideran a sus privados amigos. Esta relación es muy evidente en *Lo que es privar*, donde Rey y privado, anteponiendo su amistad al amor, repiten en varias ocasiones las palabras: «que más que a ella por dama / os quiero a vos por amigo». Se declaran igualmente hechuras de sus reyes («CARLOS Su majestad solicita / tanto el aumento de honrarme / que hoy, a pesar de la envidia, / como soy hechura vuestra, / de esta suerte me acredita», *La privanza merecida*, 1769-1473; «Leonardo Con causa el alma procura / que honréis esta humilde hechura.../ REY Leonardo, pedir podéis», *Lo que es privar*, f. 111v), e incluso esclavos – como declara en una ocasión Carlos ante la Reina (349-354)–. En *Lo que es privar* aparece también la idea de que el privado soporta junto al rey el peso de la corona («que sois un alma los dos / que a un tiempo en Francia reináis», f. 111v), «rasgo común en la comedia de privanza», como señala Insúa (2011: 72).

Inherente también al género de las comedias de privanza es la presencia de personajes antagonistas, cuya ambición de poder, riquezas y títulos los lleva a la envidia, la ingratitud y la traición. Ya hemos comentado para *Partes* los papeles del duque Rosimundo y el conde Claudio; en *Lo que es privar* y *La privanza merecida* el antagonista tiene el mismo título y nombre: el marqués Leonelo. No obstante, en ninguna de ellas este personaje es el responsable de la caída del protagonista (en *Partes* ya comentamos que solo en el caso de Albania). En *Lo que es privar* el Rey destituye a Leonardo al descubrir que Finea está enamorada de él (considera que su valido lo ha traicionado), y devuelve al

marqués Leonelo la privanza, en ese juego que suele destacarse en estas comedias de «la caída y el ascenso simultáneos y balanceados de dos validos» (Insúa 2011: 70).

En *La privanza merecida*, por el contrario, no llega a producirse una caída del favorito: el Rey estratégicamente destituye a Carlos y finge ascender al marqués Leonelo para desenmascarar a este último. En esta comedia cobra importancia –más allá de la envidia, en la que también se incide– la adulación de los miembros del Consejo, del cual forma parte el Marqués, que incitan al rey a cometer acciones tiránicas para su propio beneficio. Solo Carlos ha sabido despertar al Rey y hacerle ver la realidad de su gobierno:

REY	Ya un vasallo me habló claro; culpa hasta aquí no he tenido si los demás me engañaron con alevoso artificio. Ahora sí que la tengo si a remedios tan precisos no acudiere como debo pues despierto de dormido. Carlos me ha dejado ahora. ¡Oh, amigo leal, qué aviso me has dado tan importante! ¡Oh amigo, mil veces digno de este nombre! Porque sólo este nombre ha merecido quien a su rey desengaña con un afecto tan vivo, quien ofrece lo que tiene y quien se arriesga al peligro de poder perder mi gracia... (2033-2051)
-----	--

Siguiendo, asimismo, las convenciones del género, en todas estas comedias estos malévolos personajes se fingen amigos del protagonista y se benefician de sus favores para después recompensarles con su ingratitud: después de perdonarles la vida o interceder por ellos para que sean perdonados en numerosas ocasiones, traicionarán al favorito. A raíz de los acontecimientos que se representan, continuamente se intercalan reflexiones sobre los peligros que entraña formar parte de las altas esferas del poder, como cuando Carlos trata de rechazar el oficio de secretario:

CARLOS	Mirad, Señor, qué intentáis, porque siento lo contrario: que si me hacéis secretario, a otros quejosos dejáis. Y no pretendo yo ser por ese modo mal quisto. Por los ejemplos que he visto tan dignos de aborrecer, yo me contento en tener
--------	---

la gracia vuestra propicia;
que es muy fuerte la malicia
y muy cruel la ambición... (996-1007)

Este tipo de reflexiones en *Partes* tan solo las escuchábamos en boca de la reina Felisarda, atormentada por las ataduras de su condición real (por ejemplo, en el soneto que ocupa los versos 2201-2204). Igualmente, en *Lo que es privar* y *La privanza merecida* se evoca el desengaño y la añoranza del mundo lejos de la corte, aspecto ausente en *Partes*:

LEONARDO Señor, retirarme quiero
solo otra vez a mi aldea,
que no quiero en tu privanza
hacer con fortunas pruebas.
Allí quiero con mi primo
pasar vida más quieta,
que esta de palacio es vida
a quien la muerte anda cerca.
Hay traiciones, hay envidias,
hay mudanzas, hay sospechas,
y no podrá la pasión
aclerar tal vez cautelas. (f. 119v)

No obstante, también en estas comedias, y en un tono similar, se insiste en la inestabilidad del mundo del poder y en la inconstancia de la fortuna:

Carlos [...]
Cuanto al mundo, ya he caído
de la esfera de privado.
Qué pocos me han visitado
de quien visitado he sido;
a desengaño entendido
sin que llegue a contemplar
el que se lleva en llegar
a los tronos del poder,
que en las puertas del placer
está más cierto el pesar. (2231-2240)

LEONARDO ¡Oh, vida en efe[cto] humana,
sueño en fin de la fortuna,
espejo a su rueda varia! (f. 115v)

Y más abundantes son, sobre todo en *La privanza merecida*, las quejas del protagonista por el destino adverso que le persigue a pesar de todos sus méritos y cualidades, hecho que le asemeja a Albano («Y así no soy en el mundo / más que un hombre que me abraso / de que hay méritos sin dichas / y premios sin trabajarlos», 32-35). En el desenlace de la comedia, los protagonistas de *Lo que es privar* y *La privanza merecida* —perfectos en todos los sentidos— son recompensados inequívocamente: vuelven a la privanza de sus reyes y se les permite casarse con su dama.

Hemos reservado el último lugar al comentario comparativo con las dos partes de Duarte Pacheco. La biología del héroe portugués ha sido objeto de los estudios de Gutiérrez (1975: 219-245), MacCurdy (1978), Gonzalez (1987: 516-581) e Insúa (2012), que se han ocupado de sus fuentes, género, estructura y temas, por lo que solo nos detendremos en aquellos aspectos que nos interesen en relación con la comedia que nos ocupa. Ya hemos señalado en el análisis temático de *Partes* el punto de confluencia más evidente: la ausencia de una recompensa justa a la heroicidad del protagonista. En este sentido, el tema del premio, el desengaño, el atropello de la virtud y –aun así– el compromiso con «el bien obrar» (f. 92v) aparecen reiteradamente a lo largo de las dos piezas.

Duarte Pacheco no llega a ser privado del rey de Portugal;¹⁴⁵ es soldado cuyas victorias como capitán en Cochín son recompensadas en *Pacheco, I* con el favor del rey y la capitania de San Jorge de Mina. Pero los celos del secretario Lisardo –enamorado de Beatriz, futura esposa de Pacheco–, que le acusa de querer proclamarse rey en Mina, le hacen caer definitivamente en desgracia. Al final de *Pacheco, I*, recuperará su hacienda, pero nada más. La ingratitud de Lisardo (al que había perdonado la vida cuando le preparó una emboscada) o los discursos sobre la brevedad de las glorias y la certidumbre de una caída («no hay privanza sin caída», f. 92v) son aspectos que vinculan esta primera pieza a *Partes* y también a otras comedias de privanza.

En *Pacheco, II*, el argumento se acerca más al de *Lo que es privar* y *La privanza merecida*: Juan III, príncipe de Portugal y rey a la muerte de su padre en el acto tercero, pretende a doña Elena, enamorada de Juan Fernández Pacheco, hijo de Duarte. Pero junto a esta trama principal, otros momentos en la comedia se reservan a presentar a un Duarte Pacheco empobrecido y despreciado por el Rey, que se queja amargamente sobre su fortuna y relata sus hazañas una y otra vez.¹⁴⁶ No obstante, se aprecian diferencias fundamentales entre la actitud de Pacheco y la de Albano. El primero, aunque trata de

¹⁴⁵ Como señala Gutiérrez (1975: 228), comparando la biología de Cordeiro con las de Salucio del Poyo (primero en emplear esta fórmula bipartita de dos comedias dedicadas a la próspera y la adversa fortuna de un mismo favorito), Juan de Grajal y Mira de Amescua: «La escala por la que asciende el héroe portugués no es la de los títulos o posesiones materiales que hemos visto en los casos de los privados españoles».

¹⁴⁶ Igual que Roberto recrimina a Albano que no acepte la comodidad de quedarse en la corte bohemia, Gonzalo, criado de Pacheco, le recordará que podría haberse quedado en la privanza del rey de Cochín, que rechazó por lealtad al rey portugués al comienzo de *Pacheco, I* (como a vasallo suyo, le correspondía al rey de Portugal premiarle): «Contigo pasé al Oriente / donde pudo tener fin / mi pobreza, si en Cochín / anduvieras más prudente / cuando su rey te ofrecía / a su lado su corona / y le daba a tu persona / un cofre de pedrería. / Y tú por darme pesar / le respondiste fruncido: / “a mi rey tengo servido / y él el premio me ha de dar”» (f. 106v).

reportarse, no duda en tachar a los reyes de ingratos («¡Ah, Rey ingrato y cruel! / Mas tened lengua ofendida / con vuestro Rey atrevida...», f. 107r) o incluso culparles de sus desgracias:

DUARTE PACHECO Así crecen mis porfias
y así se aumentan mis daños;
las porfias con engaños
los años con tristes días.
Ingratitudes de un Rey
que méritos atropella
o rigores de mi estrella
que tiene mi mal por ley.¹⁴⁷

No obstante, encuentra una causa mayor: Dios le castiga por su mal comportamiento con un sacerdote en San Jorge de Mina («Ofendí a aquel sacerdote / y, aunque razón me sobrase / al cielo tengo ofendido / en mi atrevimiento fácil», 111r). En consecuencia, cree que Dios le ha condenado a la miseria «en la humana vida», en el «mundo» que «es una mentira / y una engañosa esperanza» (107v), alusiones que introducen más claramente que en *Partes* la existencia de una providencia divina que dispone los acontecimientos de la vida de Pacheco, como finalmente expone su hijo Juan Fernández:

JUAN FERNÁNDEZ Padre y señor, en desdichas,
en fortunas miserables,
los ignorantes, los rudos,
de la fortuna es quejarse
en cualquier desdicha suya,
como si en ellas faltase
primera causa, que es Dios,
cuya mano nos reparte
las dichas o las desdichas
por los secretos que Él sabe.
Bien sé yo que el faltar premios
para servicios tan graves
que son secretos divinos
y castigos admirables,
porque en un Rey tan prudente
tan generoso y amable
no caben tantos descuidos
sin impulsos celestiales.

Así, como señala Gutiérrez (1975: 242), «con estas palabras ofrece Cordeiro una interpretación providencialista de la vida [...]. Únicamente los ignorantes se quejan de la fortuna, olvidando que es Dios, y por los designios secretos que Él sabe, quien distribuye

¹⁴⁷ Pacheco, como señala Gutiérrez (1975: 239), alude en sus palabras a su adversa estrella, pero en ellas se entrevé «indirectamente, la expresión de su resentimiento contra la ingratitud de don Manuel».

las prosperidades o la adversidad». Coincide, de este modo, con la perspectiva más común en el pensamiento barroco español, que en *Partes* tan solo se puede intuir: la fortuna es providencial, y no es irracional sino inescrutable, porque tiene un orden divino (Maravall 1997: 388-396).

Concluimos, en suma, que la lealtad, las obligaciones del súbdito, la fortuna voltaria y la fortuna adversa, la envidia y la ingratitud de los cortesanos, el premio y el castigo y la descripción del buen monarca, son temas que Cordeiro desarrolla de una forma u otra en estas comedias en las que, desde una perspectiva seria, reflexiona sobre el intricado mundo de la corte y las dificultades y peligros que entraña el poder.

1.4 EL MALINCLINADO

1.4.1 GÉNERO

En su clasificación genérica del teatro áureo, Ignacio Arellano (2012: 138-139) distingue las «Obras dramáticas serias» de las «Obras dramáticas cómicas». En las primeras se integran las tragedias, la comedia seria y los autos y loas sacramentales. En las segundas, las comedias de capa y espada, las comedias de figurón, las comedias palatinas, la comedia burlesca y el entremés, así como «otros géneros breves cómicos». Del mismo modo, Oleza (1994: 238-240) –como ya mencionamos a propósito del género de *Partes*– propuso el término *drama* para englobar la tragedia junto a la tragicomedia. Estas dos concepciones, que manifiestan la cercanía entre la tragedia y la vertiente seria de la comedia, no son incompatibles con la existencia, señalada por Vitse (2003: 747), de dos «macrogéneros» opuestos:

[...] son cada vez más numerosas y más fuertes las voces que abogan, a partir de una combinación o combinatoria de criterios tonales, morfológicos y espacio-temporales, por la adopción –aunque áureamente especificada y matizada– de una clara distinción entre tragedia y comedia, por la existencia, pues, de dos «macrogéneros», en los cuales cada estudioso se esmera en distinguir sendos «microgéneros», siendo el macrogénero cómico, indudablemente, el de mayor complejidad [...].

La complejidad del género cómico viene dada por esa vertiente seria ya aludida que dificulta, en muchas ocasiones, la definición de los límites entre un macrogénero y otro. No obstante, pese a que la tragedia *pura* no fue tan cultivada como la comedia *cómica*, tampoco está exenta de dificultades en cuanto a su delimitación. Resulta complicado en muchos casos determinar si un autor concibió su obra como una tragedia o si solamente quiso servirse de recursos propios de este género para elaborar una comedia –lo tragicómico es elemento esencial del teatro áureo (Oleza y Antonucci 2013: 695-696)–.

Para la descripción de la tragedia, la preceptiva teatral española de finales del XVI y principios del XVII –de un modo semejante a la italiana– partía de la *Poética* de Aristóteles y de otros escritos latinos (fundamentalmente los atribuidos a Donato) que habían ido conformando toda una teoría tradicional del género (Newels 1974: 67-71).¹⁴⁸

¹⁴⁸ Sobre la relación entre la teoría dramática y la práctica, nos parecen esclarecedoras las palabras de Mercedes Blanco (2012): «es de creer que los directamente implicados, los dramaturgos, leyeran con cierta avidez, en latín o en italiano y, con mayor facilidad e inmediatez, en castellano, los escritos a su alcance sobre la materia. Sin que ello quiera decir que plantearan sus obras en función de lo aprendido en “philosophías” o “tablas poéticas”, retenían ideas que los animaban a ensayar nuevas soluciones».

Esta teoría tradicional definía la tragedia en contraposición a la comedia.¹⁴⁹ Ejemplo de ello puede ser la comparación de rasgos que hace Alonso López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* (1596):

Es la primera de las diferencias que entre la tragedia y comedia se ponen que la tragedia ha de tener personas graves, y la comedia, comunes; y es la segunda que la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no; la tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia no; la cuarta, en la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario; la quinta, que en la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se debe seguir; la sexta, que la tragedia se funda en historia, y la comedia es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna, como ya se dijo antes; la séptima, que la tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, bajo [...].¹⁵⁰

Sin embargo, el propio López Pinciano matiza todos los puntos uno por uno: la nueva concepción de los dos géneros dramáticos admitía que estos rasgos pueden ser combinados de distinta forma, y que la característica esencial del género cómico era provocar la risa, mientras que la tragedia debía inducir a la catarsis: suscitar terror y compasión a través de la identificación del espectador con los personajes (Newels 1974: 72-73).¹⁵¹ A pesar de ello, López Pinciano reconoce que no todas las tragedias antiguas conducían a la catarsis del espectador, como tampoco lo hacían las escritas en el Siglo de Oro: *El malinclinado* es un ejemplo de ello.¹⁵²

Las década de los años 20 y 30 o, más específicamente, el lapso de tiempo que transcurre entre 1625 y 1635 se ha destacado como un momento crucial en la modalidad trágica de la comedia áurea: «es exclusivo de la década 1625-35, en sentido estricto, lo que podríamos llamar un resurgimiento de la tragedia, que se estanca paulatinamente poco más allá de estos confines cronológicos» (Oleza y Antonucci 2013: 726).¹⁵³ Este resurgimiento parece coincidir, además, con un redescubrimiento de la *Poética* de

¹⁴⁹ De acuerdo con Blanco (2012), esta forma de caracterizar los géneros teatrales «procede de Elio Donato y de otros gramáticos de la Antigüedad tardía y se difunde a través de los *Praenotamenta terencianos* y a veces a través de los comentarios de Séneca».

¹⁵⁰ Citado a partir de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1971: 98).

¹⁵¹ Esta distinción basada en el horizonte de expectativas del receptor actualmente es considerada por algunos estudiosos el punto de partida para la clasificación genérica de una comedia áurea, aunque después haya que definir otros muchos aspectos (Vitse 1983: 520; Arellano 2011c: 16-17).

¹⁵² Nuestra comedia ha sido bien estudiada por Gonzalez (1987) y (2012) e Insúa (2018), cuyas opiniones suscribiremos en muchas ocasiones. También ha sido citada y estudiada parcialmente en otros trabajos sobre la tragedia (MacCurdy 1964) o el tiranicidio en el teatro áureo (Lauer 1987).

¹⁵³ Los años en torno al primer cuarto del siglo XVII son un periodo clave en la evolución de los géneros y el tratamiento de los temas en el teatro del Siglo de Oro. Son precisamente estos los años en los que Cordeiro desarrolla su obra teatral, como hemos expuesto en el apartado Circunstancias de composición. Sobre este resurgimiento de la tragedia son fundamentales los trabajos de D'Artois (2012), Blanco (2012) y Antonucci (2012) recogidos en un mismo monográfico de revista que lleva por título «Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro».

Aristóteles: «un aristotelismo más depurado, menos ecléctico, distinto del que puede observarse a finales del siglo XVI» (Blanco 2012).¹⁵⁴ Esta nueva concepción supuso la no obligatoriedad en el cumplimiento de la mayor parte de preceptos de la teoría tradicional que procedían de la teoría latina.

De este modo, con la recuperación de la esencia aristotélica, surgen tragedias que dramatizan complejas relaciones familiares o complicados conflictos de poder con una peripecia repleta de casualidades que resultan ser fatales para los protagonistas, que muchas veces no son ni modélicos ni absolutamente malvados, sino que, simplemente, cometen *errores trágicos* que los conducen a un final desgraciado que suscita en los espectadores la conmiseración (Blanco 2012).¹⁵⁵ Podemos tomar como ejemplo las grandes tragedias de Lope y Calderón: *El castigo sin venganza*, *La vida es sueño* o *El médico de su honra*.¹⁵⁶ Ambos dramaturgos, sin embargo, partiendo de la tragedia renacentista, ensayaron otros modelos antes de encontrar su fórmula trágica perfecta de acuerdo con la definición aristotélica.

Lope consiguió adaptar al gusto del público de los corrales de comedias la llamada «tragedia del horror» que cultivaron los renacentistas. De acuerdo con D'Artois (2012), estas tragedias, «por su retoricidad excesiva, su densidad verbal, su estaticidad y su complejidad argumental, eran textos que no hallaban acogida en el público».¹⁵⁷ Lope

¹⁵⁴ Mercedes Blanco (2012) matiza la relación entre estos hechos coincidentes: «La coyuntura a la que me refiero en el terreno de la teoría señala y acompaña uno de los momentos fecundos de un tipo de teatro trágico a la española que, sin sentirse atado por los “preceptos”, ya sean o no aristotélicos, da pruebas prácticas de haber asimilado la parte más viva del pensamiento de la *Poética*. Insisto sobre las expresiones “señala y acompaña”: no pretendo que la teoría sea el determinante de la escritura teatral, cuya evolución procede de la búsqueda por los dramaturgos de fórmulas capaces de agradar en los corrales y en la corte. Postulo simplemente que los avances teóricos, aunque parezcan modestos, surgen de la misma tendencia que hace florecer, en el mismo momento, unas cuantas soluciones afortunadas».

¹⁵⁵ Según la *Poética* de Aristóteles (XIII, 1453a, trad. A. Villar Lecumberri), «el personaje intermedio» entre el bueno y el malo «es aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún fallo; [...] Por lo tanto, es necesario que un argumento bien articulado sea simple antes que doble [...] y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, por el contrario, de la dicha a la desdicha; y no por maldad, sino por un fallo grave de un hombre como el que se ha dicho o de uno mejor, siempre preferible a uno peor».

¹⁵⁶ No obstante, y como bien señala Florence d'Artois (2012), a pesar de que buena parte de las obras cumbre del género se escriben en estas «décadas altas» (*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, *El príncipe constante*, *La vida es sueño* o *El médico de su honra*), «es discutible ver en la proximidad de estas obras la prueba de la confluencia de las dramaturgias coetáneas en torno a un proyecto trágico común» y también advierte «del sesgo que conlleva el contemplar la historia de la práctica del género desde la única atalaya de sus plasmaciones más famosas».

¹⁵⁷ La etiqueta «tragedia del horror» fue acuñada por Alfredo Hermenegildo (1973: 156) para un conjunto de autores –Jerónimo Bermúdez, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Luperco Leonardo de Argensola...– que desarrollaron su obra en las décadas de 1580 y 1590. Para este estudioso, esta denominación «refleja la manera que los autores tuvieron de solucionar la puesta en escena de los diversos conflictos trágicos» (Hermenegildo 1973: 156). El argumento basado en la historia antigua o la

limita este y otros rasgos,¹⁵⁸ priorizando la acción por encima de la palabra, aplicando los mecanismos de enredo de la comedia cómica y recurriendo a un final efectista en el que se descubra la muerte de algún personaje (D'Artois 2012). A partir de 1615 el número de tragedias que escribe Lope disminuye. En ellas, se aleja cada vez más del estilo épico y del espectáculo de lo terrible, avanzando hacia un lirismo que, tras recurrir también a la materia mitológica pensando en un público cortesano, desemboca en sus grandes tragedias amorosas: *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*.

Calderón, cuyas primeras obras se representan en la década de 1620, escribe muy pronto sus tragedias de corte aristotélico más famosas –*La vida es sueño* y *El médico de su honra*– pero, antes, cultivó también otro tipo de tragedias, más apegadas al modelo renacentista, entre las que se encuentran *Judas Macabeo* y *La gran Cenobia*, estudiadas y clasificadas por Antonucci (2011) como tragedias *moratas*.¹⁵⁹ En ambas obras Calderón recurre a un «esquema binario» de personajes negativos que se enfrentan a personajes positivos que terminan por obtener un final acorde a sus merecimientos: desgraciado para los primeros y feliz para los segundos. El tono épico –se llevan a escena conflictos bélicos–, la presencia de augurios, visiones o voces, el tema de la fortuna voltaria o, como consecuencia de la dramatización del horror, la recurrencia al «léxico de las emociones trágicas» (miedo, terror, tormento, llanto, pena, sangre, guerra...), son algunos de los ingredientes propios de la tragedia renacentista de los que se sirvió Calderón en estas dos tragedias (Antonucci 2011).

Mariela Insúa (2018: 292) categorizó acertadamente *El malinclinado* como tragedia *morata*:

Si nos centramos en el «efecto global» que suscita en el espectador, la obra del portugués se acerca a las bases de la tragedia morata, que según definía López

historia nacional –o en leyendas de larga tradición–, la influencia de Séneca en el tratamiento de los hechos, con acumulación de muertes y crímenes truculentos, así como el fin aleccionador, son algunas de las características definitorias de este teatro que, aunque influyó sin duda en la comedia nueva, no logró triunfar en las tablas (ver Hermenegildo 1973 y 1985).

¹⁵⁸ Los elementos que Lope toma de los trágicos de finales del siglo XVI, siempre de forma simplificada y pudiendo aparecer o no, han sido recogidos por D'Artois bajo el nombre de «patrón trágico» (2012) y consisten en un argumento basado en hechos o personajes históricos, personajes elevados, presencia de motivos sobrenaturales como malos agüeros o visiones, estilo elevado, léxico culto y perteneciente a campos semánticos relacionados con la tragedia (muerte, dolor), métrica italianizante, golpes de efecto escénico (aparición de una cabeza cortada o una muerte tras la cortina) y el uso por parte del dramaturgo de la etiqueta genérica en el título o en los últimos versos de la comedia.

¹⁵⁹ *La gran Cenobia* y *Judas Macabeo* se representaron, respectivamente, en 1625 y 1623 (Antonucci 2012). La primera se publicó en la *Primera parte de comedias de Calderón* (1636) y la segunda en la *Segunda parte* (1637). Las fechas de composición de *El médico de su honra* y *La vida es sueño* se desconocen, aunque es probable que la primera se escribiese entre 1629 y 1635 (Antonucci 2021: 121) y la segunda entre 1627 y 1630 (Antonucci 2012).

Pinciano es útil, enseña costumbres y carece de fin espantoso. Estamos ante un desenlace en el que se balancean los destinos de los protagonistas: el tirano termina derrocado y el personaje positivo accede a la felicidad, que es además la bonanza del reino [...]

El fin de la tragedia *morata* no es conducir a la catarsis del espectador, sino transmitir una historia ejemplar. En este sentido, de acuerdo con el Pinciano, se opone a la *patética*:

[...] aunque es de más utilidad, no de tanto deleite trágico porque la persona de la acción en las partes principales, o es buena, o mala; si es buena la persona, para ser *morata* la acción y que enseñe buenas costumbres, ha de pasar de infelicidad a felicidad, y, pasando así, carece la acción del fin espantoso y misericordioso; carece, al fin, de la compasión, la cual es tan importante a la tragedia como vemos en su definición; y, si es la persona mala, para ser *morata* y bien acostumbrada la fábula, al contrario, pasará de felicidad en infelicidad, la cual acción traerá deleite con la venganza y con la justicia, mas no con la miseración tan necesaria a la *patética* (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1971: 82-83).¹⁶⁰

En *El malinclinado* se expone el enfrentamiento entre dos hermanos antitéticos: Evandro, rey legítimo de Escocia, es un tirano cruel y sanguinario, mientras que su hermano, el infante Clodoveo, cuenta con todas las virtudes necesarias para ser un buen gobernante. La pieza está inspirada en el tópico de los hermanos enemistados, que parte de la mitología y la literatura fundacional –Tiestes y Atreo, Eteocles y Polinices, Rómulo y Remo, Caín y Abel...– y alcanza un amplio desarrollo en la literatura universal.¹⁶¹

En la primera escena de la comedia aparece Evandro «envainando la espada» porque acaba de matar a su ayo –los versos 53-56 parecen sugerir que el cuerpo inerte está sobre el tablado– e inmediatamente después amenaza al Duque con darle muerte por manifestar su opinión en contra del asesinato que acaba de cometer. Estos dos sucesos, junto con la insolente justificación del Rey, que primero culpa a su espada y poco después se jacta de no impartir justicia y de castigar a su antojo, pagándose de su condición de «rey absoluto» e incluso equiparándose a Nerón, constituyen, de acuerdo con Gonzalez (2012: 4), «[...] arguments qui font de cette scène inaugurale une entrée en tragédie, pas simplement à cause de la mort déjà donnée, mais parce que la sphère du pouvoir en son

¹⁶⁰ Para Aristóteles (*Poética*, XIII, 1453a) estos finales eran los propios de la trama doble, que «termina de forma contraria para los mejores y para los peores», y aunque esta estructura parece ser «la debilidad del público», la tragedia no debe perseguir el gusto del espectador, objetivo este de la comedia.

¹⁶¹ De hecho, el personaje de Clavela relaciona a los dos hermanos protagonistas con Caín y Abel en una ocasión (ver nota al verso 1016). Para el desarrollo de este *topos* desde la mitología y la historia bíblica hasta la literatura reciente, con referencia también al teatro del Siglo de Oro español en consonancia con otros dramas europeos que explotan el motivo en la misma época, ver Frenzel, s.v. *Hermanos enemistados*.

lieu le plus élevé traverse une crise qui fait courir un riche majeur à l'État et au royaume». Se introduce, así, desde el primer momento el tema central de la obra: la tiranía.

Catalina, la Reina madre, sale a escena poco después para lamentarse ante su hijo primogénito del estado en el que se encuentra el reino de Escocia bajo su gobierno. La imagen de los versos 43-44 («Sangre las piedras esmalta / de inocentes que matáis») no deja lugar a dudas de lo trágico y terrible de la situación. Antes de que comiencen los hechos de la comedia, el Rey ha matado al secretario, al mayordomo mayor, al condestable y al veedor, de manera que con la muerte del ayo son cinco los hombres de su servicio que ha eliminado. Seguiremos asistiendo a lo largo de toda la obra a los desafueros del tirano. El conflicto principal que ocupa el primer acto es la injustificada condena a los dos mil soldados prisioneros que su hermano, el infante Clodoveo, ha traído de la guerra frente a Bohemia en señal de la victoria. El infante se opone a esta condena, así que el Rey le obliga a jugarse la vida con ellos en una partida de dados. Clodoveo pierde, por lo que el Rey, ya en el segundo acto, se decide a matarle con veneno a instancias del Duque, que quiere ganar tiempo para salvar al Infante. Así, el Duque y la Reina madre planean el asesinato del Rey, razón por la que acaban encarcelados cuando el Rey tiene noticia de la conspiración.

Mientras transcurren los hechos principales, Evandro mata a Libio, un hombre que, engañado por su mujer, solicitaba justicia. También castiga a Enrique por no vengar con la muerte al asesinato de su hermano. Justo después de estas escenas, Evandro pide a Festín que le lleve a la quinta de la duquesa Leonora para violarla:

REY	Pues venme a enseñar la quinta que he de matar un caballo por gozar en tal porfía una mujer tan hermosa aunque a fuerza se resista. (1352-1356)
-----	---

Esta reprobable acción del tirano no se escenifica, pero posteriormente el Rey comenta ante Festín con frialdad la resistencia que opuso la Duquesa a su violencia y la desesperación extrema que mostraban sus gestos cuando finalmente se vio vencida ante la fuerza del déspota:

REY	¿Honestidades a mí? ¿Presunciones de su sangre?
FESTÍN	En efeto, ella cayó.
REY	Con resistencia notable, porque a mi gusto no hay gusto que no rinda sus quilates.
FESTÍN	Fuiste de Leonor Tarquino.

REY Pudo mi pasión cegarme,
que hasta sus bellos cabellos
me pagaron sus ultrajes.
Las manos quedó partiendo
y entre ellas el rostro parte
con la rabia, con la furia
de que mi poder gozase
por entre glorias de nieve
el nácar de sus corales. (1437-1452)

En el tercer acto conoceremos que la Duquesa se suicidó poco después. Será el propio Rey quien la identifique con las heroínas trágicas Dido y Lucrecia, para posteriormente burlarse de su decisión:

REY Imitó a Dido gozada
y a Lucrecia en el valor.
Ya los poetas tendrán
con que quebrar la cabeza,
pues de mi injusta fiereza
nació tan terrible afán. (1639-1644)

Al inicio de este último acto el Rey tiene audiencia con algunos presos y su actuación es similar a la de la audiencia anterior: indultos para los culpables, penas para los inocentes y castigos excesivos para los que han cometido delitos menores. El siguiente desafuero que comete Evandro resulta ser el definitivo, el que para él tendrá más graves consecuencias: abofetea a su madre. Es precisamente esta sucesión de crímenes lo que lleva a MacCurdy (1964: 79-82) a considerar *El malinclinado* como uno de los mejores ejemplos de tragedia senequista en el teatro del Siglo de Oro español –junto a otras piezas como la *Roma abrasada* de Lope o *Tarquino y Lucrecia* de Rojas Zorrilla–.

La imagen de Escocia es la de un reino sumido en el caos, que convive con el terror que siembra su Rey al que ni la nobleza ni el pueblo quieren en el trono, como manifiesta en una ocasión el duque Claudio: «La nobleza le aborrece, / su reino le quiere mal» (1377-1378). Por ello es frecuente en la expresión de los sentimientos de los personajes las voces léxicas propias de la tragedia, que reflejan la situación de angustia: «llanto» (29, 800) «llanto sin pausa», (908), «triste llanto» (918), «dolor» (921, 923, 2055, 2064, 2070), «pena» (77, 212, 531, 900, 920, 1980, 2077), «desdicha» y sus derivados (344, 459, 526, 535, 546, 569, 757, 761, 919, 951, 1062...), «tormentos» (2002, 2064), «rigor» (251, 367, 874, 890, 1358, 1851, 1973, 2000, 2060), «crueldad» (172, 252, 910, 1861, 1881), etc.

La bofetada que Evandro propina a su madre supone su condena definitiva. La afrenta al honor familiar no podrá ser ignorada por Clodoveo ni justificada en razón de la fidelidad al Rey. Y ahora que el Infante ya no va a respetar más la vida de su hermano,

surgen algunos elementos propios de la tragedia que anuncian el desenlace, como las tres caídas sin causa aparente que el propio Evandro reconoce como un mal augurio:

REY Válgame Dios, que he caído
tres veces sin tropezar
en cosa que dé lugar
al temor de mi sentido.
No sé, alma, qué adivinas
entre quimeras tan vanas,
que o son desgracias humanas
o providencias divinas. (2144-2150)

En sueños se le aparecen su ayo y la duquesa Leonora para anunciarle que morirá a manos de su hermano y, después, una vez llegue el momento del enfrentamiento, tendrá la visión de una veintena de víctimas luchando contra él. Propias de la tragedia son también las maldiciones que se pueden entender como presagios. La Reina madre maldice a su hijo en dos ocasiones: la primera en los versos 241-242, cuando ve amenazada por primera vez la vida del Infante («Rabiando acabe la vida / y así como mata, muera»), y la segunda, mucho más contundente, en los versos 2045-2064, justo después de recibir la bofetada:

REINA ¡Maldígate el cielo, amén!
Mueras rabiando, enemigo,
y a mis ojos por castigo
violenta muerte te den.
No tengas gusto ni bien;
de tu sangre se llevante
quien te castigue y espante
vengando esta bofetada,
y te dé la muerte airada
tu mismo hermano el Infante.
Ya el dolor el alma parte
y en tan fiera ejecución
alcance mi maldición:
que mueras sin confesarte.
Fáltete el cielo y aparte
su piedad de tu rigor;
acabes como traidor
y mueras, fiero, rabiando
como aquí me están matando
tormentos de mi dolor. (2045-2064)

Por otra parte, el personaje de la bufona Armisenda actúa como consejera del Rey –de hecho, es su única partidaria– y también en cierta manera predice el desenlace y trata de avisarle (1489-1510), instándole además a confiar en su hermano y a no disgustarle («Es tu amigo y es leal; / no le ofendas con pesares», 1503-1504). Su papel es también el

de apaciguar la ira del déspota, cantando romances que en ocasiones están relacionados con la acción y toman forma de lamento a modo de coro trágico.¹⁶²

En el final de la obra, Clodoveo debe matar a Evandro, a quien sin embargo ha respetado como Rey en todo momento, lo que puede interpretarse como una suerte de ironía trágica o, utilizando la expresión de Gonzalez (2012: 5), «contradiction baroque»: el único que ha defendido la vida de su hermano es finalmente quien se ve obligado a acabar con ella y a ocupar su lugar en el trono.¹⁶³ Este final, que castiga al rey tirano –un tirano sin vistas a arrepentirse de su conducta– y premia al Infante –que encarna la virtud cristiana– es claramente ejemplarizante.¹⁶⁴ Así lo confirman los versos que cierran la comedia:

INFANTE Y aquí, discreto senado,
 en tan ejemplar prodigio,
 da fin al mal inclinado
 su autor, y el perdón pedimos. (2451-2454)

Este final «doble», según la denominación de Aristóteles en la *Poética*, es el propio de la tragedia *morata*. El fin perseguido por Cordeiro al escribir esta tragedia no es inducir al público a la conmiseración por Evandro; no es que los espectadores se sientan

¹⁶² Especialmente representativos en este sentido son los versos 457-474, donde la bufona entona un romance que relata el perdón que se granjearon dos hermanos ante su general, al ofrecer uno de ellos la vida por el otro. Inmediatamente, Evandro muestra su falta de compasión recalcando lo ridícula que le resulta la historia. La parte coral era un elemento fundamental en la estructura de la tragedia antigua. El coro, como portavoz de comentarios reflexivos sobre la acción que servían de guía al espectador, ya no estaba presente en las tragedias del Renacimiento, salvo en algunos casos concretos, como en la *Nise laureada* de Bermúdez o en la *Elisa-Dido* de Virués, donde el coro representa la función de consejero, mensajero o confidente de alguno de los protagonistas. En cambio, según expone Alfredo Hermenegildo (1973: 441), «hay ciertos personajes o series de personajes secundarios (los cortesanos de *La gran Semíramis* o los bandidos de *La infelice Marcela*, de Virués, por ejemplo) en los que todavía se encuentran rastros de algunos de los cometidos que tenía el coro de las tragedias clasicistas». También para la comedia nueva (en su modalidad trágica) se han apuntado semejanzas entre las funciones del coro y algunos personajes: es el caso de Batín, en *El castigo sin venganza* (Álvarez Sellers 1993: 593) o Bruto en *Lucrecia y Tarquino* (MacCurdy 1963: 20).

¹⁶³ Gonzalez (2012: 5) lo explica del siguiente modo: «[...] la contradiction baroque [...] réunit dans une unité contradictoire, d'une part, le pôle d'écrasement en totale opposition aux valeurs dominantes dont il faut se libérer (espace du tyran) et le pôle d'ouverture vertueux et libérateur qui rassemble tout ce qui compte dans le royaume (espace de l'infant), mais dont le bras armé ne peut se décider, précisément au nom de ces valeurs! Tel est le ressort profond de l'action, qui avancera au rythme des étapes nécessaires à l'abandon par l'infant de ses divers facteurs de prohibition».

¹⁶⁴ Una comedia con una finalidad similar a la nuestra es *La humildad y la soberbia* (también conocida con el título de *El triunfo de la humildad y soberbia abatida*) de Lope de Vega, representada por primera vez en 1614 (CATCOM). Existe además cierto paralelismo en la trama. En la comedia de Lope, Trebacio reina en Albania legítimamente pero de forma tiránica, mientras su hermano Filipo soporta con infinita paciencia todas las afrentas que el Rey le hace. En el segundo acto, unos cortesanos proclaman rey a Filipo y Trebacio se ve obligado a huir. Un año después vuelve a la corte convertido en carbonero para reconocer su soberbia y renunciar a la corona en favor de su hermano.

identificados con estos personajes maniqueos, que encarnan el bien (Infante) y el mal (Evandro), sino mostrar cómo el comportamiento moral conduce al premio o al castigo.

En *Judas Macabeo* y *La gran Cenobia*, las dos comedias calderonianas escritas hacia los mismos años con las que hemos asociado *El malinclinado* por ser también tragedias *moratas*, la situación trágica se debe a un conflicto bélico y a la presencia de un tirano en uno de los dos bandos, pero en *El malinclinado* el conflicto existe en el seno de la familia real: se trata de un enfrentamiento familiar –el motor de la acción es la amenaza de Evandro a su hermano y la posterior afrenta a la madre–,¹⁶⁵ aunque la actitud despótica del Rey es también una cuestión política, ya que la tiranía afecta a todo el reino de Escocia. La conjunción de ambos problemas, de acuerdo con Gonzalez (2012: 3), funciona como «source de grand pathétisme».

Por otra parte, tanto *Judas Macabeo* como *La gran Cenobia* dramatizan hechos basados en la historia antigua, bíblica y romana, respectivamente. En *El malinclinado* el alejamiento cronológico es mucho menor. Ante el desprecio con que ha sido recibido por su hermano, en los versos 243-270, Clodoveo expresa su deseo de marcharse a Portugal para servir al rey João I (1357-1433) junto a Nuno Álvares Pereira (1360-1431). Es esta referencia a Portugal –que Cordeiro solía incluir en sus comedias–¹⁶⁶ la que nos permite

¹⁶⁵ Las tragedias aristotélicas de estos años se centraron con frecuencia en los conflictos familiares, sobre todo en las relaciones entre padres e hijos, como señala Blanco (2012): «Para representar la fábula como destino funesto de uno o varios personajes, estas comedias, cuya acción se desarrolla durante un período de días, de semanas o a lo sumo de meses, se remontan al nacimiento y a la historia familiar. [...] Este sentido de un *fatum* familiar –interpretado de modo más o menos unívoco como culpa hereditaria– sugiere la afinidad de estas tragedias con las tragedias griegas del ciclo tebano en torno a la familia de Edipo, o del ciclo de los Atridas». De hecho, en la *Poética* (XIV, 1453b) se recomienda representar este tipo de conflictos: «[...] cuando los padecimientos atañen a personas unidas por lazos de parentesco, tal como un hermano mata o va a matar, o hace algo parecido, a otro hermano o un hijo a su padre, o una madre al hijo, o un hijo a su madre, éstos son los padecimientos que deben buscarse».

¹⁶⁶ João I fue aclamado rey el 6 de abril de 1385, durante la guerra que sostuvo contra Juan I de Castilla y su esposa, la joven Beatriz de Portugal, heredera legítima de su padre Fernando I, muerto en 1383. Poco después, el 14 de agosto de 1385, se libró la decisiva batalla de Aljubarrota, cuya victoria es todo un símbolo de la soberanía portuguesa frente a Castilla. No es esta comedia la única en la que Jacinto Cordeiro menciona a este rey; también en *Los doce de Inglaterra*, puesto que la leyenda que se recrea es de tiempos de João I: «¿Cómo queda el rey don Juan, / aquel incansable Marte / que con valor portugués / escribe en bronce y en jaspes / su nombre siempre invencible, / su valor siempre arrogante...» (*Segunda parte*, f. 66v); en *La entrada del rey en Portugal* se le dedican versos igualmente elogiosos: «Aquí paro absorto, digo / que me robó las potencias / don Juan primero, atrevido, / el que en la sala real / de la reina fue homicida / dando muerte al conde Andeiro / para que el vulgo oprimido / diese a sus sienas corona, / a su valor cetro invicto. / Éste el maestro de Avis es / que con Nuño Álvares hizo hazañas de más valor / que rey jamás nunca hizo. / Éste es aquel que con pocos / portugueses escogidos / vio de Aljubarrota el campo / atropellando castillos. / Hijo de Pedro bastardo / y por su valor se hizo / tan natural que reinó / cuarenta y ocho años; / digno rey, fuerte soldado, / capitán bravo y temido» (*Teatro de Autores Portugueses do Século XVII*, vv. 1920-1942). La insistencia de Cordeiro en el recuerdo del reinado del maestro de Avis –que consiguió que Portugal escapara al dominio casi inminente de Castilla a la muerte de Fernando I– es para Christophe Gonzalez (2007: 36-40) claro indicio del anticastellanismo de nuestro dramaturgo portugués.

ubicar la acción en el tiempo. Concretamente, por las alusiones a la conquista de Ceuta sabemos que la acción se desarrolla en algún año entre 1415 –en agosto de este año Portugal tomó la ciudad de Ceuta– y 1433 –año de la muerte de João I–. Durante este periodo reinaba la dinastía Estuardo en Escocia, en guerras casi continuas con Inglaterra. No nos consta, sin embargo, que una situación parecida a la que recrea esta comedia existiera en la Escocia de este tiempo, ni en la anterior o contemporánea a Cordeiro. Los personajes y los hechos parecen inventados.

No obstante, aunque Cordeiro ha decidido ubicar la comedia en el siglo xv, las referencias a la historia bíblica y antigua son más numerosas que en otras piezas teatrales del autor. El Infante trata de aleccionar a su hermano con los ejemplos de César –Evandro traerá a colación a Bruto– y Eneas (479-490); se vuelve a aludir al héroe de la Eneida indirectamente en los versos 1931-1933; la Reina madre compara a su hijo con Nerón –a quien Evandro reconoce admirar–, Dionisio y Calígula (2025-2030). Se asocia a la duquesa Leonora con Dido y Lucrecia (1639-1640) y a Evandro con Tarquino (1443); Armisenda evoca en un romance las figuras de Alejandro y Clito, que dan pie después a mencionar a Aquiles y a Homero, y el pasaje de Ulises y las sirenas en la *Odisea* (2155-2203); y en esta misma escena, Armisenda reelabora el romance del incendio de Roma.

En cuanto a las alusiones bíblicas más importantes, podemos destacar la comparación que hace el gracioso entre san Juan Bautista, por un lado, y su amo y él por otro, cuando están a punto de jugar la partida de dados con los soldados (709-716). En esta escena, el gracioso utiliza también otras reminiscencias bíblicas (ver notas a los versos 748-751). Clavela asocia a los dos hermanos con Caín y Abel (1016) y Festín califica al Rey como «otro Herodes» (1325).¹⁶⁷ Estas referencias tan reiteradas podrían estar en relación con el hecho de que la mayor parte de las tragedias de estos años se situaban en la Antigüedad, como recuerdan Oleza y Antonucci (2013: 726):

Característica de la dramaturgia trágica del joven Calderón y, sobre todo, de Rojas Zorrilla, es la vuelta a temas de la historia antigua o de la mitología clásica inmediatamente reconocibles como trágicos, a menudo con resonancias senequistas y centrados en los excesos y violencias del poder.

El ambiente, como ocurría en la tragedia renacentista, es palatino: los personajes pertenecen a la realeza y a la alta nobleza y la acción se desarrolla completamente en el

¹⁶⁷ Otras menciones son menos importantes –Job (1216) y Holofernes (1832)– por no estar especialmente vinculadas a la trama. Lo mismo ocurre con las menciones a Crespo y Midas (1797 y 1811), Alcides, Héctor, Aquiles, Aníbal, Pirro y Cipión (2261-2262) o al pasaje del caballo de Troya (1415-1416).

palacio del Rey, lo que acerca nuestra pieza a otras tragedias como *El castigo sin venganza* o *La vida es sueño* que, además, tampoco basan su argumento en la historia, sino que escenifican hechos inventados.¹⁶⁸

Resta por comprobar si existen elementos de comedia insertos en esta tragedia áurea. La trama amorosa en *El malinclinado* es mínima: se reduce a algunas declaraciones de amor entre Clodoveo y Clavela –y muchas de ellas en tono trágico por estar Clodoveo amenazado de muerte– y dos escenas de celos, cuya función parece ser solo la de introducir la figura de Leonora, personaje ausente pero importante en la trama, porque es víctima de uno de los crímenes del tirano.

Por otra parte, existe una trama amorosa paralela a la de la pareja protagonista, la de los dos graciosos de la comedia: Armisenda, bufona del Rey, y Festín, criado del Infante. Estos dos personajes son los encargados de aportar la comicidad a la pieza en escenas aisladas en las que ambos son los únicos participantes, como, por ejemplo, aquella en la que elaboran tres sonetos burlescos, dos de ellos rimados por las mismas consonantes (1797-1838). Por otra parte, Festín hace también de contrapunto cómico de su amo –especialmente en la escena en que el Infante juega con los soldados la partida de dados (651-838)–, función propia de los graciosos, que tenían también su espacio en las tragedias del Siglo de Oro (ver Couderc 2015).

En definitiva, son muchos los factores que nos llevan a considerar *El malinclinado* una tragedia: la exposición de los crímenes y crueldades del rey tirano –que conectan nuestra obra con la tragedia renacentista del horror–, la ambientación palaciega, la presencia de malos augurios, sueños y visiones, y la escasa presencia de la comicidad. El final ejemplar, con el castigo para el monarca opresor y la liberación del reino, aleja nuestra obra de la tragedia *patética* de final desastrado y nos permite clasificarla como tragedia *morata*.

El tema principal de la pieza es el abuso de poder que ejerce sobre su reino un monarca tirano, así como la resistencia que opone a este despotismo su propia familia y la aristocracia cercana al palacio, representada por el marqués Arnesto y el duque Claudio.

¹⁶⁸ Para Zugasti (2003: 169-173) la tragedia del horror es un antecedente de la comedia palatina por su lejanía espaciotemporal y por estar protagonizada por personajes pertenecientes a la alta nobleza o la familia real. La tragedia podía compartir, por tanto, ambientación con la comedia palatina, pero también se escribieron, como es sabido, tragedias protagonizadas por personajes de extracción social más humilde, pertenecientes a un universo rural (como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* o *El alcalde de Zalamea*) o urbano (*El caballero de Olmedo*).

Oleza (1994: 241) denomina «subgéneros o sotogéneros» a estas «redes de piezas que exploran un determinado conflicto y las posibles –y variadas– respuestas al mismo»: comedias de honra del villano, comedias genealógicas, picarescas, de bandolero, de tiranicidio, etc. *El malinclinado* termina con la muerte del Rey a manos de su hermano, de manera que nuestra obra pertenece sin duda al grupo de dramas que exploran el debate en torno al derecho de resistencia.

Como ya ocurría en la tragedia del siglo XVI, la figura del tirano –un rey cuyos desafueros pueden consistir únicamente en no poder controlar su lascivia o llegar hasta extremos como el de Evandro– fue muy habitual en el teatro del siglo XVII en piezas que muestran una actitud crítica, abogando por limitar el poder absoluto.¹⁶⁹ El tiranicidio no fue, sin embargo, tan habitual en las tablas, aunque no faltan ejemplos. Anteriores a *El malincliado*, entre las comedias de Lope, podemos citar *La reina Juana de Nápoles* o *El príncipe despeñado*. El tema de la tiranía fue uno de los preferidos por Guillén de Castro, como bien ha estudiado Delgado (1983). Escribió tres comedias que acaban con esta solución: *El amor constante*,¹⁷⁰ *Las hazañas del Cid* y *El perfecto caballero*. *La gran Cenobia* de Calderón, comedia muy cercana en el tiempo a *El Malinclinado*, como ya se ha mencionado arriba, acaba con la muerte del emperador Aureliano a manos de Decio. No obstante, Lauer (1987: 135), que estudió en *Tyrannicide and drama* una gran cantidad de comedias dedicadas a este tema, sitúa a Cordeiro en el ciclo de Lope de Vega y afirma que *El malinclinado* es «by far the most exemplary and daring play of this period»; «a perfect example of a tyrannide drama which combines the Neo-Senecan and Lopen styles».

Calderón escribió varios años después de *La gran Cenobia* algunas comedias más de tiranicidio (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, *La hija del aire* o *Los cabellos de Absalón*, por ejemplo) y es posible rastrear otros ejemplos posteriores a nuestra obra, como *Progne y Filomena* de Rojas Zorilla, *El tirano castigado* de Diamante,

¹⁶⁹ Especialmente recurrieron al tema de la tiranía Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola y Cristóbal de Virués (Hermenegildo 1973: 523). En el XVII se escriben, además, otras piezas en torno a los límites del poder que no se centran en la figura del rey, pero son igualmente críticas con las autoridades que abusan de sus inferiores. Son los conocidos dramas de honra villana: *Fuenteovejuna*, *El comendador de Ocaña*, *El alcalde de Zalamea*...

¹⁷⁰ Aunque el desarrollo de la trama es muy distinto, *El amor constante* presenta algunos paralelismos con *El malinclinado*: los protagonistas, el rey de Hungría y Celauro, son también hermanos de personalidades antitéticas. La obra acaba con la muerte del Rey a manos de Leónido, el hijo de Celauro.

o algunas comedias en colaboración: *El monstruo de la fortuna*, de Montalbán y Rojas Zorrilla o *El príncipe perseguido* de Moreto, Belmonte y Martínez.

1.4.2 TEMAS

El tema central de *El malinclinado* es la tiranía. Dos hermanos, cuya relación se construye a partir del tópico literario de los hermanos enemistados, encarnan los prototipos del príncipe perfecto y el rey tirano. Los abusos de poder, la violencia, el correcto e incorrecto ejercicio del gobierno, la providencia de Dios y la licitud del tiranicidio son los asuntos que se abordan en esta comedia que hemos clasificado genéricamente como tragedia *morata* por su pretendida ejemplaridad.

La pareja de hermanos protagonistas son el rey Evandro y el infante Clodoveo y sus personalidades antitéticas son el motor de la trama. En el primero se reúnen todos los vicios y defectos del rey tirano; en el segundo, todas las virtudes deseables en un príncipe de acuerdo con la literatura doctrinal española del Siglo de Oro, que en su mayoría tendía a la defensa de un gobernante que poseyera no solo virtudes políticas –esta sería, a grandes rasgos, la doctrina maquiavélica–, sino también virtudes morales y cristianas.¹⁷¹

Estos vicios y virtudes quedan reflejados a través de la acción y a través de la palabra, porque a menudo el retrato de los dos protagonistas se completa con los diálogos de otros personajes. Desde el primer momento presenciamos la crueldad del rey Evandro con el comienzo de la acción *in media res*: el Rey acaba de matar a su ayo e inmediatamente amenaza al duque Claudio.¹⁷² Evandro declara sus intenciones:

REY

[...]

Culpa no quiere mi nombre,
que para matarle a un hombre
basta verle desairoso.

¹⁷¹ Los textos de doctrina política del Siglo de Oro trataron las materias propias de los *espejos de príncipes* que se escribían en Europa desde el siglo XII, cuyo «canon en el tratamiento de aspectos políticos», de acuerdo con López Poza (1999: 24), fue establecido por el *Policraticus* de Juan de Salisbury: «armonía entre la unidad del poder del rey y de la iglesia, los abusos que pueden producirse en el poder, virtudes que deben seguir y vicios que deben evitar los gobernantes, distinción entre el rey y el tirano que no respeta las leyes...». No obstante, es cierto que desde la publicación de *El príncipe* de Maquiavelo (1531), buena parte del contenido de estos textos, al menos en el ámbito hispánico, se dedicó a rebatir las ideas del florentino y a proponer un nuevo modelo de príncipe al que calificaron de «cristiano» frente a «político» (López Poza 1999: 27). Por la cercanía temporal a nuestra comedia y por la claridad expositiva de las ideas que queremos citar –así como por la trascendencia indiscutible que tuvieron ambos textos– nos basaremos en estas páginas fundamentalmente en el *Tratado del príncipe cristiano* de Pedro de Rivadeneyra (publicado en 1595) y en el *De rege et regis institutione* de Juan de Mariana (1599), que citamos traducido al castellano por Pi y Margall con el título *Del rey y de la institución real* (publicado en el Tomo I de las *Obras del Padre Juan de Mariana*). Para el análisis detallado de las ideas de estos y otros escritos doctrinales de la época, ver Galino Carrillo (1948), Maravall (1997) y Díaz Martínez (1998).

¹⁷² Cordeiro pudo elegir el nombre del tirano de manera irónica, pues Evandro significa etimológicamente «bueno para los hombres» o «el bienhechor de los hombres» (εὖ, 'bien' y ἀνὴρ, ἀνδρῶς 'hombre, varón'). Es decir, lo contrario de lo que Evandro es.

No castigo yo culpados,
porque ellos, en su malicia,
los castiga la justicia;
yo solo castigo enfados. (14-20)

Después, la reina madre corrobora sus palabras con la exposición de delitos anteriores (31-58) y califica a su hijo de tirano, entre otras razones por hacer de sus vicios y delitos la ley: «y en sus vicios, siempre ufano / delictos tiene por ley, / usurpa el nombre de rey / y merece el de tirano» (35-38). En otro lugar, el relator que le acompaña en la audiencia con los presos se atreve a replicar una de sus sentencias de muerte. El monarca responde tajante: «Dóysela yo por mi gusto, / que de esas leyes soy rey» (1719-1720).

La subordinación del bien común a los pareceres y deseos personales del monarca es el primer rasgo al que se alude en la definición del rey tirano desde la *Política* de Aristóteles.¹⁷³ Así, Tomás de Aquino en *De regno* (I, 1) también basa su caracterización de este tipo de gobernante frente al buen rey en el diferente objetivo que persiguen:¹⁷⁴

Si igitur liberorum multitudo a regente ad bonum commune multitudinis ordinetur, erit regimen rectum et justum, quale convenit liberis. Si vero non ad bonum commune multitudinis, sed ad bonum privatum regentis regiminen ordinetur, erit regimen injustum atque perversum [...].¹⁷⁵

Si igitur regimen injustum per unum tantum fiat, qui sua commoda ex regimine quaerat, non autem bonum multitudinis sibi subjectae, talis rector *tyrannus* vocatur, nomine a *fortitudine* derivato quia scilicet per potentiam opprimit, non per justitiam regit.¹⁷⁶

En el contexto político de los tiempos en que nuestra comedia fue escrita, el padre Rivadeneyra hace esta misma distinción en el *Tratado del príncipe cristiano*:

¹⁷³ «Tal tiranía es necesariamente la monarquía que ejerce un poder irresponsable sobre todos los ciudadanos, iguales y superiores, con vistas a su propio interés, y no al de sus súbditos; por eso es contra la voluntad de estos, pues ningún hombre libre soporta con gusto un poder de tal clase» (*Política*, IV, 10 1295a 4).

¹⁷⁴ *De regno*, más conocido como *De regimine principum –La Monarquía* es el título de la traducción de L. Robles y A. Chueca (1989) que manejamos, es un opúsculo de Tomás de Aquino escrito hacia 1265-1267, dirigido al rey de Chipre. De acuerdo con Robles y Chueca (1989: XXXIII): «hay que situarlo entre los tratados utópicos y moralizantes. Se trata más bien de una obra pedagógica y moral, a través de la cual se quiere ayudar a formar unos criterios éticos en la persona de quien un día tendrá que ocupar el trono y gobernar la isla de Chipre». Es, por tanto, un *speculum principis*. Se convirtió en una de las obras más influyentes del género, especialmente para los autores españoles de los siglos XVI y XVII (Galino Carrillo 1948: 41-42).

¹⁷⁵ «[...] si la sociedad de los libres es dirigida por quien gobierna hacia su bien común, se da un régimen recto y justo, como corresponde a los libres. Si, por el contrario, el gobierno se dirige no al bien común de la sociedad, sino al bien individual de quien gobierna, se dará un régimen injusto y perverso [...]» (Aquino, *La Monarquía*, trad. Robles y Chueca, p. 8).

¹⁷⁶ «Luego si llega a haber un régimen injusto solamente a causa de una persona, que busca en el gobierno su propio beneficio pero no el bien de la sociedad a él sometida, tal dirigente es llamado *tirano*, nombre derivado de la palabra *fuerza*, porque oprime, con la fuerza, y no gobierna con la justicia [...]» (Aquino, *La Monarquía*, trad. Robles y Chueca, p. 9).

El verdadero rey está sujeto á las leyes de Dios y de la naturaleza; el tirano no tiene otra ley sino su voluntad. El Rey hace profesion de guardar la piedad, la justicia, la fe; el tirano no tiene cuenta con Dios ni con fe ni con justicia. El uno está atado al bien público y á la defensión de su pueblo; el otro no hace cosa sino por su interese [...] (II, IX, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente, p. 532).

En la representación arquetípica del rey en las comedias se refleja la idea de que su poder absoluto le permite ser el único sujeto del que depende la ley. Si este poder lo utiliza de una forma abusiva y exclusivamente en su propio beneficio, cae en la contradicción que supone ser un rey tirano, porque el rey debe poner la ley al servicio de Dios y de los súbditos (Delgado 1984: 16). De ahí que la Reina madre acuse a Evandro de nombrarse rey cuando en realidad es un tirano. La misma idea expresa Festín en los versos 196-197 («[...] quien cual rey no reina, / no es rey [...]») y Clodoveo hacia el final de la comedia: «Mas no es rey quien es tirano» (2118).

La naturaleza de Evandro es colérica. Para el espectador no existe ninguna duda desde el momento en que él mismo admite, en los versos 1295-1296, «[...] que la cólera / en mi corazón se cría». Varias veces alude también a su mala inclinación (1474-1476, 1902-1905, 2190) como también lo hacen otros personajes (40, 837, 1365-1366). No en vano sus súbditos le han apodado «El malinclinado», sobrenombre que le parece muy apropiado. En ocasiones parece que su actitud es involuntaria y no puede reprimirla,¹⁷⁷ pero en otras disfruta y se enorgullece de sus propios crímenes:

REY	¡Mal inclinado! Es muy justo que tan buen nombre me den y que ellos prueben también del mismo nombre el disgusto. Nombre me han puesto a mi gusto; gusto en el nombre me han dado. (59-64) ¹⁷⁸
-----	--

Desde luego, no es la naturaleza irascible la recomendada para un gobernante, sino la racional, aunque debe también saber cuándo abandonar una actitud demasiado pacífica para mantener el orden. Así lo explica Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1594), en un capítulo dedicado a la complexión del buen rey, consecuencia de una naturaleza templada:

De la facultad irascible, si es intensa o remisa, dice Galeno que es indicio de estar el corazón mal compuesto y de no tener la temperatura que la perfección de sus obras ha menester. De los cuales dos extremos ha de carecer el rey más que otro artífice

¹⁷⁷ Especialmente cuando admite que se ha sobrepasado al violar a la duquesa Leonora: «Precipitado desaire / fue el mío con la duquesa, / y aunque conozco estos males, / no puede mi inclinación / en la ocasión reportarme» (1472-1476).

¹⁷⁸ Algo de esta misma actitud orgullosa puede entreverse en los comentarios sarcásticos que hace el Rey al declarar que sus sentencias son a su parecer piadosas (439-442, 1641-1644, 1702).

ninguno. Porque juntar la iracundia con el mucho poder no es cosa que conviene a los súbditos; ni menos está bien al rey tener la irascible remisa, porque pasando livianamente por las cosas mal hechas y atrevidas en su reino, viene a no ser temido ni reverenciado de los suyos, de lo cual suelen nacer muchos daños en la República y malos de remediar. Pero siendo el hombre templado, enójase con mucha razón; y es pacífico cuando conviene. La cual propiedad es tan necesaria en el rey como todas las que hemos dicho.¹⁷⁹

Parece que en Evandro la naturaleza irascible no fue educada en la niñez, como recomienda el padre Mariana, que dedica a ello el primer capítulo del segundo libro de su tratado *Del rey y de la institución real*.¹⁸⁰ Evandro no sabe dominarse a través de la razón, lo que explica que su madre le califique de fiera en el verso 907 y que previamente haga referencia al dolor que sufrió al dar a luz (900-902), presentándolo como una especie de presagio.¹⁸¹

El príncipe debía aprender a autodomarse y en ello insistían los tratados de educación real (Maravall 1997: 249-250), lo que explica tantas comedias en las que el protagonista es un príncipe o un rey que se comporta como un tirano y que, finalmente, al contrario que Evandro, consigue corregirse a sí mismo.¹⁸² No obstante, existe un motivo que explica la incapacidad de Evandro para reprimir su fiera naturaleza: su nodriza, colérica y cruel, le transmitió sus vicios a través de la lactancia, como recuerda su madre en los versos 2015-2018: «Una mujer te crió / igual a tu sangre airada, / como tú, malinclinada, / que de ella se te pegó» (ver nota filológica a estos versos).¹⁸³

¹⁷⁹ Citado a partir de Vega (1966: 89)

¹⁸⁰ «Influye mucho en nuestra conducta y en nuestras costumbres el carácter que nos ha dado el cielo; mas influye no poco según ese mismo carácter la buena o mala educación que recibimos en nuestros primeros años y en los años posteriores». No obstante, admite también que en ocasiones, la inclinación es tan fuerte que es imposible corregirla: «No negaré tampoco, porque no es posible, que nacen algunos de tan depravada índole, que rechazan toda corrección y hacen ineficaces todos los medios que se han puesto en juego para instruirles» (II, I, trad. Pi y Margall, p. 497). Podría ser este último el caso de Evandro, aunque ciertamente no se relata en ningún momento a lo largo de la comedia qué tipo de educación ha recibido el Rey (tan solo sabemos, por los versos 25-26, que mientras su padre vivía reprimía su comportamiento).

¹⁸¹ Para Huarte de San Juan, la naturaleza racional de un rey debe ser tan perfecta, que solo es posible gracias a la ayuda de Dios: «La facultad racional –imaginativa, memoria y entendimiento– cuánto importe sea perfecta en el Rey más que en otro ninguno, pruébase claramente, porque las demás ciencias y artes parece que se puedan alcanzar y poner en práctica con las fuerzas del ingenio humano; pero gobernar un reino, tenerlo en paz y concordia..., no solamente es menester que el Rey tenga prudencia natural para ello, pero es necesario que Dios asista particularmente con su entendimiento y le ayude a gobernar» (Vega 1966: 89-90). Como trataremos más adelante, Evandro es un rey alejado de Dios.

¹⁸² Muchas comedias que abordan el tema de la tiranía se resuelven felizmente de esta manera: el ejemplo más representativo es el de *La vida es sueño*. Segismundo no puede reportar sus pasiones porque no ha sido educado para ello, por lo que deberá aprender a dominarse antes de reinar (De la Torre 1983).

¹⁸³ También el padre Mariana advierte sobre este punto: Lo ideal es que sea la madre quien amamante al hijo, pero si «se hace necesario llamar a las nodrizas [...] se ha de procurar que sean de un carácter apacible, de un ánimo tranquilo y bien dispuesto, de una organización física perfecta y sobre todo adecuada en lo posible a la de la madre. No han de ser biliosas ni flemáticas, no han de ser propensas a la ira ni sujetas al temor ni al miedo, todo ha de guardar en ellas armonía, todo ha de respirar calma en sus costumbres,

Por otra parte, los escritos españoles de doctrina política de los siglos XVI y XVII conceden mucha importancia a las virtudes morales del príncipe porque entienden que este debe orientar a sus súbditos en el cultivo de estas mismas virtudes, actuando como máximo ejemplo. De acuerdo con Díaz Martínez (1998: 305), esta preocupación por la educación moral del gobernante está en la base de la teoría política que transmiten los espejos de príncipes desde sus primeras manifestaciones medievales: «El rey se convierte en modelo supremo de virtud y civismo, un instrumento de Dios para imponer el bien sobre el mal». Por el contrario, la *virtù* maquiavélica consistía en la capacidad de actuar con vistas a la conservación del estado (Maravall 1997: 231-235).

Así se distinguen, para los autores políticos de la Edad Moderna, dos tipos de virtudes: las morales (comunes o tradicionales, que son la justicia, la templanza, la fortaleza y la prudencia) y las reales (o políticas). De acuerdo con Maquiavelo, las morales se pueden fingir, e incluso puede ser más conveniente fingirlas que poseerlas. Pero no así para los políticos cristianos, para quienes las morales atañen a cualquier hombre –y en tanto que hombre, también al príncipe–, las políticas solo al príncipe y «estas dos órdenes de cualidades del Rey se fundan en el vértice de la prudencia, ya que ésta se refiere a la totalidad de la vida en todo hombre, cualquiera que sea su posición» (Maravall 1997: 243). Un rey no podía carecer, por tanto, de las virtudes morales. En *El malinclinado* no se concede importancia a las virtudes políticas, sino solo a las morales, de las cuales carece Evandro, en contraposición a su hermano, que las reúne todas.

De estas virtudes, la más importante para sustentar el reino es la justicia, «que da con igualdad á cada uno lo que es suyo» (Rivadeneira, *Tratado*, II, v, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente, p. 526). El propio Evandro disuade a sus súbditos más *flemáticos* de acudir a él pidiendo justicia («quien lo fuere no me pida / justicia a mí [...]»), 1294-1295) y admite su «injunta fiereza» (1643). Desde el principio declara que se siente libre de actuar al margen de esta y castigar según su apetencia momentánea: «No castigo yo culpados, / porque ellos, en su malicia, / los castiga la justicia; / yo solo castigo enfados» (17-20).

todo ha de ser en ellas prudentemente examinado para que experimente el feto el menor cambio posible y no se debiliten con la mudanza sus fuerzas morales ni las físicas» (*Del rey*, II, II, trad. Pi y Margall, p. 500).

Los instrumentos con los que un rey debe impartir justicia son el premio y el castigo, y en su adjudicación se recomienda actuar con liberalidad y clemencia.¹⁸⁴ El desagradable recibimiento de Evandro a su hermano Clodoveo, general de su ejército, cuando vuelve victorioso de la guerra frente a Bohemia, pone de manifiesto que el Rey no se preocupa por honrar a sus súbditos cuando lo merecen. Por esta victoria el Infante no recibirá premio alguno. Muy al contrario, el Rey manda colgar a los dos mil soldados que su hermano ha traído del ejército enemigo. El Infante considera que la acción es cruel y, además, hace faltar a la palabra que les ha dado a los soldados, como manifiesta ante su hermano:

REY	¿Vivos traéis los soldados? ¡Cuélguenlos por las almenas!
INFANTE	Señor, parece crueldad.
REY	Pues, ¿qué importa que lo sea?
INFANTE	Mirad, señor soberano, que mi palabra en la vuestra la vida los asegura.
REY	Lo que ordeno se obedezca. Obedeced lo que os mando o aparejad la cabeza, que ha de parecer muy bien en la punta de una almena. (169-180)

En este conflicto queda reflejado el contraste entre Clodoveo y Evandro: el primero da muestras de su clemencia al declarar que, una vez vencida la batalla y rendidos los soldados, no considera apropiado matarlos (224-227), frente a Evandro, a quien le parecerá arrogancia que su hermano quiera piadosamente sacrificarse por ellos (492-496).

En las escenas de las audiencias muestra también un sentido desviado de la justicia. Libio acude ante el Rey víctima del adulterio de su mujer, pero Evandro le mata en ese mismo instante por no haberla matado él al descubrirla:

REY	Publicas tu infamia... ¡Muere, cobarde, porque justicia no pidas cuando las leyes te hacen jüez de tu honra misma! (1278-1282)
-----	--

De la misma forma, condena a galeras a Enrique por no vengar la muerte de su hermano mientras el asesino dormía (1297-1321). Es, por tanto, partidario de que los súbditos se tomen la justicia por su mano. En la audiencia con los presos, se muestra

¹⁸⁴ El rey debe «procurar alcanzar la justicia verdadera, maciza y perfeta, la cual consiste en dos cosas principalmente: la primera, en repartir con igualdad los premios y las cargas de la república; la otra, en mandar castigar á los facinerosos y hacer justicia entre las partes» (Rivadeneira, II, v, p. 527, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente).

favorable a la muerte por duelo (1663-1684); sin embargo, a un ladrón le aplica la ley del talión (1697-1704) y manda quemar vivo –pena adjudicada a los herejes– a un hombre que ofrecía su mujer a otros hombres (1705-1724). Excusa condenar a un amancebado (1725-1726) y perdona a una mujer que mató al viejo con el que su padre la obligó a casarse (1729-1754).¹⁸⁵ Todos estos casos muestran la aleatoriedad del Rey: castiga según su parecer y no de acuerdo a unas leyes escritas, como recuerda que debe ser, por ejemplo, Saavedra Fajardo:

La prudencia política dividió la potestad de los príncipes, y sin dejarla disminuida en sus personas, las trasladó sutilmente al papel y quedó escrita en él, y distinta a los ojos del pueblo la majestad para ejercicio de la justicia. Con que, prevenida en las leyes antes de los casos la equidad y el castigo, no se atribuyesen las sentencias al arbitrio o a la pasión y conveniencia del príncipe, y fuese odioso a los súbditos (Empresa 21, ed. López Poza, p. 359).

Además, no parece que los castigos que el rey Evandro impone sean ajustados a los delitos. La crueldad es solo recomendada cuando se atenta contra la persona real; en otros casos se aconseja la misericordia (Maravall 1997: 262) y la aplicación de un castigo moderado. En estos términos lo expresa Saavedra Fajardo en el mismo lugar citado arriba: «Gran prudencia es del príncipe buscar tal género de castigo, que con menos daño del agresor queden satisfechas la culpa y la ofensa hecha a la república» (Empresa 21, ed. López Poza, p. 373). De manera que se insta al gobernante a ser prudente en términos de justicia y a buscar un justo medio entre el castigo y la clemencia, como sentencia Rivadeneyra: «[...] la misericordia que no está acompañada con justicia es floja y reprehensible, y la justicia sin misericordia no es justicia, sino crueldad» (*Tratado*, II, XVIII, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente, p. 546).

En los versos 479-480 Clodoveo trata de explicar a su hermano que la piedad no está reñida con la rigurosidad a través del ejemplo de Julio César, por la capacidad conocida del general romano para perdonar a sus enemigos y no excederse con los soldados en sus castigos. Y refiere también la piedad de los griegos con Eneas, a quien, siendo su enemigo, dejaron escapar por llevar a hombros a su padre (487-490). Frente a estos ejemplos de bondad, que Evandro rechaza («No os pido ejemplos, Infante», 491), en otros pasajes el despótico rey muestra su simpatía por Nerón («Cántame mucho de Nero, / que le tengo inclinación», 2209-2010) y su intención de imitarle: «[...] y en mi poder / otro Nerón han de ver / y han de temblar de mi sombra» (22-24).

¹⁸⁵ De acuerdo con Insúa (2018: 290), Evandro proyecta su actitud vengativa en estos castigos: «En sus juicios refleja su conflicto interior pues castiga a aquellos que no saben vengarse».

Los paralelismos entre los dos tiranos son bastante evidentes. Evandro mata a su ayo, mientras que Nerón ordenó suicidarse a Séneca, su preceptor. El primero intenta acabar con la vida de su hermano y su madre, mientras que el segundo efectivamente lo hizo. Comparten ambos, además, un gusto excesivo por la música, no recomendable para un soberano. Así lo indica el padre Mariana, que sí recomienda que se enseñe música al príncipe y se le permita deleitarse con ella (ver nota al verso 454), pero no en exceso: «No debe, por otra parte, poner el príncipe tanto cuidado en la música, que parezca olvidar todas las demás artes con que debe ser gobernada la república» (*Del rey*, II, VII, trad. Pi y Margall, p. 510). Sin embargo, Evandro manifiesta una atracción desmedida por el canto de su bufona Armisenda («REY De Armisenda es esta voz. / Escúchela todo el mundo, / que detiene mi furor. / Qué bien parece cantando! / ¿A quién no mueve a afición?», 452-456),¹⁸⁶ y tras abofetear a su madre suspende sus labores como monarca y manda llamar a la bufona:

REY	Ninguno audiencia me pida. Despedí a todos luego, que melancólico y ciego aborrezco hasta la vida. Y Armisenda llamaréis para que un poco me cante. (2135-2140)
-----	--

Hasta en cuatro ocasiones en esta escena le pide a la bufona que le cante (2153, 2191, 2204 y 2209) y finalmente se queda dormido con el romance que reelabora el del incendio de Roma (ver nota filológica a los versos 2206-2224). En algunos puntos de la comedia, la Reina madre ya identifica a su hijo mayor con el emperador romano y le avisa al menor: «que ha de matar vuestra madre / por imitar a Nerón», a lo que Clodoveo responde con una diferencia fundamental entre ambos que no hace sino agravar aún más la maldad de Evandro: «No hará, que nació cristiano / y Nerón gentil nació» (1409-1410).

En relación todavía con la virtud de la justicia, conviene mencionar la forma en que el tirano logra mantener el orden. Entre las muchas diferencias entre el rey y el tirano que señala Rivadeneyra –en el capítulo IX de la segunda parte de su *Tratado* (ed. De la Fuente, pp. 532-534)– se encuentra la forma en que ambos consiguen ser obedecidos: el rey procura que sus súbditos le amen, mientras que el tirano es «solamente con terror y espanto obedecido». Si resulta más beneficioso ser amado o ser temido para mantener el poder fue asunto muy debatido en la época a partir de las afirmaciones de Maquiavelo en

¹⁸⁶ Así lo percibe también la propia bufona: «que el Rey de mi gusta tanto / que le enamoro y le canto, / le entretengo y le doy gusto / y de aquello que yo gusto / cuando le canto, le encanto», 390-394.

el capítulo XVII de *El príncipe*. Lo conveniente, según el filósofo florentino, es ser ambas cosas, pero si no pueden darse al mismo tiempo, es mejor ser temido:

[...] los hombres tienen menos miedo de ofender al que se hace querer, que al que se hace temer; porque el amor está mantenido por un vínculo de obligación, que dada la malicia humana, se rompe por cualquier motivo de utilidad propia; pero el temor se mantiene gracias al miedo al castigo que no nos abandona jamás (trad. Puigdomenech, p. 68).

Para Maquiavelo, con crueldad es posible mantener un ejército unido, lo que no ocurre si se tiene excesiva clemencia. Esta idea es inaceptable desde la moral cristiana. Tomás de Aquino expone que el reinado del tirano no puede durar precisamente porque sus súbditos esclavizados no se mantendrían fieles a su dirigente y se levantarían y el tirano debería recurrir al miedo. Y esa estrategia, precisamente, es la que haría caer su gobierno: «Timor autem est debile fundamentum. Nam qui timore subduntur, si occurrat occasio, qua possint impunitatem, contra praesidentes insurgunt eo ardentius, quo magis contra voluntatem ex solo timore cohibebantur».¹⁸⁷

Quienes trataron de conjugar la doctrina cristiana con la nueva forma de entender la política, más práctica en orden a mantenerse el gobernante en el poder, abogaban por el punto medio entre el amor y el temor (López Poza 1999: 486, n. a). En la Empresa 38, Saavedra Fajardo expone razones similares a las de Tomás de Aquino, pero después trata de argumentar la conjunción entre el amor y el temor, entendiendo que este último no nace de la soberbia y la injusticia, sino, precisamente, de la justicia que impone aquel que obliga a cumplir la ley: «el amor y el respeto se pueden hallar juntos. El amor y el temor servil, no». Algo más adelante, matiza: «[...] porque sin alguna especie de temor se convertiría el amor en desprecio, y peligraría la autoridad real, conveniente es en los súbditos aquel temor que nace del respeto y veneración, no el que nace de su peligro por las tiranías o injusticias». Es preciso, por ello, «que le amen porque premia, que le teman porque castiga» (ed. López Poza, pp. 488-492). Aunque concluye que, si no es posible conseguir ambas cosas, se procure mejor ser temido.

Evandro es la representación extrema de un rey inclemente que desprecia el amor de sus súbditos. Así lo manifiesta en distintos lugares: «Rey absoluto me nombra / Escocia, y en mi poder / otro Nerón han de ver / y han de temblar de mi sombra» (21-24);

¹⁸⁷ «[...] el temor constituye un débil cimiento. Pues quienes se someten por temor, si surge una ocasión en la que puedan hallar impunidad, se levantan contra quienes presiden y con mayor ardor cuanto más hayan sido cohibidos contra su voluntad por el temor exclusivamente» (*La monarquía*, I, 10, p. 54, trad. Robles y Chueca).

«que así quiero hacer temido / mi nombre con mi poder» (425-426). Su madre, en un intento por reconducir su comportamiento, le advierte que es necesario ser amado: «Evandro, el rey que no tiene / con amorosas cadenas / las voluntades ajenas / presas con piadosa mano...» (31-34), pero el Rey desestimaré su consejo. Su propia madre, la nobleza y el pueblo se levantarán contra él.

Otra virtud moral que no posee Evandro es la templanza, carencia reflejada en la comedia por su deseo repentino e incontrolable de gozar a la duquesa Leonora, aunque deba forzarla:

REY
Pues venme a enseñar la quinta
que he de matar un caballo
por gozar en tal porfía
una mujer tan hermosa
aunque a fuerza se resista. (1352-1356)

Insúa (2018: 290) señala la importancia que tiene la imagen del caballo desbocado como una inversión de «la imagen emblemática del caballo bien regido por su jinete como la manifestación de la virtud de la templanza, fundamental en el actuar de un príncipe que ha de regir un reino».

Refrenar la concupiscencia es, a ojos de Rivadeneyra, la tarea más difícil a la que se enfrenta el príncipe y en la que debe, por ello, poner más empeño:

[...] entre las virtudes, aquella causa mayor admiración que es más dificultosa, y tal es la castidad, porque combate con la carne, que es un enemigo continuo, doméstico y muy porfiado, y más en un príncipe criado con regalo, adorado y servido con tanta lisonja, y que puede lo que quiere, sin que haya quien resista á su poder y voluntad, y por esto, cuando vemos un príncipe casto, honesto, celoso de la honra de las mujeres honradas, [...] no podemos dejar de admirarnos, y de amarle y alabarle con particular ternura y adición (*Tratado*, II, XXII, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente, p. 551)

En cuanto a la virtud de la fortaleza, es significativo el momento en el que su hermano le enfrenta con la espada al final de la comedia y el miedo le lleva a llamar a su guardia. Su cobardía demuestra que carece también de esta virtud que, de acuerdo con Rivadeneyra, «arma al varón fuerte para que resista al vano temor y modere la demasiada osadía, y acometa cosas dificultosas en que haya peligro de muerte, y sufra los asaltos y penas con valor y constancia» (II, XXXIV, ed. De la Fuente, p. 567). Finalmente, pues le faltan todas las virtudes morales, tampoco es un rey prudente, pues la prudencia es «guía y maestra de todas» (Rivadeneyra, II, XXIII, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente, p. 552).

Frente a su hermano, Clodoveo es clemente («y al que me pide perdón / jamás yo le desamparo», 501-502) y piadoso (el soldado Fabio llega a declarar que «Por piedad tan

conocida / por hecho tan señalado, / ingrato será el soldado / que por vos no dé la vida», 575-578), guarda lealtad a su dama, su prima Clavela –como descubrimos en la escena de celos que se desarrolla entre los versos 949-1112–, es valiente («Va a mostrar mi valor / que en casos de tanto honor / no hay muerte que a mí me espante», 508-510) y la prudencia le lleva a tolerar la tiranía de su hermano hasta que Evandro abofetea a su madre:

INFANTE	Hasta aquí pudo mi amor tener prudente la espada, y hasta aquí pudo envainada dar muestras de mi valor. (2095-2098)
---------	--

A lo largo de la comedia, descubrimos también que Evandro es arrogante (1864, 1900, 2344), soberbio (2232) y vengativo (1330) y el Infante humilde (869) y caritativo (786-787). Evandro no asiste a su ejército en la guerra, no es un rey militar. El general de su ejército es el Infante y él mismo recuerda al Rey en una ocasión que ha vencido tres batallas campales y dos navales en su nombre (877-880).¹⁸⁸ Finalmente, Evandro muestra algunos comportamientos que no son propios de quien ha heredado sangre real, en contraste normalmente con la excelencia de su hermano el Infante.

En su enfrentamiento final, el valor de Clodoveo se opone a la cobardía de Evandro cuando el primero se decide a matarle y le encuentra dormido, pero se resuelve a despertarle para permitir que se defienda. Evandro, además de solicitar la ayuda de su guardia, se extraña de que su hermano no haya aprovechado para asesinarle mientras dormía.¹⁸⁹ La respuesta del Infante es muy significativa:

REY	Notable tu engaño ha sido, pues si matarme intentabas, di, villano, ¿qué aguardabas cuando me hallaste dormido?
INFANTE	Porque matarte he querido como noble y como honrado, que este valor heredado es de mi sangre glorioso. (2353-2360)

El Infante ya recalca la nobleza de su sangre en la primera jornada de la comedia, cuando no permite a los soldados que se sacrifiquen por él, porque les había prometido

¹⁸⁸ Sobre el ideal del rey militar discurren varios tratadistas del Siglo de Oro (ver nota 133 en el apartado de Temas de *Partes*).

¹⁸⁹ Evandro también se sorprende de esto mismo cuando el preso Enrique acude a solicitar justicia por la muerte de su hermano y relata que tuvo enfrente de sí al asesino (1297-1310). Contrasta también la actitud de Evandro con el relato que el Infante hace de su enfrentamiento con el general Enrique de Bohemia (109-152) –dentro de los versos que dedica a la narración de la batalla en su primera aparición en la comedia–.

vivir. En ese momento señala por primera vez a su padre como transmisor de su sangre real: «¿Qué importa que el rey mi padre / me diese sangre tan bueno / si en esta ocasión faltara / con lo mismo que me debo?» (679-682).¹⁹⁰ Gonzalez (2012: 6) destacó que la figura paternal ausente tiene un sentido negativo para Evandro y positivo para el resto de actantes. El recuerdo del padre de los hermanos es constante a lo largo de la obra: se le nombra en otros cuatro lugares en boca de distintos personajes. El primero en hacerlo es Evandro –quien parece que, siendo príncipe, refrenaba su comportamiento–, que señala a su padre como la principal causa de su desviada conducta, aunque no se especifican los motivos: «Basta el freno que he tenido / en vida del Rey mi padre; / agora sufra mi madre / lo que a mi padre he sufrido» (25-28).

El resto de los personajes, sin embargo, recuerdan al antiguo rey como un rey modélico. El marqués Arnesto, al inicio de la tercera jornada, insta a Evandro a ofrecer audiencia en la cárcel, como hacía su padre, pero Evandro considera la acción impropia para un rey («Esa, Marqués es quimera / indigna de mi valor», 1615-1616) y exige que sean los presos los que acudan a palacio. Los valores del padre no han sido transmitidos a su primogénito, sino a su hijo menor: «REINA ¡Ah, valeroso retrato / del padre que te engendró!» (511-512); «FESTÍN [...] ¡Oh, noble archivo / de la sangre de tu padre!» (2392-2393).

Clodoveo posee otra virtud, muy relevante por cuanto le diferencia del resto de personajes: la fe. A la confianza en Dios se une, además, la lealtad incondicional que guarda a su hermano el Rey. Existe en la corte un enfrentamiento entre el Rey, que quiere acabar con la mayor parte de sus miembros, especialmente con su hermano y su madre, y el resto, que conspiran contra el Rey. Evandro finge perdonar al Infante porque planea asesinarle secretamente con veneno, a propuesta del duque Claudio:

Duque	Mira que el Infante tiene amigos. No seas cruel con él, que el reino le adora. Disimula tu pasión para mejor ocasión y no le mates agora. Esto siento, esto te digo como amigo a toda ley: mira que le quieren rey;
-------	---

¹⁹⁰ También en los versos 814-820 Clodoveo manifiesta ante Festín su obligación de actuar de acuerdo a lo que corresponde a su sangre real heredada: «No pongas el pensamiento / en cosas que son indignas / del valor de aqueste pecho. / No falto yo a mi palabra, / que son mis obras espejos / de la sangre que me han dado / los reyes de quien desciendo».

disimula su castigo.
Todos le estiman por bueno;
muéstrate con él capaz,
porque en secreto podrás
darle muerte con veneno. (845-858)

El duque Claudio está a su vez engañando a Evandro –que no se percata de ello–, puesto que solo quiere posponer la muerte del Infante para que este pueda adelantarse y arrebatarse el trono a su hermano: «Mal puede permanecer / rey tan crüel y tirano; / su cetro, Infante en tu mano, / con gusto habemos de ver» (1381-1384). De la misma opinión es también la reina Catalina, que directamente propone a su hijo menor matar al primogénito: «Si a vos os quiere matar, / ¿no es mejor que le matéis / y a vuestra patria libréis / de tan injusto pesar?» (1401-1404).¹⁹¹ Es el Infante el único que nunca conspira contra su hermano. Se opone al tiranicidio, porque no concibe que alguien pueda castigar al Rey si no es Dios:

REINA	En esto has de consentir.
INFANTE	Antes llegara a morir que tal consienta el Infante.
REINA	Si te quiere dar veneno...
INFANTE	Yo con esto me señalo, que al paso que él fuere malo parecer quiero yo bueno. No me aflige su desvelo ni su pecho en vano airado, que si es mal inclinado es bien inclinado el cielo, y en el proceder tirano de insolencia tan crüel, castíguele el cielo a él, mas no sea por mi mano. (1422-1436) ¹⁹²

En este sentido, representa casi hasta el final de la comedia la posición contraria al derecho de resistencia, muy mayoritaria en el siglo XVII, aunque presente también en algunos autores del XVI. Antonio de Guevara, en el *Libro áureo del emperador Marco Aurelio* (1526), afirmaba que «los príncipes están puestos por mano de Dios para gobernar, nosotros estamos obligados, en todo y por todo, a obedecerlos, porque no hay mayor pestilencia para la República que levantar contra su príncipe la obediencia» (Vega 1966: 44). En los inicios del siglo XVII Juan Márquez (*Gobernador cristiano*, 1612) y

¹⁹¹ Conviene recordar que, de acuerdo con la doctrina cristiana, el envenenamiento es un pecado doblemente grave (ver nota filológica al verso 858).

¹⁹² Poco después de esta declaración del Infante ante su madre y el Duque, tiene lugar una escena que cierra el segundo acto en la que el Infante declara a su hermano que su lealtad es inquebrantable (1554-1612). El Infante manifiesta su fe en la providencia divina también en otros momentos de la comedia (243-248; 2105-2106).

hacia la mitad Quevedo (*Marco Bruto*, 1644) compartirán, entre otros, este mismo pensamiento (Maravall 1997: 406). Desde su perspectiva, solo Dios está por encima del rey y, por tanto, solo a Dios le corresponde castigar al tirano en caso de que sea necesario.¹⁹³

Estas últimas palabras que hemos citado del Infante ponen de manifiesto, además, la fe del hermano segundogénito, la virtud más importante para un príncipe cristiano.¹⁹⁴ Virtud de la que también carece Evandro. La necesidad por reafirmar la fe del príncipe fue, una vez más, una reacción a las tesis renacentistas que promulgaban que el objetivo del gobernante era la conservación y el engrandecimiento del Estado y que dieron lugar a la concepción del Estado moderno secularizado. De acuerdo con González de Zárate (1987: 85):

España aparecerá como inmovilista políticamente hablando, no aceptará la nueva concepción del Estado y se mantendrá en la visión tradicional por la que el hecho político no puede separarse de la moral cristiana. Es más, siguiendo las ideas del Doctor Angélico, no se duda en indicar al Príncipe que su principal misión de gobierno no se encuentra en hacer grande el Estado, sino que se halla en saber dirigir las almas de sus súbditos hacia Dios.¹⁹⁵

Y en consonancia con esta defensa de la fe, buena parte de sus esfuerzos se destinan a explicar que la providencia divina actúa en cada uno de los hombres y, en consecuencia, también en el Rey:

Y si el Señor usa desta tan especial y paternal providencia con un hombre particular que le sirve (cualquiera que sea), ¿qué hará con los reyes y príncipes que se desvelan en servirle, y son medio para que sus súbditos y vasallos le sirvan, y con su celo y poder arrancan de sus reinos los vicios y plantan las virtudes, desfavorecen y castigan á los malos, y favorecen y premian á los buenos y virtuosos, y en fin, son ministros de Dios, para que Él sea alabado y glorificado y reverenciado de los buenos

¹⁹³ Esta idea puede englobarse dentro del derecho divino de los reyes, doctrina que Delgado (1984: 19) resume del siguiente modo: «Tenía como principio fundamental que el poder provenía de Dios, y, como corolarios, que los reyes sólo eran responsables ante Dios y que la no resistencia y la obediencia incondicional eran prescripciones divinas».

¹⁹⁴ Esta virtud, que no es ya moral sino teológica, era más necesaria para el príncipe cristiano que las virtudes morales y las intelectuales (Maravall 1997: 269). Arriba hemos mencionado que Clodoveo es caritativo, virtud que no tiene Evandro. La caridad, junto con la fe y la esperanza, son las tres virtudes teológicas o teológicas.

¹⁹⁵ En efecto, según Tomás de Aquino, «Dios remunera a los reyes sus servicios de vez en cuando con bienes temporales; pero tales recompensas se conceden tanto a los buenos como a los malos», pero a los buenos «no les promete una recompensa terrena sino eterna», y que «nada terreno puede dar tanta felicidad que pueda constituir el premio digno de un rey», porque «únicamente Dios puede saciar el deseo humano, hacer feliz al hombre y constituir el premio digno de un rey»; (*La monarquía*, I, 8, pp. 39-43, trad. Roble y Chueca); así, «gobernar consiste en conducir lo que es gobernado a su debido fin» y «el último fin de la multitud reunida» es «llegar a la visión divina a través de la vida virtuosa» (*La monarquía*, II, 3, pp. 71-72, trad. Robles y Chueca). Rivadeneyra dedica la primera parte de su *Tratado del príncipe cristiano* a defender la idea de que el fin del gobernante no se puede separar de Dios y en el primer capítulo explica el diferente papel que la religión tiene entre los políticos cristianos (entre los que se incluye) y los «políticos», es decir, Maquiavelo y sus seguidores.

por amor de la virtud, y de los malos por temor de la pena? (Rivadeneira, *Tratado*, I, X, *Obras escogidas*, ed. De la Fuente, p. 470)¹⁹⁶

En cuanto al rey que no le sirva de esta manera, por la misma providencia será castigado. En otro lugar señala Rivadeneira que «las historias están llenas de ejemplos de los príncipes que, por ser herejes, fueron gravísimamente castigados de Dios, y privados de sus estados y señoríos, acabaron miserablemente sus días» (*Tratado*, I, XXIX, ed. De la Fuente, p. 503).

En el comienzo de la comedia la reina Catalina ya señala que a Evandro «el temor de Dios le falta» (v. 42). Cuando Armisenda acude a prevenir al Rey de la conspiración que el Duque y su madre planean contra él, le advierte que «Solo Dios puede guardarte» (1510). La respuesta del Rey es tajante: «Yo me guardaré, Armisenda» (1511). Rechaza el amparo divino. El acto que le condena definitivamente es la bofetada que propina a su madre. Con ello el Infante cae en la cuenta de que Evandro no teme ningún tipo de castigo por su comportamiento:

INFANTE	¿Que con sacrílega mano intentase —¡ah, dura ley!— agraviar su madre un rey? Mas no es rey quien es tirano, ni es su hijo ni es mi hermano, que a serlo en ella mirara y con temor respetara de Dios en ella el poder. (2115-2122)
---------	---

La muerte de Evandro se presenta entonces como un castigo de Dios ejecutado por el Infante. Tras recibir la bofetada, la Reina maldice a su hijo mayor y encomienda al menor su venganza («de tu sangre se levante / quien te castigue y espante...», 2050-2051), pidiendo además que le falte el amparo del cielo y que muera sin confesión (2058-2060). Dormido y atormentado ya por el anuncio de su caída en forma de mal agüero —se ha caído tres veces seguidas sin razón aparente—, a Evandro se le aparecen dos víctimas, su ayo y la duquesa Leonora, que le traerán un mensaje:

AYO	Ya llegó el fin de tu vida, ya la sentencia firmó
-----	--

¹⁹⁶ Juan de Mariana articula su capítulo «De la religión» (*Del rey*, II, XIV, trad. Pi y Margall, p. 529) partiendo de la idea de que la religión «sirve de consuelo en la desgracia», para soportar con paciencia el sufrimiento de la vida terrenal, «pensando [...] en que la divina Providencia nos lo da para bien nuestro [...]». Añádase a esto la idea de una vida futura mucho más feliz que la actual, y sobre todo la de los diversos castigos con que son expiadas las faltas de los hombres, consuelo increíble para los que sufren». El premio y el castigo de Dios es también el remedio para impedir que se lleven a cabo crímenes que pueden pasar desapercibidos a la justicia y, por ello, le advierte al príncipe que tenga «por firme y por seguro que en el cultivo de la religión se encierra el más cierto y el más constante apoyo para todos los negocios de la república» (trad. Pi y Margall, p. 531).

44, q. 2, a. 2) de Santo Tomás de Aquino,¹⁹⁹ aunque, según Centenera Sánchez-Seco (2009: 1690), «es preciso reconocer que la exposición explícita y formalmente desarrollada de ambos, aparecería en las obras de Sassoferrato y Salutati».

Para Tomás de Aquino es lícito matar al tirano si está usurpando el título de rey, pero si se trata de un rey legítimo, y solo si no es posible soportar la tiranía, se le puede destituir a través de una autoridad pública –nunca por iniciativa privada–.²⁰⁰ Bartolo de Sassoferrato y Coluccio Salutati escribieron tratados en torno al tiranicidio con opiniones semejantes: los dos tipos de tirano pueden merecer la muerte, aunque Salutati matiza que, en el caso del tirano de ejercicio, debe ser un superior quien acabe con él y, si no existe tal superior, la comunidad (Centenera Sánchez-Seco: 197-198).

La muerte de un rey usurpador que gobierna tiránicamente, incluso si es dada por cualquier particular, es lícita para todos los tratadistas españoles del siglo XVI anteriores o contemporáneos a Juan de Mariana que estudia Centenera Sánchez-Seco (2009: 204-219, 274-276). Las opiniones no son tan uniformes cuando se trata de un rey legítimo. Todos se posicionan a favor de la resistencia, pero en diferentes niveles. Diego de Covarrubias y Francisco de Vitoria abogan únicamente por la resistencia sin tiranicidio; Fernando Vázquez de Menchaca y Luis de Molina creen que solo debería darse muerte al tirano en defensa propia; Domingo Báñez y Domingo de Soto, en la línea de Sassoferrato y Salutati, sí consideran conveniente la muerte, acudiendo primero a un superior (el emperador o el papa) y, si no existiera, por consenso de toda la comunidad;²⁰¹ finalmente, para Francisco Suárez es legítima su muerte en defensa del Estado solo en caso de que el Estado se encuentre en un conflicto bélico provocado por el gobernante tiránico.

Ninguno de estos autores defiende en ningún caso la iniciativa privada a la hora de atender contra un tirano que ocupa el poder de forma legítima. Quien sí lo hace es Juan de Mariana, cuyo pensamiento político es conocido precisamente por sus tesis favorables al

¹⁹⁹ Tomás de Aquino, según Robles y Chueca (1989: LIV), «en el *Comentario a las Sentencias* distinguirá entre tirano por el modo de comportarse o ejercer el poder y tirano por la forma en que ha llegado al poder. Puede uno haberlo conseguido por la fuerza y no serlo. Tirano, ante todo, es quien *tiraniza* al pueblo, haya sido elegido legítima o ilegítimamente».

²⁰⁰ Estas opiniones las plasma Aquino en el *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo* y en *La monarquía*. Según Centenera Sánchez-Seco (2009: 197-198) la opinión que hemos expuesto es la de la mayoría de investigadores, aunque considera válida también la interpretación de Galán Gutiérrez, quien sostiene que Aquino implícitamente aprueba la muerte del tirano que reina legítimamente por una autoridad pública.

²⁰¹ Centenera Sánchez-Seco (2009: 215-219) aporta también los pareceres de Bartolomé de Las Casas y Juan de Espinosa, que en sus textos aceptan la resolución del tiranicidio, pero sin dejar demasiado claro a qué tipo de tirano se refieren, si al usurpador o al de ejercicio.

tiranicidio, que expone en el capítulo VI del primer libro del *Del rey*.²⁰² Mariana comienza por narrar el asesinato de Enrique III de Francia por el joven monje Jacobo Clemente, y a partir de este hecho expone los argumentos que se esgrimieron a favor y en contra del suceso.²⁰³ Por un lado, quienes condenaban la acción se basaban en el derecho divino de los reyes; por otro, los defensores argumentaban que en origen el poder real reside en la república. Continúa su disertación aludiendo a la común opinión entre filósofos y teólogos en cuanto a la licitud del destronamiento –incluso con violencia– de un rey usurpador, para, por fin, exponer su opinión en torno al tiranicidio cuando el rey es legítimo:

Si el príncipe empero fuese tal ó por derecho hereditario ó por la voluntad del pueblo, creemos que ha de sufrírsele, á pesar de sus liviandades y sus vicios. Mientras no desprecie esas mismas leyes que se le impusieron por condición cuando se le confió el poder supremo. [...] Se les ha de sufrir lo más posible, pero no ya cuando trastornen la república, se apoderen de las riquezas de todos, menosprecien las leyes y la religión del reino, y tengan por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad, la conculcación sistemática de todo lo mas santo. Entonces es ya preciso pensar en la manera como podría destronársele, á fin de que no se agraven los males ni se venga una maldad con otra. Si están aun permitidas las reuniones públicas, conviene principalmente consultar el parecer de todos, dando por lo mas fijo y acertado lo que se estableciere de común acuerdo. Se ha de amonestar ante todo al príncipe y llamarle á razon y á derecho; si condescendiere, si satisficiera los deseos de la república, si se mostrare dispuesto á corregir sus faltas, no hay para qué pensar más allá para que se propongan remedios mas amargos; si empero rechazare todo género de observaciones, si no dejare lugar alguno á la esperanza, debe empezarse por declarar públicamente que no se le reconoce como rey, que se dan por nulos todos sus actos posteriores. [...] y si así lo exigieren las circunstancias, sin que de otro modo fuese posible salvar la patria, matar á hierro al príncipe como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad propia del pueblo, mas legítima siempre y mejor que la del rey tirano. Dado este caso, no solo reside esta facultad en el pueblo, reside hasta en cualquier particular que, abandonada toda especie de impunidad y despreciando su propia vida, quiera empeñarse en ayudar de esta suerte la república (trad. Pi y Margall, p. 482).

Hacia el final del capítulo, insiste en que el tiranicidio debe ser el último recurso:

Creemos, por fin, que deben evitarse los movimientos populares para que con la alegría de la muerte del tirano no se entregue la muchedumbre á excesos y sea de todo punto estéril un hecho de tanto peligro y trascendencia; creemos que antes de llegar á ese extremo y gravísimo remedio deben ponerse en juego todas las medidas capaces de apartar al príncipe de su fatal camino. Mas cuando no queda ya esperanza, cuanto estén ya puestas en peligro la santidad de la religión y la salud del reino,

²⁰² El Parlamento de París condenó el tratado de Mariana a las llamas en 1610, tras el asesinato del Enrique IV por François Ravailac. El motivo alegado fue que el tratado había motivado el asesinato del rey de Francia, aunque pudo haber otras razones relacionadas con el objetivo de frenar el avance de la Compañía de Jesús en las instituciones educativas de París. Esta condena no tuvo repercusiones en España, donde el texto siguió circulando sin problemas (Centenera Sánchez-Seco 2009: 138-152).

²⁰³ El texto suscitó recelo entre los jesuitas franceses desde su primera edición (1599). El general Aquaviva, a petición de estos, solicitó al padre Mariana que suprimiese el pasaje del asesinato de Enrique III en la segunda edición, que se publicó en 1605 (Centenera Sánchez Seco 2009: 120). Tampoco aparecerá el pasaje en la tercera edición de 1611.

¿quién habrá tan falto de razón que no confiese que es lícito sacudir la tiranía con la fuerza del derecho, con las leyes, con las armas? (trad. Pi y Margall, p. 483)

La situación que describe Mariana como la única posible en la que puede darse el tiranicidio coincide en varios puntos con la que se recrea en *El malinclinado*. Evandro es ese tirano impiadoso, que sume al reino en el caos, que no respeta las leyes ni la religión y que no reconduce su comportamiento a pesar de las advertencias de los que le rodean. No obstante, Cordeiro no llegó hasta el extremo que acepta Mariana: no es un particular quien mata al tirano, sino su hermano; y no lo hace en defensa del reino, sino para restaurar el honor de la familia. No obstante, no se debe obviar el hecho de que Clodoveo, incluso antes de que su madre recibiera la bofetada, ya contaba con el respaldo de la nobleza y el pueblo, quienes, al cierre de la comedia, le aclaman como nuevo monarca de Escocia.

Parece, por tanto, que Cordeiro quiso llevar a escena una de las situaciones en las que algunos autores abogaban por el tiranicidio: debía existir consenso en la comunidad y ser, en cualquier caso, una solución llevada a cabo solo en caso de extrema necesidad. No obstante, por otro lado, parece que nuestro autor quiso al mismo tiempo suavizar la resolución del Infante retratándole como defensor del derecho divino de los reyes y añadiendo a la trama la afrenta de honra familiar para justificar el fratricidio desde todas las perspectivas posibles.

1.4.3 RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DE CORDEIRO

Algunos de los temas que Cordeiro trata en *El malinclinado* son recurrentes en el resto de sus comedias. A propósito de *Viva quien vence*, Paola Calef (2017: 46) señala que «nell'opera di Cordeiro è frequente incontrare il tema della conflittualità e del confronto tra fratelli». En efecto, el *topos* sobre el que se construye *El malinclinado* es también el punto de partida de *Viva quien vence*, comedia que guarda mucha relación con la nuestra –incluido el nombre del tirano– y sobre la que volveremos más adelante.

La enemistad y la traición entre hermanos es también el motivo central de *El favor en la sentencia*, como bien apunta Gonzalez (2008: 370):

La perspective choisie par Cordeiro utilise ici un thème récurrent de la *Comedia*: un couple fraternel aux caractéristiques opposées. D'une part le cadet courtisan (Rosardo), figure immature et dominée par le désir individuel, et, d'autre part, l'aîné, le guerrier (Salbéric), figure paternelle incarnant toutes les valeurs nobiliaires marquée par l'équilibre entre la sphère privée et le domaine public, et d'ailleurs désigné par le nom de famille. Autant dire que, par convention, les deux frères sont marqués de signes contraires. C'est cette logique antithétique qui va bientôt éclater au grand jour.

En esta comedia seria de honor conyugal, Rosardo intenta violar a Porcia, la mujer de su hermano, el conde de Salveric. El intento se produce cuando el Conde está en la guerra por orden del Rey, pero la Condesa consigue zafarse de su cuñado. Al regreso del Conde, Rosardo da la vuelta a la historia y acusa a Porcia de haberse ofrecido a él. Finalmente, la situación se resuelve gracias a las intervenciones del príncipe y el Rey.

Gonzalez (1987) señala las complicadas relaciones fraternales que se representan en otras dos comedias de Cordeiro, *Amar por fuerza de Estrella* y *El secretario confuso*. Ambas son comedias cómicas de secretario y la rivalidad se produce en estas ocasiones entre dos hermanas, hijas de reyes, las dos enamoradas del galán protagonista de la comedia.²⁰⁴

Por otro lado, no es en *El malinclinado* la única obra en la que Cordeiro reflexiona sobre el correcto e incorrecto ejercicio del gobierno. Muy al contrario, en la mayoría de sus piezas el rey es actante principal y la trama está relacionada directamente con sus acciones. Como ya hemos mencionado en otro lugar, el tratamiento de temas políticos es

²⁰⁴ En su análisis de *Amar por fuerza de estrella*, Gonzalez (1987: 617) se detiene en analizar «la différence de caractère entre Laura et sa soeur, l'infante Serafina», notando que «la mise en place de deux soeurs aux comportements si contraires ne peut écidemment que favoriser l'émergence des conflits». Y en cuanto a *El secretario confuso* apunta que difiere de otras comedias de secretario, como *El perro del hortelano* de Lope o *El vergonzoso en palacio* de Tirso, porque «le Portugais ajoute violence et jalousie au lien familial» (Gonzalez 1987: 151).

propio de la comedia seria palatina, género al que pertenecen la mayor parte de las obras teatrales de Cordeiro.

Heitor Martins (1966: 14-17) llegó a considerar que el portugués transmitía en sus comedias ideas antimonárquicas. Gonzalez (1987: 330-354) es quien ha estudiado con cierta extensión la visión del monarca que ofrece Cordeiro en sus comedias y concluye que apenas difiere de la del resto de dramaturgos del Siglo de Oro: el rey puede ser un rey viejo, y en ese caso será un rey justo y venerable; puede ser joven, galán, y en este caso a veces se verá sumido en pasiones desenfrenadas; o, por último, un rey tirano. En este último caso tan solo menciona al protagonista de una comedia, *El malinclinado*, puesto que desconocía la existencia de *La privanza merecida* y *Viva quien vence*.²⁰⁵

En efecto, en las comedias más cómicas, donde el enredo amoroso ocupa toda la acción, el rey, bien no es un personaje de la obra –como ocurre en *El mayor trance de honor* y *El secretario confuso*–, bien simplemente es un rey viejo, sin demasiado protagonismo, que quiere casar a sus hijos por conveniencia sin darse cuenta de que ellos ya tienen sus propios planes: este es el asunto principal de *Amar por fuerza de estrella*, *El juramento ante Dios* y *Victoria por el amor*. Incluso en esta última el rey tiene al amante de su hija y a la amante de su prometido camuflados bajo un disfraz en su propia casa y conviviendo con ellos. Hasta aquí la imagen del rey es amable, e incluso inocente, y desprovista de controversias en cuanto a su ejercicio.

En *Los doce de Inglaterra* el monarca de Francia simplemente interviene en la trama para resolver los enredos que se han originado en la casa del Almirante, cuyas dos hermanas se han enamorado de sus dos huéspedes portugueses. En *El favor en la sentencia*, el rey también es el juez encargado de resolver el caso del conde de Salveric. Aunque sin demasiado protagonismo, estos monarcas cumplen a la perfección los deberes que tienen encomendados.

A grande agravio, gran venganza es un caso más particular. Gofredo, milanés cuyo estatus social no se precisa, decide tomarse la justicia por su mano cuando unos soldados franceses violan a su mujer dejándole a él atado en el patio de su casa. Gofredo había pedido justicia al Almirante de Francia, quien sin muchos miramientos pospone la apelación. El villano se pregunta por la responsabilidad del rey en su agravio:

²⁰⁵ También en el teatro de otros dramaturgos portugueses anteriores y posteriores a Lope de Vega, como ha demostrado Álvarez Sellers (1998), el tratamiento de la figura del rey es semejante a la que encontramos en el teatro español.

GOFREDO

¿Pero el Rey qué culpa tiene
si su ministro pecó
y no quiso hacer justicia
porque soy de otra nación?
El Rey no tiene la culpa.
Sí tiene, que le eligió,
y de aquestas tiranías
ha de dar la cuenta a Dios.
Si el Rey viera el llanto mío,
si oyera mi relación,
claro está que me ayudara
como mi Rey y señor. (f. 10v)

Incapaz de soportar su deshonra y viéndose desamparado, asesina a noventa y nueve franceses inocentes que pasan por la frontera. Como bien ha destacado Gonzalez (1987: 341-342), Gofredo perturba el orden social para vengar su caso particular y el Rey castiga su desmesura con la muerte.

En las comedias que restan los reyes cometen faltas en el ejercicio de su gobierno, algunas más leves y otras más graves.²⁰⁶ En *Partes*, encontramos una visión en general positiva del poder, salvo por la falta de reconocimiento al heroísmo de Albano, como ya hemos tratado detenidamente al comentar los temas de la obra. De este mismo defecto – no premiar como es debido– adolecen los reyes de la biología de Duarte Pacheco y, además, Juan III en *La segunda parte de Duarte Pacheco*, encarna el tipo del rey lascivo, que, cegado por la pasión, trata de gozar a una dama que se niega a entregarse a él.

Reyes lascivos son también los protagonistas de *Lo que es privar* y *La privanza merecida*, que además no son considerados buenos gobernantes por su reino, como ya hemos comentado en la Relación de *Partes* con otras comedias de Cordeiro. La resolución del conflicto en los tres últimos dramas mencionados pasa por un arrepentimiento del rey y un triunfo final de la razón, solución de muchos dramas del Siglo de Oro del mismo tipo.

En *El hijo de las batallas* el rey de Inglaterra tuvo en su juventud dos hijos ilegítimos con la hija del duque Anselmo, que se vio obligada a abandonarlos y esconderse en un bosque. La intriga de la obra surge cuando estos dos hijos vuelven a la corte después de haber sido criados como villanos. Por boca de la Reina, sabremos que el Rey es considerado un tirano por el pueblo, aunque su forma de gobernar no tiene

²⁰⁶ En la primera comedia publicada del autor, *La entrada del Rey en Portugal*, realmente la presencia de Felipe III como personaje es mínima: solo toma la palabra en una escena para alabar el recibimiento que le ha hecho la ciudad de Lisboa. En el resto de la comedia su presencia tiene – evidentemente – importancia, pero no es un actante dramático.

demasiada importancia en el desarrollo de la trama. Sí que la tiene en *Viva quien vence*, comedia que guarda muchas similitudes con *El malinclinado* y que hemos comparado de forma pormenorizada en una ocasión (Muñoz Rodríguez 2022a). Resumimos a continuación los puntos más importantes de este trabajo.²⁰⁷

Viva quien vence está protagonizada también por una pareja de hermanos, gemelos en este caso, hijos de los reyes de Grecia. La madre dio a luz sola en un bosque, de manera que no saben cuál de los dos debería haber heredado el trono. En el comienzo de la comedia, el pueblo elige a Sigismundo por su carácter benévolo, frente a su tiránico hermano Evandro.²⁰⁸

DUQUE Ya Grecia, por justa ley
 con acuerdo soberano
 ha puesto el cetro en tu mano
 y te aclama por su Rey. (vv. 17-20)²⁰⁹

La legitimidad del Rey viene dada, en este caso, por la libre elección.²¹⁰ De la misma forma que en *El malinclinado*, Sigismundo respeta, valora y ama a su hermano a pesar de su comportamiento e incluso le ofrece cederle la corona:

REY Que os disgustéis no es razón
 porque eligen mi persona,
 que si tengo la corona,
 vos tendréis la posesión.
 El reino es vuestro, no es mío;
 que en la voluntad que os muestro
 podéis conocer que es vuestro
 hasta mi propio albedrío.
 Haced mercedes, que es justo;
 ya os doy mi real poder,
 que no tendré yo placer
 mientras vos tengáis disgusto. (53-64)

²⁰⁷ *Viva quien vence* se conserva en el manuscrito autógrafo conservado en la BNP con signatura A.T./L.303, localizado por Depretis. Calef (2017) ha preparado una edición paleográfica de la obra publicada junto a un estudio introductorio.

²⁰⁸ Los tiranos de las dos comedias se llaman de la misma manera, lo que parece reafirmar la idea de que la elección del nombre no es casual, sino que tiene que ver con su etimología, en sentido irónico. Sabemos que el Evandro de *Viva quien vence* es también un poderoso opresor porque así lo expresan el resto de personajes. Por ejemplo, Armesinda dirá a su hermana Linda –enamorada de Evandro– que este «[...] Es mal recibido, / porque quiere, siendo mengua, / desenfrenarse de lengua / para hacerse aborrecido. / Y además de esto es tan vano / tan soberbio y descortés / que su mayor virtud es / ser traidor y ser tirano» (vv. 342-349).

²⁰⁹ Cito a partir de la edición de Calef (2017), pero modernizo graffías que no afectan a la fonética de la época y acentúo y puntúo según la norma actual.

²¹⁰ Para algunos tratadistas como Francisco Suárez, la libre elección del gobernante por los miembros de la comunidad era un medio de legitimar el poder igual de válido que la sucesión legítima (Abellán 1979: 627).

Igual que Clodoveo, Sigismundo es constante en el amor a su dama Armesinda, trata bien a los soldados y siempre se opondrá a las conspiraciones e intenciones tiranicidas del resto de miembros de la corte:

MARQUÉS	Pero si reinar queréis muera, señor, vuestro hermano.
REY	No, Marqués. A ser tirano no quiero que me enseñéis, que como tiene mi sangre ella me impide el castigo, Marqués, y no es buen amigo quien quiere que me desangre. (vv. 33-40)

La diferencia fundamental entre las dos piezas es que el Evandro de nuestra comedia reina legítimamente, aunque de forma tiránica, mientras que el de *Viva quien vence* arrebatata la corona a su hermano convirtiéndose en un rey usurpador. Así, cada uno encarna un tipo de tirano diferente según las dos categorías que distingue por primera vez Tomás de Aquino, como ya hemos mencionado más arriba: el primero es un tirano *ex parte exercitii* y el segundo *ex defectu tituli*.

En *Viva quien vence*, Evandro tratará durante su reinado –que tiene lugar en el tercer acto de la comedia– de eliminar a su hermano para asegurarse en el trono. Además, no atenderá en las audiencias a los soldados y ordenará también la muerte de su criado Anastasio, que cumple el papel del gracioso, pero también es quien desenmascara al tirano revelando la maniobra que utilizó para usurpar el poder.²¹¹

Cordeiro, tanto en nuestra comedia como en *Viva quien vence*, ha retratado al mejor y al peor hombre y, también, puesto que son reyes, también al mejor y al peor gobernante. En ellos se encuentra representada, por tanto, la contraposición política entre la monarquía y la tiranía, consideradas la mejor y la peor forma de gobierno de acuerdo con la literatura doctrinal de la época:

Conviene, sin embargo, advertir que lo mejor en la naturaleza humana se convierte en lo peor cuando llega a corromperse y que no prueba poco a favor de la excelencia de la monarquía el hecho de que al estar viciada y pervertida, venga á parar en la mayor tiranía posible y en la más abominable forma de gobierno. Lo peor debe ser siempre la antítesis de lo mejor, y el más pernicioso gobierno la del que puede proporcionar á la república mejores resultados (Juan de Mariana, *Del rey*, I, II, trad. Pi y Margall, p. 472).

²¹¹ A lo largo del primer y segundo acto de la comedia, Evandro se hace con la corona del siguiente modo: engaña a Armesinda, la prometida de su hermano, haciéndose pasar por él para introducirse en su habitación. Armesinda es hija del Duque, tutor de los dos gemelos, con influencia sobre la nobleza y el pueblo. Así, cuando se entere de que Sigismundo ha deshonrado a su hija, el Duque le retirará su favor y conseguirá que Evandro sea proclamado rey de Grecia.

En ambas piezas, que se ajustan al modelo de la tragedia *morata* por su final ejemplarizante –triunfo de los personajes positivos frente al castigo de los negativos–, la monarquía se presenta como la mejor forma de gobierno siempre y cuando el monarca ejerza el poder de forma justa.

No obstante, la solución a la tiranía en ambas comedias es distinta: en *El malinclinado* la muerte del tirano es necesaria porque en ningún momento se arrepiente de su conducta ni solicita el perdón del Infante. Al contrario, el Evandro de *Viva quien vence* pide clemencia a Sigismundo en su último enfrentamiento. De esta manera, ambas comedias demuestran que la ejecución del tiranicidio no depende de la legitimidad del poder del tirano –recordemos que para todos los tratadistas políticos era lícito derrocar a un rey usurpador e incluso matarlo si era necesario, pero no así cuando el rey lo es por derecho de sucesión–, sino de la capacidad que este adquiera para dominarse a sí mismo. Además, Cordeiro añadió a *Viva quien vence* una interesante variante: Sigismundo perdona a su hermano, pero le ordena que se finja muerto ante el pueblo –ese pueblo que le ceñirá la corona poco después– demostrando que él y su piedad están por encima de aquellos que dicen «*Viva quien vence*».

A pesar de las semejanzas entre ambas comedias, no puede considerarse que una fuese ensayo o refundición de la otra. Parece que fueron concebidas desde un principio como obras diferentes, pues no coinciden en el espacio (Escocia frente a Grecia), ni en el tiempo (*El malinclinado* se sitúa en torno al siglo XV; el tiempo de *Viva quien vence* es indeterminado), ni en la duración (varios días frente a varios meses). Por otro lado, no existe correspondencia entre el resto de personajes más allá de la posible asociación que podemos hacer entre la Reina madre de *El Malinclinado* y el Duque de *Viva quien vence*, ambos artífices del derrocamiento de uno u otro rey.

Es evidente, no obstante, la correspondencia en el tratamiento de la tiranía en las dos obras. Los desenlaces son totalmente coherentes y compatibles, aunque sus diferencias nos indican que Cordeiro quiso explorar el tema del tiranicidio desde un ángulo diferente. No es posible establecer una fecha aproximada de composición de *Viva quien vence*, ni tampoco existen registros de una posible representación o noticias de una publicación, por lo que no sabemos si esta comedia es anterior o posterior a *El malinclinado* ni si el hecho de que Cordeiro volviera sobre el tema evidencia que la comedia primera tuvo éxito entre el público espectador o lector. Lo único que sí podemos

confirmar, de nuevo, es que a Cordeiro le gustaba de forma particular explorar en su teatro la problemática del poder y del ejercicio del gobierno.

2. ESTUDIO TEXTUAL

2.1 LA SEGUNDA PARTE DE LAS COMEDIAS DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO: HISTORIA EDITORIAL

Lisboa, 1634

Hasta el momento, con seguridad solo se tiene noticia de una edición de la *Segunda parte* de comedias del dramaturgo lisboeta Jacinto Cordeiro: la publicada en Lisboa en 1634 por Lourenço Craesbeeck y a costa de él mismo y su hermano Paulo Craesbeeck, con prólogo y dedicatoria del propio autor. De esta edición conservamos cinco ejemplares ubicados en distintas bibliotecas: Biblioteca Nacional de España (BNE R/39632), biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (ITB 58201-6), Biblioteca Nacional de Portugal (BNP RES. 206 V.), biblioteca de la Academia das Ciências de Lisboa (BACL 11 800 26) y Biblioteca Nacional de Brasil (BNB 140,1,9).²¹²

Resulta curioso que la primera licencia de este tomo sea de octubre de 1630 (el mismo año en el que se publicaron las *Seis comedias famosas del alférez Jacinto Cordero*, primera parte de comedias del autor), pero no circule hasta 1634, año de la fe de erratas, la tasa y la portada.²¹³ Cuatro años median también entre el prólogo, que lleva fecha de 6 de julio de 1630, y la dedicatoria, firmada a 15 de mayo de 1634. Cordeiro dedica la *Segunda parte* a don Duarte de Braganza (1605-1649), hermano del futuro rey de Portugal João IV; hijo, por tanto, de Teodosio II, VII Duque de Braganza. Para cuando Cordeiro escribe la dedicatoria, el futuro Infante ya debía de haber partido –o, al menos, estar preparando su marcha– a la guerra de los Treinta Años, incorporado al ejército del emperador Fernando II de Habsburgo. El 28 de agosto salió de Milán y partió hacia

²¹² Al final de este apartado se adjuntan algunas ilustraciones. La primera es la digitalización de la portada de esta *Segunda parte*.

²¹³ Los retrasos en la impresión no eran frecuentes pero tampoco raros. De acuerdo con Moll (1984: 930), «la licencia no implica una edición inmediata y son numerosas las obras con licencia e incluso privilegio que no llegaron a editarse. La falta de un editor dispuesto a financiar su impresión es la causa más normal». Por ejemplo, la primera edición de *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina, se imprime en 1624, pero las licencias son del 8 de octubre de 1621 y del 27 de octubre de 1621, y el privilegio del 8 de noviembre de 1621. La cuestión de la demora en la impresión ha sido debatida por los investigadores e incluso se llegó a suponer que la primera edición era del 21, mientras que la del 24 sería una edición espuria. Sin embargo, Tirso afirmó que unos meses después de haber entregado el manuscrito a la imprenta, tuvo que deshacer el acuerdo y cambiar de taller. No es, por tanto, tan extraño que, tras esto, el tomo tardara al menos un año y dos meses en ser impreso (Nougué 1962: 37-38). También pasó mucho tiempo desde que Cristóbal de Virués obtuvo la licencia de impresión en Milán, en 1604, hasta que se imprimieron sus *Obras trágicas y líricas* en Madrid, por Esteban Bogia, en 1609 (Hermenegildo 2002: 45). Pasaron siete años desde que Juan López de Vicuña obtuviera licencia y privilegio para las *Obras en verso del Homero Español* hasta que se publicaron en 1627, en Madrid (Moll 1984: 930); y aún más en el caso del anónimo *Auto de Florisbel* (Lisboa, António Alvares, 1649), cuya licencia es de 1619 (Mota y Rodríguez 2009: 309).

Innsbruck, donde estaba ya el día 8 de septiembre. Antes, había pasado doce días de incógnito en España, según Caetano de Sousa en su *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* (ed. M. Lopes de Almeida y C. Pegado, pp. 327-328).²¹⁴ ¿Tendría algo que ver la marcha de don Duarte con la decisión de Cordeiro de dedicarle esta segunda parte de sus comedias? ¿Tendría pensado otro dedicatario cuando preparó el tomo en 1630? Recordemos que de esta dedicatoria se puede sospechar –no es posible deducirlo con certeza– que le sirvió durante un tiempo en Vila-Viçosa (ver apartado de Datación y autoría, p. 13-14).

Una posible causa para la demora de la impresión podría ser el cambio de manos de la imprenta. Pedro Craesbeeck (impresor de la primera parte de comedias de Cordeiro) muere el 14 de julio de 1632, momento en el que su hijo mayor, Lourenço Craesbeeck, se traslada desde la imprenta Craesbeeck de Évora a la de Lisboa. Sin embargo, descartamos esta opción porque existen varios impresos en Lisboa, tanto de Pedro como de Lourenço, de 1632, así como del año 1633 de Lourenço. No hubo, por tanto, un parón en la impresión con el traslado, como sí lo hubo entre el 39 y el 40, cuando la imprenta de Lisboa pasó de manos de Lourenço –que se trasladó a Coímbra– a su hermano menor, Paulo Craesbeeck. En este tiempo hubo solo un impreso en el año 38 (Alves Dias 1996: XII-XIV).

La razón entonces podría ser que los hijos de Pedro Craesbeeck se interesaran por imprimir hacia esos años panfletos y obras propagandísticas de la Restauração (son los años en los que comienza a fraguarse la revolución en Évora y otros puntos del país). Según Gómez Sánchez-Ferrer (2017: 68), en este momento en el que Paulo Craesbeeck «moved towards a different kind of theatre closed to his political ideas, very influenced by the spirit of the Portuguese Restoration», Cordeiro sería un escritor prioritario, por ser portugués. No obstante, no dejaban de ser comedias escritas bajo la fórmula de Lope de Vega, sin apenas presencia de Portugal (salvo en la comedia *Los doce de Inglaterra*) y nada de contenido revolucionario explícito (sí podría estar encubierto, por ejemplo, en *El*

²¹⁴ «Passou de Hespanha a Italia, vio algumas Cidades, esteve em Milão alguns dias, donde sahio a 28 de Agosto do referido anno, entrou no Tirôl, e chegando perto da Cidade de Inspruck, escreveo a Archiduqueza Claudia de Medicis, viúva do Archiduque Leopoldo, Governadora daquelles Estados na menoridade de seu filho o Archiduque Fernando, a qual com particular attenção lhe escreveo a Carta seguinte [...]». La carta está firmada a 8 de septiembre (Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, ed. M. Lopes de Almeida y C. Pegado, pp. 328).

malinclinado). Por esta razón pudieron ser pospuestas ante otras obras dirigidas abiertamente hacia ese fin.

Para imprimir libros en Portugal antes de 1768 –año en que el Marqués de Pombal instituye la Real Mesa Censoria– se necesitaba licencia de tres organismos: del Rey, mediante el Desembargo do Paço, del obispado (Ordinario) y del Tribunal del Santo Oficio (Camões 2018: 16).²¹⁵ El tomo de la *Segunda parte* obtuvo, por orden cronológico y de aparición en el impreso, dos primeras aprobaciones del Santo Oficio por D. Jorge Cabral (28 de octubre de 1630) y Fr. Sebastião dos Santos («em 19 de 1631»),²¹⁶ y licencia de este mismo organismo el 18 de noviembre de 1631 por Gaspar Pereira, D. Miguel de Castro y Francisco Barreto. La licencia del Ordinario se la otorga João Bezerra Jácome, chantre de Lisboa, a 29 de noviembre de 1631. Finalmente obtiene licencia del Desembargo do Paço el 11 de diciembre del mismo año, firmada por Araújo, Cabral, Pimenta, Salazar y Barreto. Verifican la correspondencia con el original el inquisidor Jorge Cabral el 21 de agosto de 1634, y tres días después lo hacen también los inquisidores Gaspar Pereira, Francisco Barreto y Fr. João de Vasconcellos. Tasan el libro «a seis vintéins em papel» –es decir, a 120 réis– los miembros del tribunal del Desembargo do Paço Cabral, Salazar, Barreto y L. M. Barreto (Luis Mendes Barreto). Algunos de ellos son también los censores del primer tomo de comedias de Cordeiro, impreso por Pedro Craesbeeck y a costa de su hijo Paulo, que obtuvo las licencias entre agosto de 1629 y enero de 1630, y fue tasado finalmente en junio de este mismo año, y también del *Elogio de poetas lusitanos*, impreso Jorge Rodrigues, con licencias de abril y mayo de 1631 y revisado y tasado en junio del mismo año.

De la descripción de los volúmenes impresos por Pedro Craesbeeck que hace Alves Dias (1996) se desprende que todos estos censores estuvieron entre los habituales en torno a 1630; basta observar las ediciones de Manuel de Galhegos –la *Gigantomachia* de 1628 o el *Templo da Memoria* de 1635–, las *Obras* de Sá de Miranda, de 1632, o la *Vida Espiritual do homem, conferida com as 6 idades da vida temporal* de Pedro de São João Pinto, de 1633, todas impresas en Lisboa por los Craesbeeck. Los primeros en aparecer

²¹⁵ En Castilla, a partir de la *Pragmática-sanción de Felipe II y en su nombre la princesa D^a Juana, sobre la impresión y libros* fue obligatorio para toda obra nueva obtener licencia del Consejo, que podía encomendar el examen a otras autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, pero no era necesaria la licencia del Ordinario ni tampoco de la Inquisición salvo en «las cosas tocantes al Sancto Officio» (De los Reyes Gómez 2000: I 198; II 799-804). Sobre la legislación en otros reinos, ver De los Reyes Gómez (2000: 245-259).

²¹⁶ No se indica el mes en que se emite esta licencia, suponemos que por error de copia.

son Gaspar Pereira –desde 1618– y Jorge Cabral –desde 1621–, mientras que João de Vasconcellos todavía firma licencias en 1651. No hay impreso privilegio ni se declara que Jacinto Cordeiro, Lourenço o Paulo Craesbeeck lo tuvieran.

Descripción externa:

4º. — ()⁴, A-B⁸, C⁴, D-E⁸, F⁴, G-P⁸, Q⁸ (último folio en blanco). — 4 h., 1-119 f. — L. roms. e itáls.

Tabla de contenido

Preliminares (portada, índice, licencias, fe de erratas, tasa, prólogo al lector, dedicatoria)	()1r-()4v	hh. 1r-4v
<i>El secretario confuso</i>	A1r-D1v	ff. 1r-21v
<i>Con partes nunca hay ventura</i>	D2r-G1r	ff. 22r-41v
<i>El malinclinado</i>	G2r-I3r	ff. 42r-59r
<i>Los doce de Ingalaterra</i>	I3v-L6r	ff. 59v-78r
<i>Victoria por el amor</i>	L6v-O2v	ff. 78v-98v
<i>Lo que es privar</i>	O3r-Q7v	ff. 99r-119v

El tomo cuenta con la particularidad de estar compuesto por seis piezas en lugar de doce, como era habitual en las *partes* impresas en otros lugares de la península.²¹⁷ A diferencia de lo que se constata en el volumen de la primera parte del autor, el de esta segunda parte no fue compuesto para ser desglosado, pues los cuadernos no acaban con las comedias.²¹⁸ No hay errores en las signaturas, que están numeradas hasta la mitad, salvo en los cuadernos de 4 folios –C y F, cuyas signaturas están todas numeradas–, y el cuaderno L, cuya signatura está numerada en la mitad +1. Sí que hay errores en la foliación: 77 (en lugar de 71), 102 (101), 107 (102), 104 (103), 111 (107) y 119 (109).

El volumen no consta en la *Biblioteca Hispana Nova* (1672) de Nicolás Antonio, ni en la *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759) de Barbosa Machado.²¹⁹ Tampoco en La

²¹⁷ Los Craesbeeck ya habían procedido de esta manera en el conocido volumen *Seis comedias de Lope de Vega* y en la primera parte de comedias de Cordeiro (*Seis comedias famosas*).

²¹⁸ Para la descripción del tomo de la primera parte de comedias de Cordeiro, ver Muñoz Rodríguez (2023). Hacia 1630 era una práctica muy común componer los tomos de comedias de manera que pudiesen desglosarse y venderse por separado (Cruikshank 1981: 446), pero en este caso los Craesbeeck decidieron no recurrir a esta técnica.

²¹⁹ Franco Barreto menciona la existencia de los dos volúmenes de comedias de Cordeiro, pero no da detalles sobre su título, lugar de publicación ni fecha (ver apartado de Datación y autoría, p. 10).

Barrera (1860: 99-100), pero sí en García Peres (1890: 123) y en Inocencio da Silva (1858-1923: III, 238). También en la *Bibliografía de la literatura hispánica* de Simón Díaz (1971-1972: 8). Gusmão Arouca, en su *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVII* (publicada entre 2001 y 2016, pero escrita a lo largo de varios años en la segunda mitad del siglo XX), documenta el tomo y encontramos por primera vez la ubicación de uno de los ejemplares: BNP Res. 206 V. También Héctor Urzáiz (2002: 267) recoge las comedias que componen el tomo.

¿Valencia?, s. i., s. a.

En 1802, Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra publica su *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico*, donde leemos:

También fueron de los poetas mas antiguos de España, que por lo tanto no se deben dexar al olvido, *el Maestro Juan Cabezas* de quien tenemos un tomo en 4. de comedias suyas; *Alonso de Rozas*, otro en 8., al que dió por título *Comedias escogidas*; *Don Diego Muget de Solis*, que imprimió en Amberes un tomo en 4. de sus comedias y rimas; el *Alférez Jacinto Cordero* que publicó otro, impreso en Valencia; *Miguel de Barrio, Judio Español*, que imprimió en Bruselas... (García de Villanueva 1802: 294).

A partir de esta afirmación tan imprecisa, La Barrera (1860: 100) asegura que hubo un tomo de comedias del portugués impreso en Valencia del que Agustín Durán poseía un fragmento. Dice sobre la publicación de las obras de Cordeiro:

Imprimiéronse sueltas sus producciones dramaticas, en Portugal unas, y otras en Castilla; pero además aparece, y resulta probado, haberse impreso un tomo ó parte de ellas, que el curioso autor del *Origen, épocas y progresos del Teatro Español...* (Madrid, 1804), Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra aseguró (pág. 294), habia salido á luz en Valencia, sin expresar el año ni otro dato, y del cual posee el señor don Agustin Durán solo un fragmento comprensivo de las páginas 1.^a a la 95 del texto, y en ellas de cinco comedias, que todas constan en el Catálogo de Huerta.

Más abajo, en el «Catálogo de sus comedias», La Barrera recoge este tomo de la siguiente manera:

Comedias. (Coleccion de las suyas, no citada por los bibliógrafos, de la cual posee un fragmento el señor don Agustin Durán, comprensivo de las páginas 1.^a a la 95, y en ellas de las siguientes piezas):

El hijo de las batallas.

Representóla Manuel Simon.

Con partes nunca hay ventura.

Representóla Avendaño.

El mal inclinado

Representola Tomás Fernández.

*Los doce de Inglaterra.*²²⁰

*La victoria por el amor.*²²¹

Este tomo hubo de imprimirse en Valencia, según afirma García de Villanueva, Hugalde y Parra en su *Origen del Teatro español*, 1804.

García Peres (1890: 123) pocos años más tarde duda de la existencia de esta edición.

Tras reportar el volumen de Lisboa afirma lo siguiente:

Dudamos que la Colección que cita el Sr. Barrera y Leirado como habiendo pertenecido al Sr. Durán, sea otra cosa que un fragmento de esta Segunda parte, y mucho más dudamos que haya reimpresión de Valencia, que nadie ha visto ni citado más que el Autor del «*Origen, épocas y progresos del Teatro Español.*»

Después, ningún bibliógrafo ni estudioso vuelve a hacer referencia a esta presunta edición hasta Heitor Martins en 1966, cuando propone a Cordeiro como autor de *La estrella de Sevilla*. Presentando la publicación de la obra teatral del autor portugués afirma lo siguiente:

A maior parte de seu teatro foi coleccionada em dois volumes, editados respectivamente em 1630 e 1634, embora o primeiro talvez não seja edição princeps e o segundo, pela data das licenças, demonstre estar composto mais cedo, talvez 1630. A existência de edições anteriores a 1630 parece clara da afirmação de Cordeiro no «Ao leitor» que introduz a *Segunda parte* e que é datado de 6 de Julho de 1630: «(...) na primeira parte das minhas Comedias / te prometi a segunda, que agora dei a estampa com / mayor confiança, pela breuidade com que se gastarão, / não so neste Reyno, mas nos estrangeiros donde se imprmi- / raõ, sem eu o solicitar». Por maior «brevidade» que se possa supor é difícil de creer que, nos seis primeiros meses de 1630, tivessem saído a público uma edição portuguesa e uma contrafacção no estrangeiro. Pode pensar-se numa *Primeira Parte* anterior a 1630 e numa edição de Valência, como o supõe Villanueva (Martins 1966: 10).

En nota a pie de página al final de párrafo citado, Martins apunta: «A despeito das dúvidas de García Peres, a afirmação de Villanueva, repetida por La Barrera, parece ter base na introdução de Jacinto Cordeiro». Relacionar la afirmación de Villanueva en su catálogo con la de Cordeiro en el prólogo no aclara demasiado la cuestión de la supuesta publicación valenciana.

Raymond MacCurdy (1964: 79) se refiere a un volumen de nueve comedias de Cordeiro entre las que podrían estar las de Durán, aunque tampoco nos consta que en la BNE se conserven comedias del volumen *Seis comedias famosas* (Lisboa, 1630):

J'ai utilisé le texte de *El mal inclinado* contenu dans un volume du théâtre de Cordeiro intitulé *Comedias* (sans mention de lieu ni de date) à la Biblioteca Nacional à Madrid. Ce volume est composé de cinq des *Seis comedias famosas* de Cordeiro

²²⁰ Tanto en Lisboa, 1634, como en el testimonio de la Médiathèque Emile Zola de Montpellier (34161[13]), se indica que la comedia fue representada por Tomas Fernández. Resulta raro que, si se trata de un ejemplar de alguno de estos testimonios, La Barrera no aporte el dato de su representante.

²²¹ Igualmente, en Lisboa, 1634, se indica tras el título de esta comedia: «Reprezentola Thomaz Fernandez».

(Lisbonne, 1630) plus quatre *comedias sueltas*. Notre pièce occupe les folios 41r-57v. Cordeiro est aussi l'auteur d'une tragédie en deux parties, sur un favori disgracié, *La Próspera y Aversa fortuna de Duarte Pacheco* (imprimée dans les *Seis Comedias* de 1630) qui abonde en lieux communs dans la veine stoïque.

El siguiente y último –que nos conste– en preocuparse de esta cuestión fue Héctor Urzáiz (2002: 266): «Al parecer, en Valencia se publicó un tomo con sus comedias, del que sólo han quedado algunas partes aisladas». No indica cuáles son ni dónde se encuentran.

La biblioteca de Agustín Durán, al año siguiente de su muerte en 1862, pasó a formar parte de la BNE. Sin embargo, estas comedias de Cordeiro que supuestamente poseía no se encuentran en el actual catálogo online de la BNE. Tan solo hemos podido localizar una comedia en cuya nota de procedencia indiquen que pertenecía a Durán: un ejemplar de *La entrada del Rey en Portugal* (Lisboa, por Jorge Rodrigues, 1621) con signatura TI/6(9).²²² Esta comedia, sin embargo, según La Barrera, no pertenecía al tomo que buscamos.

Al año siguiente de la compra se realiza el *Inventario de la librería que fué del Exmo. Sr. D. Agustín Durán, comprada por el Gobierno de S.M. con destino á la Biblioteca Nacional, en virtud de Real orden fecha en 27 de junio de 1863*, manuscrito firmado a 22 de febrero de 1864 por Hartzenbusch, entonces director de la BNE, Cayetano Resell y Francisco Escudero y Perosso.²²³ En la página 163v leemos:

Cordero. (Jacinto) - sus comedias - in 4.º - (sin portada) - Holandesa -

La duda sobre este supuesto tomo de Durán, más allá de su existencia, es si se trata de un fragmento de la edición de Lisboa o si realmente son otros testimonios –publicados conjuntamente o no– de las comedias, impresas en Valencia o en algún otro punto de la Monarquía Hispánica.

Como ya explicó Germán Vega (1994: 58-59), más de 2600 comedias *sueitas* que poseían Durán y el Duque de Osuna fueron arrinconadas en cajas de la BNE y quedaron sin catalogar.²²⁴ El proyecto ISTAE (Ulla Lorenzo *et al.*), que se inició en 2020, se está

²²² Las comedias que pertenecieron a Durán y que la BNE compró en 1863 llevan un sello azul que dice «Librería del exmo. S. D. Ag. Durán, adquirida por el gobierno en 1863, B. N.», como el presente en, por ejemplo, *Correr por amor fortuna* de Vélez de Guevara, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

²²³ Se conserva en la BNE con signatura MSS/18849 BIS. Está digitalizado: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000217720>

²²⁴ Germán Vega (1994: 58) apunta algunas razones que pudieron provocar el abandono de este fondo: «se trataría de ejemplares mutilados o duplicados de ediciones ya controladas en los ficheros de la biblioteca. Otros pudieran estar ahí por su atribución a autores de escasa relevancia en las historias literarias.

dedicando a esta tarea.²²⁵ Muchas de estas comedias no son propiamente *sueltas*, sino que están desgajadas de tomos colectivos –fueron separadas al llegar a la BNE, según cuenta Vega (1994: 59)–, por lo que las comedias de Cordeiro podrían estar entre estas cajas.

S. l., s. i., s. a.

Christophe Gonzalez (1987: 159) es el primero que da cuenta de un testimonio de la comedia *Con partes nunca hay ventura* diferente del de la *Segunda parte* de Lisboa, 1634: «Un autre exemplaire de ce texte est conservé à Madrid (B.N.M. 14781-6)».²²⁶ El impreso lleva portadilla con el título de la comedia y la indicación «Representola Avendaño» (ver, al final de este apartado, la Ilustración 2). No tiene colofón y por ninguna parte advertimos que se indique el lugar, el impresor o el año de composición. La comedia no fue impresa suelta, ya que la foliación empieza en el número 21 –la numeración original está tachada y se ha realizado por encima otra diferente, manuscrita– y la primera signatura que vemos es D. El impreso ocupa las signaturas D-E⁸, F⁴, y los folios 21-40 (en la foliación manuscrita por encima, 80-99). Por tanto, no es una suelta sino una comedia desglosada de un tomo. La comedia tiene en el registro de la BNE una nota de procedencia que nos indica que perteneció a Pascual de Gayangos. Podemos comprobar, observando la portadilla (Ilustración 3), que la edición es distinta de la de Lisboa, 1634 (Ilustración 2).

Aunque la disposición de la página es similar, el elemento decorativo de la parte superior es diferente, así como el uso de la letra cursiva, el tamaño de los tipos y el uso de las mayúsculas, además de la disposición en dos columnas de la lista de *dramatis personae* en Lisboa, 1634, frente a las tres columnas de la edición sin datos de impresión. Tampoco coincide la signatura ni la foliación original. La tipografía puede resultar parecida a simple vista, pero existen claras diferencias, por ejemplo, entre la A mayúscula cursiva o la y griega minúscula cursiva.

Hemos podido localizar tres testimonios de otras tres comedias incluidas en la *Segunda parte* que no constan, por el momento, en los catálogos ni en los estudios de

[...] se explica también desde la tradicional desatención que estudiosos y bibliotecarios han deparado a este tipo de impresos. De las tres formas básicas en la transmisión del teatro antiguo español –manuscritos, partes y sueltas–, a las últimas se las ha tenido bien poco en cuenta».

²²⁵ No parece que ninguna de las comedias identificadas e inventariadas por ISTAE (o, al menos, de las volcadas en la base de datos) sea de Cordeiro.

²²⁶ El último número de la signatura, 6, es errata por 9.

Cordeiro. Estas tres comedias son *El malinclinado*, *Los doce de Ingalaterra* y *Lo que es privar*. El testimonio de *El malinclinado* se conserva en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid (PR RB VIII/17150 (11), en un volumen (VIII/17150) facticio que contiene otras doce comedias de diferentes autores. Por su parte, el testimonio de *Los doce de Ingalaterra* está encuadernado también en un tomo facticio de varias comedias (esta vez de más de trece comedias) de distintos autores ubicado en la Médiathèque Emile Zola de Montpellier (la signatura de la comedia de Cordeiro es 34161[13]). Del testimonio de *Lo que es privar* hemos encontrado dos ejemplares: uno de ellos se encuentra en un tomo –suponemos que facticio– junto a otras tres comedias (una de Claramonte, otra de Tirso de Molina y otra de Pérez de Montalbán) en la Biblioteca Pública Archivo Regional de Ponta Delgada de las Islas Açores (TB/A 112 RES). El otro ejemplar lo custodia la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid (VIII/17138 [4]), parece que encuadernado junto otras obras teatrales diversas. Ninguno de estos testimonios tiene datos de impresión.

Si observamos las portadillas de los testimonios de las tres comedias (ver ilustraciones 4, 5 y 6), parece claro por la disposición en la página (uso idéntico de letra cursiva y redonda, mismo tamaño de letra en todas las líneas, *dramatis personae* en tres columnas, etc), la tipografía y la doble hilera de piñetas decorativas en la parte superior, que estas y el testimonio sin datos de impresión de *Partes* (Ilustración 3) formaban parte de una misma edición o, al menos, se imprimieron en el mismo taller.

Estas son las signaturas y la foliación de los cuatro testimonios:

- *Con partes nunca hay ventura*: D-E⁸, F⁴ – ff. 21r-40v (por encima: 80-99)
- *El malinclinado*: G-H⁸, I¹ – ff. 41r-57v
- *Los doce de Ingalaterra*: K-L⁸, M² – ff. 58r-75v
- *Lo que es privar*: Q-R⁸, S⁴ – ff. 96r-115v

Si comparamos tanto las signaturas como la foliación de estos testimonios con los que llevan las mismas comedias en la edición de Lisboa, 1634 (ver arriba la Tabla de contenido) observamos que, si pertenecieron al mismo tomo, este podría ser una edición de la *Segunda parte* distinta de la que conocemos, constituida por las mismas comedias y dispuestas en el mismo orden (*Partes* en segundo lugar; *Malinclinado* en el tercero; *Doce* en el cuarto; y *Privar* en el sexto), aunque con la posibilidad de ser desglosadas. En este

tomo, *El secretario confuso* ocuparía las siglas A-C y *Victoria por el amor*, N-P. Es probable que estemos, por tanto, ante comedias desglosadas de una edición posterior.

No es completamente descartable que se trate de una edición anterior, aunque es poco probable. Es importante tener en cuenta el cotejo realizado para *Partes* y *El malinclinado* entre los testimonios de la *Segunda parte* (A en mis ediciones) y los testimonios «suetos» (B en mis ediciones), que nos revela que en ambos casos B sigue muy de cerca a A (ver abajo los apartados de Problemas textuales de ambas comedias). Si esta edición para la que no poseemos datos de impresión es anterior, tendría que haberse realizado sin el consentimiento de Cordeiro y siendo por él desconocida, pues él mismo firma el prólogo de la de Lisboa y no hace ninguna mención a una edición anterior de esta Segunda Parte. Sí hace mención a comedias impresas sin su consentimiento, pero no sabemos si se refiere a comedias de la primera o de la segunda parte. Además, ¿no sería extraño que, habiendo una edición anterior, publicara exactamente las mismas comedias siguiendo el mismo orden y prácticamente sin alteraciones en el texto? Por otro lado, hay que tener en cuenta que A comete una serie de lusismos que no están en B y no tiene mucho sentido que un componedor cometiera lusismos copiando de un impreso español; lo más lógico es que la mayoría de lusismos sean del autor.

Otra posibilidad es que se trate de una recopilación distinta de comedias de Cordeiro, o de Cordeiro y otros autores. No obstante, la coincidencia en la posición de las cuatro comedias nos hace decantarnos por la primera hipótesis (que sea una edición posterior), aunque no podemos aventurar que las otras dos piezas fueran las mismas. Puede ser que se sustituyeran por otras diferentes.

Al final del testimonio B de *El malinclinado* hay un grabado xilográfico de una «figura triangular con forma de máscara y pavos reales a los lados»²²⁷ (ver Ilustración 7). Un grabado igual que este permitió a Germán Vega (1998: 17) relacionar el testimonio de *La paciencia de Job* con el de *Marta la Porquera* impresa en las *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*:

Nuestra suelta ostenta en la última página la misma xilografía que la edición de *Marta la Porquera* incorporada al tomo de *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*; con falso pie de imprenta de Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630. Este volumen contiene la primera edición de *El burlador de Sevilla*, que ha estudiado Don W. Cruickshank («The first edition of *El burlador*

²²⁷ Así se describe en la base de datos de ISTAE (Ulla Lorenzo *et al.*), que documenta el mismo grabado en los impresos de *La paciencia de Job* de Calderón y *La tragedia por los celos* de Guillén de Castro.

de Sevilla», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-67). La conclusión de sus sagaces investigaciones es que dichas comedias fueron impresas por Manuel de Sande en Sevilla, ca. 1627-29 (Vega 1998: 17).

Germán Vega (1998: 17) no afirma –aunque sugiere– que el impresor de la suelta de *La paciencia de Job* sea Manuel de Sande. Sí se propone como posible impresor en ISTAE (Ulla Lorenzo *et al.*).

Manuel de Sande (o Sandi) Ballesteros, librero sevillano, trabajó como impresor con taller propio por lo menos entre 1627 y 1635, periodo en el que imprimió, hasta donde se sabe, doce obras legales. No obstante, Manuel de Sande fue también un incesante impresor de ediciones fraudulentas, varias de ellas identificadas por Jaime Moll (2011b: 193-217).²²⁸ Un gran número de estas ediciones eran comedias impresas tanto en partes colectivas –preparadas siempre para que se pudieran desglosar– como *sueeltas*.²²⁹ El listado de ediciones teatrales identificadas lo recoge Moll (2011b: 193-217), que da cuenta también de los hallazgos de Cruickshank (1981).

El mismo taco xilográfico mencionado arriba aparece en el folio 60v de una de las obras impresas por Sande legalmente, *Ecija, sus santos, su antigüedad eclesiastica i seglar*, de Martín de Roa, publicada en Sevilla en el año 1629. Y también, según Moll (2011b: 208), este mismo grabado cierra ocho comedias del «tomo antiguo» de Schaeffer, volumen de doce comedias del que no se conserva la portada ni los preliminares pero que salió de las prensas de Manuel de Sande.²³⁰

El grabado aparece también en *La tragedia por los celos* de Guillén de Castro, cuyo impresor, según ISTAE (Ulla *et al.*), podría ser Simón Fajardo. Conviene recordar en este punto la hipótesis de Moll (2011b: 206): puesto que en algunos volúmenes de comedias colectivas algunas comedias fueron impresas por Sande, otras por Fajardo y algunas por

²²⁸ Entre las ediciones contrahechas no teatrales de Manuel de Sande identificadas por Moll (1984: 953) se encuentran una edición de 1634 de *Todas las obras de D. Luis de Góngora en varios poemas*, con falso pie de imprenta de Madrid, en la Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez (es copia de la primera edición de Madrid, Imprenta del Reino, 1633, a costa de Alonso Pérez); y una edición supuestamente del mismo año de las *Obras* de Juan de Tarsis, conde de Villamediana, con falso pie de imprenta de Zaragoza, Juan de Lanaja, y Quartanet y a costa de Juan de Bonilla.

²²⁹ No se conserva ninguna parte de comedias completa impresa por Manuel de Sande: «El problema que se nos presenta es que no tenemos portadas y preliminares de la emisión inicial de las partes formadas por comedias desglosadas. Las portadas y preliminares que hasta ahora hemos podido analizar tienen por lo menos una nueva tabla de títulos de comedias, y, por otra parte, carecen de unidad impresora» (Moll 2011b: 198). A partir de comedias desglosadas o sueltas de diversos impresores, se formaron volúmenes colectivos nuevos, que son los que conservamos ahora. Sí se conserva un tomo impreso en su totalidad por Sande en la Universidad de Friburgo (estuvo en propiedad de Adolf Schaeffer), pero carece de portada y preliminares.

²³⁰ Para la descripción de este tomo conservado en la Biblioteca Universitaria de Friburgo –y ya mencionado en la nota anterior–, ver Moll (2011b: 207-209) y Profeti (1988: 21-27).

otros impresores, cabe la posibilidad de que Fajardo heredara las comedias de Sande cuando este murió o dejó de trabajar como impresor.

Por otra parte, la doble fila decorativa de piñetas de la parte superior de las portadillas que aparece en nuestros testimonios fue utilizada por Sande en varias ocasiones,²³¹ si bien es cierto que –al menos en las comedias que hemos podido ver a través de digitalizaciones– colocadas en distinta posición: juntadas por la base y no frente a frente, como en nuestros impresos. Se trata, sin embargo, de un adorno bastante común que poseían también otros muchos impresores.

Podría ser Manuel de Sande el impresor de esta edición de la *Segunda parte de Cordeiro*: a simple vista (a través de digitalizaciones) la tipografía es realmente muy parecida, pero sería necesario un estudio detallado de la letrería completa que incluyera la identificación de los tipos de letras, la medición de los tipos de todos los testimonios y el contraste con otras ediciones del mismo impresor alrededor del año 1634 (si aceptamos la conclusión de que se trata de una edición posterior a la de Lisboa) en el que se busquen coincidencias en los tipos dañados o defectuosos. De esta forma sería posible también acercarse a la fecha de impresión.

En definitiva, solamente por la coincidencia en el uso de estos adornos no es posible concluir que el impresor de esta supuesta edición de la *Segunda parte* sea Manuel de Sande. Es importante tener en cuenta las palabras de Peñalver Gómez (2019: 46 y 84):

Las imágenes xilográficas que adornan los impresos se estampaban, aparentemente, con tacos que se grababan en serie, y se encuentran iniciales y adornos muy similares en impresos de talleres diferentes, incluso de ciudades diferentes (Peñalver Gómez 2019: 46).

Y, además,

[...] los tacos pasaban con enorme facilidad de una imprenta a otra, y no era en absoluto extraño que uno de esos tacos abandonara incluso una ciudad para seguir siendo utilizado por un impresor en otra. [...] Más que a mudanza de una imprenta, ese uso compartido de elementos tipográficos y xilográficos ornamentales era la consecuencia de la venta o transferencia por herencia de las letrerías y demás aperos por una imprenta. Como es natural, los casos de uso compartido dentro de la misma ciudad son infinitamente más frecuentes (Peñalver Gómez 2019: 84).

²³¹ Por ejemplo, aparecen formando una orla que enmarca un escudo junto con el colofón en uno de los impresos legales de Manuel de Sande (la *Relación muy verdadera, en la que se da cuenta de una muger natural de Sevilla, que en tiempo de doce años que ha que es casada ha parido ciencuenta y dos hijos*, de 1633, digitalizada en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061762&page=1>).

Aún así, un dato que puede contribuir a reforzar la hipótesis de Sande como impresor de esta edición es el que recoge Joaquín Hazañas y la Rúa (1966) en sus manuscritos para la historia de la imprenta en Sevilla:

A principios de 1634 debió de hacer Sandi una excursión al reino de Portugal pues en 4 de marzo este último año Manuel Álvarez Osorio, librero vecino de Sevilla, dio ante el escribano público Tomás de Palomares un poder especial a Gregorio Díaz, vecino de Lisboa, para cobrar de Manuel Sandi Bustamante, vecino de Sevilla, mercader de libros, estante en dicha ciudad de Lisboa, 645 reales que le debía por obligación contraída en 27 de febrero de aquel mismo año ante Manuel de Dueñas, escribano público de Sevilla.²³²

La tasa de la *Segunda parte* está fechada a día 23 de agosto de 1634. No sabemos hasta cuándo estuvo Sande en Lisboa, pero pudo haberse hecho con un tomo de la obra antes de regresar a Sevilla.

En Sevilla se imprimieron multitud de ediciones contrahechas en el siglo XVII, cuando Madrid era el centro impresor más importante de Castilla, donde salían las nuevas ediciones con privilegio, que solo operaba, como es sabido, en el reino en el que se solicitaba, por lo que era en el mismo reino donde se imprimían las falsificaciones. A esta causa añade Moll (2011b: 193) el comercio con América. Esta práctica relativamente común se incrementó en las impresiones teatrales en Castilla durante la suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas en este reino, que estuvo vigente entre 1625 y 1634 (Moll 2011a:177-183). Durante la prohibición, las ediciones salían a la venta con pie de imprenta falso de alguna ciudad de otro reino, casi siempre de la Corona de Aragón. Valencia era una de esas ciudades. ¿Podría ser que el tomo de comedias de Durán fuese el mismo que el posible tomo impreso por Manuel de Sande?

Se podría deducir de una afirmación de Raymond MacCurdy (1964: 79) citada ya arriba que el testimonio de *El malinclinado* que poseía Durán es el mismo que PR RB VIII/17150 (11), pues coincide la foliación: «J'ai utilisé le texte de *El mal inclinado* contenu dans un volume du théâtre de Cordeiro intitulé *Comedias* (sans mention de lieu ni de date) à la Biblioteca Nacional à Madrid. [...] Notre pièce occupe les folios 41r-57v.».

²³² Los manuscritos de Hazañas pueden consultarse digitalizados a través del catálogo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla. Las noticias relativas a Manuel de Sande se encuentran en la caja 4: <https://archive.org/details/A333244/page/n9/mode/2up>. El texto que citamos está en la página 858 de la digitalización.

Otros testimonios de las comedias incluidas en la *Segunda parte*

De las seis comedias publicadas en la *Segunda parte*, que sepamos por el momento, ninguna obtuvo difusión en forma de *suelta*, como sí ocurrió con varias de las que conformaban la primera parte del autor. Sí sabemos que *Victoria por el amor* fue incluida en la *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte* (Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, 1667). Por otro lado, conservamos un manuscrito no autógrafo de *El secretario confuso*, custodiado en la BNE (MSS/15638) y procedente de la biblioteca del duque de Osuna.

SEGUNDA
PARTE
DE LAS
COMEDIAS
DEL ALFÉREZ
IACINTO CORDERO.

DIRIGIDAS AL SEÑOR
*Don Duarte, hijo segundo del Excelen-
tissimo señor don Theodosio Du-
que de Bergança, segundo
de este nombre.*

Año



1634.

EN LISBOA.

Con todas las licencias neceffarias.

Por Lorenzo Craesbeeck Impressor de su Magestad, y a su
costa, y de Paulo Craesbeeck mercader de libros

Biblioteca Nacional de España

Ilustración 1. Portada de la Segunda parte de comedias del alferez Jacinto Cordero, Lisboa, 1634

Ejemplar BNE R/39632



LA FAMOSA
COMEDIA
 DE CON PARTES
 NO AY VENTURA.

DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO.

REPREZENTOLA AVENDAÑO.

Personas que hablan en ella.

Felisarda Reyna de Albania.
Serafina Infanta de Bohemia.
Aminta.
Albano.
Roberto gracioso.
Donato.
Ataxerxes.

El Rey de Bohemia.
El Duque Rosimundo.
Claudio Conde.
Arnesto Marquez.
Armindo, y Sergio Caualleros.
Vn Soldado.

IORNADA PRIMERA.

Salen Felisarda Reyna de Albania con todo el acompañamiento que pueda, y el Duque Rosimundo.

Reyn. Al de Bohemia no admito, y al Escoses no le quiero, y si os parece delito, dexarlo mi padre escrito, mi gusto es aqui primero. Si de Albania la Corona me ofrece esta sujecion,

elijan otra persona, que mi gusto les perdona las nuebas de otra elecion. Más quiero yo pobremete viuir sin Reyno, y con gusto, que sugetarme impaciente a ley de vn tyrano injusto, y de vn marido imprudente. Penar fuera, y no Reynar el sugetar mi aluedrio

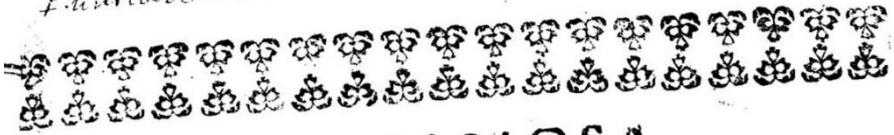
D 2 a quien

Ilustración 2. Portadilla de *Con partes nunca hay ventura, Segunda parte*, Lisboa, 1634

Ejemplar BNE R/39632

P. unica de Cordero

Fol. 80



LA FAMOSA
COMEDIA
DE CON PARTES
NUNCA AY VENTURA.
DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO.

Representola Auendaño.

Hablan en ella las personas siguientes.

- | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|---|
| <i>Felizarda, Reyna de Albania.</i> | <i>Roberto gracioso. Donato.</i> | <i>Claudio Conde.</i> |
| <i>Serapia, Infanta de Bohemia.</i> | <i>Ataxerxes. El Rey de Bohemia.</i> | <i>Arnesto Marques. Armindo, y Sergio Caballeros.</i> |
| <i>Aminta, y Alban.</i> | <i>El Duque de Rosimundo</i> | <i>Vn Soldado.</i> |

IORNADA PRIMERA.

Salen Felizarda, Reyna de Albania con todo el acompañamiento que pueda, y el Duque Rosimundo. Reyn. Al de Bohemia no admito, y al Eucoses no le quiero, y si os parece delito, dexarlo mi padre escrito, mi gusto es aqui primero. Si de Albania la Corona me ofrece esta sugesion,

elijan otra persona, que mi gusto les perdona las nuevas de otra eleccion. Mas quiero yo pobremente vivir sin Reyno, y con gusto, que sugetar me impaciente a ley de vn tirano injusto, y de vn marido imprudente. Penar fuera, y no Reynar el sugetar mi aluedrio
D a quien

H. R.

Ilustración 3. Portadilla de *Con partes nunca hay ventura*, s. l., s. a., s. i.

Ejemplar BNE T/14781/9



LA FAMOSA
COMEDIA +
DEL MAL INCLINADO

N A D O.
DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO.

Representa la Tomas Fernandez.

Hablan en ella las personas siguientes:

Euandro, Rey de Escocia.
Clodoueo Infante.
Su prima Clauela.
La Reyna Catalina.
Claudio Duque.
Festin gracioso.
lo ofenda bufon.

Fabio, Siluio, Tiberio, Soldados.
El Marques Arnesto.
Enrique preso.
Felipe preso.
Vna muger.
Vn Relator.

ORNADA PRIMERA.
Salen el Duque, y el Rey embainando
la espada.
Duq. Desairada accion por cierto.
Rey. Pareceos muy desairada,
la culpa tiene la espada,
bié necho está, pues le he muerto.
Duq. A vn hombre que os ha criado,
no vi mayor tirania. *Aparte.*

Rey. Callad Duque, que otro dia
os pondré en el mismo estado.
Du. A mi, señor Rey Bien está,
a vos teñor, que no quiero
teneros por consejera
en lo que gusta me dà.
Du. Sin culpas Rey Brauo reposo,
cu pa no quiere mi nombre,

G que

Ilustración 4. Portadilla de *El malinclinado*, s. l., s. a., s. i.

Ejemplar PR RB VIII/17150 (11)

LA FAMOSA
COMEDIA
 DE LOS DOZE DE
 INGALATERRA.

DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO.

Representola Tomas Fernandez.

Hablan en ella las personas siguientes.

El Duque de Alencastr.	Doña Lin la Iglesia.	El Almirante de Francia.
Alvaro Gonzalez Magrizo.	Costa gracioso.	Flora hermana del Almirante.
D. Alvaro Vaz de Almada.	Estevan criado.	Ostia hermana del Almirante.
Albano Ingles.	Quatro ladrones.	Aminta criada, esclava.
Casiodoro Ingles.	Quatro Ingleses.	Silvia.
Laura Inglesa.	Vna ventera.	
Rosaura Inglesa.	El Rey de Francia.	

ORNADA PRIMERA.

Dizen dentro Alvaro Gonzalez Magrizo y Costa.

Mag. Ten bien esse estriuo, Costa.

Cost. Bien te puedes apeara

Salen.

quando se vió caminar
 vn Christiano por la posta,
 solo por vn delafio

en que a ti no te vá nada?

Mag. Mi palabra está empeñada.

Cost. Desses empeños me rio,

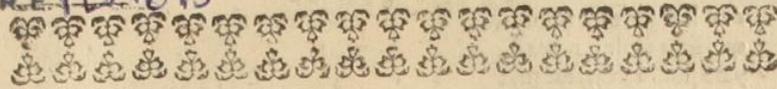
miren que collares de oro,
 o que joyas de diamantes.

Mag. Acciones tan importantes

no entiende tu vil decoro,
 el valor que el pecho labra

K

es



LA FAMOSA
COMEDIA
DE LO QUE ES
PRIVAR.



DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO.

Representola Tomas Fernandez.

Hablan en ella las personas siguientes.

<i>El Rey de Francia.</i>	<i>Leonardo.</i>	<i>El Marques Leonelo</i>
<i>Su hermana Armada</i>	<i>Clarindo.</i>	<i>El Conde Godofre.</i>
<i>Finez gama.</i>	<i>Tiberio viejo.</i>	<i>Vnos soldados.</i>
<i>Mirona criada.</i>	<i>Frison gracioso</i>	<i>Vna muger.</i>

ORNADA PRIMERA.

Salen Leonardo, y Clarindo con espadas y dagas negras.
Leo. Conigo no ay partir.
Clar. Er o ei muelto me enseña.
Leo. Eres hombre, o eres peña,
 la ciencia puede faltar?
Clar. Siempre tu lengua me amaga,
 Leonardo, mas poco a poco.
Leo. Si intentas bolverme loco.
Clar. No ay reparar con la daga.
Leo. Conigo no he de cantar me,
 digo que dizes muy bien.
Clar. Y te enseñaré tambien,
 quando intences prouocar me,
 con la blanca a reñir yo.
Leo. Mucho en ti esse brio estimo,
 mas se que a no ser mi priuo.
Clar. No hablaras tan alto, no.
Leo. Dizes bien, que tu eres rico,
 y yo pobre en conclusion.
Clar. El gualardo coracon
 nunca yole justifi-o

Q con

Ilustración 6. Portadilla de *Lo que es privar*, s. l., s. a., s. i.

Ejemplar Biblioteca Pública Arquivo Regional de Ponta Delgada (Islas Açores), TB/A 112 RES

El mal inclinado,

señor, antes de gozados,
ya los aueis merecido.

Inf. Que gloria a la mia iguala,
quando os tengo por aliuio
de mi amoroso cuidado.

Cl. Vuestras venturas admiro.

Inf. Vuestras son, prima, y señora,
que ya la mano os dedico
para daros la Corona
del Reyno, que me ha elegido.

Fest. Y a quien tan bien te siruio?

Inf. Dos mil ducados te libro

de renta todos los años.

Fest. Dame Infante, y Rey subido
a mi falada Armisenda.

Inf. Esto se queda en su arbitrio,
si ella quierera.

Fest. Di, que quiereres.

Arm. Por mi interes lo permito.

Inf. Y aqui discreto Senado
en tan exemplar prodigio
dá fin al mal inclinado,
su Autor, y el perdon pedimos.

Fin de la gran Comedia del mal
inclinado.



Ilustración 7. Folio 57v de *El malinclinado*, s. l., s. a., s. i, en el que aparece una figura triangular con forma de máscara y pavos reales a los lados.

Ejemplar PR RB VIII/17150 (11)

2.2 PROBLEMAS TEXTUALES DE *CON PARTES NUNCA HAY VENTURA*

Partes fue publicada por lo menos en dos ocasiones. En primer lugar, describiremos el testimonio que hemos elegido como base del cotejo por pertenecer a la *Segunda parte de comedias* (Lisboa, 1634), autorizada por el dramaturgo, y que finalmente nos ha servido como base de nuestra edición. A este testimonio lo llamamos A.

A

SEGUNDA | PARTE | DE LAS | COMEDIAS | DEL ALFEREZ | IACINTO
CORDEIRO. | *DIRIGIDAS AL SEÑOR* | *Don Duarte, hijo segundo del Excellen=* | *tisimo*
señor don Theodosio Du= | *que de Bergança, segundo* | *deste nombre.* | Año [viñeta
xilográfica con un árbol] 1634. | EN LISBOA | *Con todas las licencias necessarias.* | —
— | Por Lorenço Craesbeeck Impressor de su Magestad, y a su | costa, y de Paulo
Craesbeeck mercader de libros

4º. — []⁴, A-B⁸, C⁴, D-E⁸, F⁴, G-P⁸, Q⁸ (último folio en blanco). — 4 h., 1-119 f. —
Letras románicas e itálicas. *Partes* ocupa los pliegos D2r-G1r (ff. 22r-41v).

Anotaciones: el primer cuaderno (donde están impresos la portada y los preliminares) no lleva ningún signo como signatura, pero los folios (salvo la portada) están numerados con números arábigos a pie de página, en el lugar de la signatura.

Ejemplares consultados: Biblioteca Nacional de España, R/39632 (A1); Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, 58201-6 (A2); Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 206 V. (A3); Biblioteca de la Academia das Ciências de Lisboa, 11 800 26 (A4).

Hemos cotejado tres ejemplares de A (A1, A2 y A3) y no hemos observado variantes ni erratas corregidas que nos lleven a suponer diferentes estados de la edición en la composición de esta comedia.²³³

El segundo testimonio, al que llamamos B, es una comedia desglosada de un tomo —no sabemos si colectivo o individual— del que no conocemos datos de impresión (los problemas que presenta este tomo han sido expuestos en la «historia editorial»). Solo

²³³ Hemos cotejado completamente (todas las comedias) A1, A2 y A3 y hemos detectado seis estados de edición, aunque ninguno afecta a nuestras comedias: f. 5r en A2 no está foliado y no tiene reclamo, lo que se corrige para A1 y A3; en f. 81v, A1 y A3 traen la palabra «responderte» con la *e* al revés, corregido en A2; en 90v, A1 y A3 leen «emais», corregido «amais» en A2; en 91v, A2 trae la palabra «escuche» con la *e* al revés, corregido en A1 y A3; en f. 108r, A2 y A3 leen en el reclamo «pidoi» con la segunda *i* al revés, corregido en A1 por «pidio»; y en 111r, A2 lee en el reclamo «poor», que ha sido corregido por «por» en A1 y A3.

hemos localizado un ejemplar. Como no conservamos la portada, ofrecemos la descripción de la portadilla:

B

[*Doble hilera de piñetas decorativas*] | LA FAMOSA | COMEDIA | DE CON PARTES | NVNCA AY VENTURA | *DEL ALFEREZ IACINTO CORDERO*. | Representola Auendaño.

4º. — D-E⁸, F⁴ — ff. 21r-40v — Letras románicas e itálicas.

Anotaciones: la foliación original impresa está tachada y se ha numerado por encima de forma manuscrita desde el 80 al 99).

Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de España, T/14781/9.

No existen ediciones modernas de la comedia, con la salvedad de la realizada por Sherry Cox en el proyecto LAMBada, dirigido por Robert Lauer (ver el apartado Presentación), que copia directamente el testimonio *A*. No la cotejamos ni tenemos en cuenta para nuestra edición por no encontrarse ya disponible para su consulta y lectura.

A y *B* son dos testimonios muy cercanos: uno es copia a plana y renglón del otro. Tan solo hemos detectado 78 variantes textuales entre ambos y la mayoría de poca importancia, por lo que la relación de dependencia que se puede deducir a partir de los errores no es inequívocamente clara, aunque hay bastantes indicios para suponer que *B* es copia de *A*. En primer lugar, señalaremos algunos datos bibliográficos que pueden ayudarnos a completar los datos obtenidos del cotejo.

Los dos testimonios –puesto que uno copia a plana y renglón el otro– tienen los mismos reclamos, aunque en ocasiones *A* utiliza como reclamo dos palabras mientras que *B* se sirve de solo una. De acuerdo con McKerrow (1998: 209),

[...] la identidad de los reclamos normalmente es prueba suficiente de que un texto impreso está compuesto sirviéndose de otro; pues, incluso si por casualidad el segundo impresor había decidido mantener el mismo número de líneas por página que el primero, podía estar seguro de que realizaría alguna variación en el espacio entre estrofas, o en el cierre, o en la cabecera de las partes o en cualquier otro lugar, y esto, después de algunas páginas, desajustaría la correspondencia.

Sin embargo, la composición de los cuadernos no es la misma en uno y otro tomo. Como ya se ha señalado en la Historia editorial, el volumen de Lisboa no se compuso de forma que sus comedias pudieran desglosarse, mientras que el tomo que contiene *B* sí: de esta forma, en la edición de Lisboa, el final de un cuaderno no termina donde termina

cada comedia, por lo que no siempre que empieza una comedia nueva, empieza una nueva signatura. Sí es así en el tomo de *B*, por lo que las signaturas de ambos no coinciden. Un error en la signatura delata a *B* como copia de *A*: en el lugar en el que la signatura tendría que haber sido D2, encontramos D3, la signatura que lleva esta misma página en *A*. Se trata de un error que el componedor comete por copiar directamente la signatura de su modelo. El error está subsanado en el siguiente folio, que vuelve a llevar la signatura D3.

Otra prueba que puede ayudar a confirmar que *B* copia de *A* son los espacios que hay en *B* encima y debajo de las acotaciones previas y siguientes al rótulo de «Jornada segunda» y «Jornada tercera», que con toda probabilidad se dejaron para que no se desajustaran las páginas con *A* al ser el tamaño de las letras de los rótulos en *A* mucho más grandes que en *B*. El espacio en *A* se amplía, además, porque indica con la palabra «FIN» el final de cada jornada, algo que *B* no copia.

Cotejo

Como se ha adelantado en las líneas anteriores, la conclusión del cotejo y del examen de las variantes textuales existentes entre los dos testimonios es que seguramente *B* deriva de *A*. A continuación, expondremos detalladamente las razones que nos llevan a esta suposición.

En primer lugar, existen suficientes errores comunes como para determinar con seguridad que los dos testimonios están relacionados y pertenecen a una misma tradición textual. Además la ausencia de un personaje muy secundario en las *dramatis personae* (un criado que interviene exclusivamente en el verso 2409) y una laguna de, por lo menos, un verso (el 1827, que debería ser el verso libre entre otros dos que riman en asonante *u-a* en una tirada de romance), encontramos los siguientes errores comunes a ambos testimonios:

- 111 creará : creyera *AB*
- 938 ponga : pongo *AB*
- 1125 contra el gusto : que contra gusto *AB*
- 1190 arbitro : arbitrio *AB*
- 1460*Per* Calla....historias : *en AB atribuido a Duque*
- 1682 hechizas : hechizos *A B*
- 2037 operandum: filósofos : operandum: los filósofos *AB*
- 2049 que entendimiento : que el entendimiento *AB*
- 2113 en Babilonia : en la Babilonia *AB*
- 2130*Per* MARQUÉS : ARNESTO *AB*
- 2134*Per* MARQUÉS : ARNESTO *AB*
- 2714 calvenistas : calvenista *AB*
- 2716 *Isti* : *Iste* *AB*

2723 quitártele : quitármele AB

En su mayoría, se detectan fácilmente porque son errores de concordancia –ya sea de género (1682), de número (2714, 2716), de persona (2723) o de *consecutio temporum* (938)– o porque originan versos hipermétricos (111, 2037, 2049, 2113). En dos ocasiones (1190, 1682) el error es de sentido. 1125 puede que se trate de un error por salto de igual a igual. Y, finalmente, 1460*Per*, 2130*Per* y 2134*Per* son errores en las didascalias.

A continuación, exponemos los pasajes en los que se encuentran estos lugares y ofrecemos una explicación más detallada para cada uno de ellos.²³⁴

REINA	No creará tanta ventura. Yo le quiero asegurar. (111-112)
-------	--

111 creará : creyera AB

Este primer error nos parece importante. En el inicio de la comedia, la reina Felisarda pide a su tutor, el duque Rosimundo, que comunique a Albano que lo ha elegido por esposo. La Reina entra en escena cuando cree que Albano ya conoce su decisión, con la intención de confirmarle la noticia. Si bien podemos admitir, algo forzosamente, el uso del imperfecto del subjuntivo, entendiendo que Felisarda considera la conversación entre Albano y el Duque como algo pasado, el verso queda hipermétrico (en nota al texto apuntamos la posibilidad de que Cordeiro tuviese en mente la forma portuguesa *cresse*). Ninguno de los impresores de los testimonios advierte el error. Enmendamos, para que cuadre a la métrica, con la forma de futuro de indicativo (la más adecuada para expresar una suposición).

REY	[...]	
	No a dilaciones lugar	935
	deis, Albano, que no es justo	
	que cuando encuentre mi gusto	
	yo ponga más dilación,	
	pues dejo la ejecución	
	por no causaros disgusto.	940

938 ponga : pongo AB

938 es un error de *consecutio temporum*: «que cuando encuentre mi gusto / yo ponga más dilación» es una subordinada sustantiva con función de sujeto de la oración principal «no es justo», por lo que exige el modo subjuntivo. No se trata de ninguna de

²³⁴ Algunos versos enmendados cuentan también con una nota filológica correspondiente que explica la enmienda que hemos hecho, bien *ope ingenii*, bien *ope codicum*.

las excepciones que señala Lapesa (2000: 842) en las que «en español antiguo y clásico» se usaba el modo indicativo en oraciones subordinadas con esta función.

SERAFINA	Ya he visto	1120
	que mucho importa y, es cierto, claro está, y aun yo lo afirmo, que, si a vos no os importara, no fuerais tan atrevido contra el gusto de quien	1125
	puede deshacer lo que hizo.	

1125 contra el gusto : que contra gusto *AB*

En 1125 nos encontramos ante un error por adición: *A* y *B* han añadido la conjunción *que* al comienzo del verso posiblemente por un salto de igual a igual, ya que el verso 1123 empieza por «que». Hemos añadido el artículo «el» a «gusto» para salvar la hipometría resultado de simplemente eliminar la conjunción.

ROBERTO	Si quieres juez arbitro	1190
	ser en casos semejantes, ¿qué das voces, qué das gritos?	

1190 arbitro : arbitrio *AB*

En el verso 1190 la adición de un fonema a la palabra *árbítro* –en el texto sin acento gráfico por diástole– conduce a un error de sentido, al ser *arbitrio* una palabra relacionada con *árbítro*, pero no equivalente. El sintagma correcto es *juez árbítro*, sinónimo de *amigable componedor* («persona a la que las partes de un conflicto confían la solución equitativa de él», *DLE*, s.v. *componedor*, *ra*).

DUQUE	¿Por qué el casarte condenas?	
ARTAJERJES	Calla, que esas son historias...	1460
	Pues, ¿cómo tendré por glorias lo que todos llaman penas?	

1460 *Per* Calla...historias : en *AB* atribuido a Duque

El verso 1460 está atribuido al duque Rosimundo en los dos testimonios, pero consideramos que tiene mucho más sentido dicho por Artajerjes, que primero niega la acusación de su padre, pero poco después la confirma.

ALBANO	¿Con cartas falsas y hechizas la corona me ganaste que de mi cabeza quitas?	
	Duque, ¿qué te ha hecho Albano?	1685

1682 hechizas : hechizos *AB*

Los tres últimos errores comunes conjuntivos son errores de concordancia que aparecen en lugares muy próximos en el texto, por lo que citamos esta vez un pasaje algo más largo:

ROBERTO	Di en aqueste disparate. Y así Dios me dé salud, como en nuestros tiempos salen	2710
	libros que a ellos y sus dueños era muy justo quemarse por luteros de poesía y calvenistas del arte poniendo a la margen luego:	2715
	<i>isti vates sunt damnati.</i>	
REY	Por la gracia que has tenido te he de dar este diamante.	
ROBERTO	¡Oh, rey sabio y rey agosto!	
REY	Aguarda.	
ROBERTO	¿Cómo que aguarde?	2720
REY	No quiere salir del dedo.	
ROBERTO	¿Hay desgracia semejante? Deja quitártele a mí.	
	2714 calvenistas : calvenista AB	
	2716 <i>Isti</i> : <i>Iste</i> AB	
	2723 quitártele : quitármele AB	

En primer lugar, 2714 es un error de concordancia de número fácilmente detectable, igual que el error del verso 2716. En este segundo lugar, los testimonios leen «Iste» ('este'), demostrativo singular que podría concordar con el sustantivo «vates» ('poetas'), invariable, pero no con el verbo *sunt* ('están') y el atributo *damnati* ('condenados'). Además, este verso es el primero del folio 40v del testimonio A. El reclamo del folio 40r es «Vti». «Isti» en forma manuscrita –si suponemos que los impresores copiaban de un manuscrito de Cordeiro o de un copista– puede ser confundido fácilmente con «Uti» (sobre todo si estaba escrito con *s* larga). Por tanto, tenemos dos errores derivados de «Isti»: «Iste» en el texto y «Vti» en el reclamo. En *B* ya no encontramos «Vti» en el reclamo, sino «Iste». Finalmente, el error del verso 2723 es de concordancia de persona.

Además de estos errores comunes que hemos consignado en la lista porque los hemos enmendado, hay otros lugares en los que creemos que puede haber deturpación:

ALBANO	De tus ojos desterrado, de mis desdichas cansado, de tus ojos con castigo, ya de mí mismo enemigo vengo a ser, pues querer quiero...	605
--------	--	-----

En este caso, podría ser que «de tus ojos» en 606 fuese un error por salto de igual a igual, aunque no hemos enmendado porque tal vez simplemente sea una construcción anafórica intencionada. También en 1112 («estén, estén prevenidos») y en 1318 («Conde, Conde, me asegura») sospechamos que hay errores de transmisión al tratarse de repeticiones sin demasiado sentido.

Estos errores comunes, en su mayoría errores cuya enmienda no presenta ninguna dificultad y que los impresores podrían haber corregido, nos demuestran, junto al hecho de que se trate de copias a plana y renglón (incluso en el listado de *dramatis personae* siguen el mismo orden), que los dos testimonios están relacionados. Además, hemos encontrado tres erratas que se repiten en ambos testimonios y que corroboran nuestra conclusión. Como son importantes para la filiación, las recogemos en el aparato crítico:

2598 riñas : rinas AB
2665 Marañón : Maranon AB
2687 Grecia : Gregia

El conjunto de errores separativos no es muy extenso: las lecturas erróneas de *A* frente a *B* son quince, mientras que las de *B* frente a *A* son once, pero debemos valorar la naturaleza de estos errores para determinar su utilidad para la filiación. Comenzaremos por los errores singulares de *A*:

Título LA FAMOSA COMEDIA DE CON PARTES NUNCA HAY VENTURA
DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO *B* : LA FAMOSA COMEDIA DE CON
PARTES NO HAY VENTURA DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO *A*
126 Alto Dios *B* : Alto a Dios *A*
590 le *B* : la *A*
1124 fuerais *B* : fuereis *A*
1253 Yo estoy *B* : Yo que estoy *A*
1618 a que estas *B* : aquestas *A*
2314 mi desventura *B* : mis desventuras *A*
2354 que *B* : om *A*
2362 le *B* : la *A*
2487 Serviré *B* : Servirá *A*
2665 Istro *B* : Listro *A*
2711 que a ellos *B* : a que ellos *A*
2753 impute *B* : impate *A*
2811 *Per* DUQUE *B* : om *A*
2831 te he hecho *B* : te hecho *A*

El primer error de *A* que no está presente en *B* se encuentra en el título. Los motivos que nos llevan a considerar que la variante de *A* es errónea los hemos apuntado en una nota filológica. El principal es el cierre de la comedia: «Y aquí, senado, da fin, / en el

suceso presente, / *Con partes nunca hay ventura* / y, sin ellas, todo es suerte» (vv. 2937-2940).

ALBANO	Visto, no creo; mas, como ha sido en mi daño esto que he visto, no estraño los desengaños que veo.	125
DUQUE	¡A Dios, Albania! (¡Alto Dios!)	

126 Alto Dios *B* : Alto a Dios *A*

El segundo error es un error por adición de *A*, probablemente inducido por el anterior «a Dios» del verso. El Duque agradece a Dios en aparte que Albano se haya creído su mentira, por lo que la expresión correcta es «¡Alto Dios!» y no «¡Alto a Dios!». En nota filológica al verso aducimos pasajes paralelos para justificar la enmienda, así como el argumento de que la métrica queda mejor ajustada, al no tener que suponer una sinalefa entre el final de la intervención de un personaje y el principio de la de otro.

REINA	No preguntes la ocasión ni la causa que esto pide cuando honor al gusto impide, que esta sentencia le da, y es tal la pena en que está que con ninguna se mide.	590
-------	--	-----

590 le *B* : la *A*

El pasaje al que pertenece el tercer lugar no es fácil de comprender: el relato que Felisarda hace de sus desgracias a su criada Aminta –tener que casarse con Artajerjes para salvaguardar su honor– termina de una forma algo confusa. Entendemos que el sujeto de la oración «esta sentencia le da» es el honor. El honor sentencia, por tanto, al gusto. Por ello consideramos correcta la lectura de *B*. Si aceptásemos la variante de *A*, el sujeto de la oración sería «esta sentencia» (su desgracia, su difamación) que «da» la causa que no quiere que Aminta pregunte. Sin embargo, si aceptásemos esta lectura, no sabríamos determinar cual es el sujeto de la oración que ocupa los versos 591-592 (con la lectura de *B*, puede ser aceptable que el sujeto sea «el gusto»). Este lugar nos plantea dudas en cuanto a la determinación de la dirección de la copia. La enmienda no se propone por sí sola: se trata de un pasaje sobre el que hay que reflexionar antes de corregir.

SERAFINA	Ya he visto que mucho importa y, es cierto, claro está, y aun yo lo afirmo, que, si a vos no os importara,	1120
----------	---	------

no fuerais tan atrevido
contra el gusto de quien
puede deshacer lo que hizo. 1125

1124 fuerais *B* : fuereis *A*

En 1124, la lección de *A* es claramente errónea, porque no se trata de una acción futura, sino presente. Es un condicional potencial de interpretación irreal contrafáctica: «si a vos no os importara» quiere decir que ‘a vos os importa’. En la época era habitual el uso del imperfecto de subjuntivo en la apódosis de las condicionales de este tipo (actualmente en la apódosis de las condicionales potenciales usamos el condicional simple: ‘si no te importara, no serías tan atrevido’). Puede ser que, simplemente, el error de *A* haya sido una confusión por la semejanza de las letras *a* y *e*.

REY Mira, hermana, en la pintura
 la gracia con que provoca
 a quererle.

SERAFINA (Yo estoy loca.)

1253 Yo estoy *B* : Yo que estoy *A*

La lección de *B* en el verso 1253 es necesaria, porque la de *A* deja el verso hipermétrico.

ROBERTO El que basta a que estas pilas
 güelan a algalia de perro,
 y a fe que entiendo que es fina. 1620

1618 a que estas *B* : aquestas *A*

En 1618 la preferencia por la variante de *B* se debe a la separación de palabras. Es posible que en el manuscrito original no hubiese espacios que separaran las tres palabras y por ello el cajista de *A* no ha advertido que se trataba de palabras diferentes y no del demostrativo «aquestas».

FELISARDA Loco engaño, ¿qué procura
 vuestra experiencia saber?
 ¿Cuándo el Duque llegó a ser
 Sinón de mi desventura?

2314 mi desventura *B* : mis desventuras *A*

En el caso del error en el verso 2314, la lectura de *B* es la correcta por la rima (se trata de uno de los versos exteriores de una redondilla).

En 2711 la lectura de *B* se impone tanto por la métrica como por el sentido: *A* ha cometido un error por alteración de orden que puede deberse también a una trivialización de la estructura sintáctica.

ROBERTO ¿Albano, señor, traidor?
Miente el caballero infame
que de vos abajo impute
su lealtad, y es un cobarde.

2753 impute *B* : impate *A*

Consideramos errónea la lectura de *A* en el verso 2753 porque no encontramos sentido a la oración con el verbo *empatar* y sí con *imputar*, entendiendo que su significado aquí es ‘ofrecer, invertir’. Este error de *A* no es fácil de advertir ni tampoco de enmendar tan sutilmente como lo ha hecho *B*, por lo que es otro de los lugares que nos plantean dudas en cuanto a la filiación.

Dentro el Duque

DUQUE ¡Muerto soy! ¡Jesús, Jesús!
FELISARDA ¡Hola! ¿Qué estruendo es aqueste?

2811^{Per} DUQUE *B* : om *A*

En 2811^{Per} falta la didascalia en *A*, aunque no hay duda de que quien habla aquí es el Duque: sus palabras quedan introducidas por la acotación previa («Dentro el Duque»).

DUQUE [...]
Corrido de que supieses²⁸³⁰
las traiciones que te he hecho,
le prometí por tu muerte
mil escudos a un soldado.

2831 te he hecho *B* : te hecho *A*

Y, finalmente, en 2831 lo más probable es que «te» en *A* sea el resultado de una contracción de «te» y «he». En cualquier caso, para facilitar la lectura optamos por la lección de *B*.

En resumen, son quince los errores de *A* que no están en *B* –por tanto, son quince las lecturas de *B* que hemos aceptado en nuestra edición–. De estos quince, cuatro son errores gramaticales: tres de concordancia de persona (590, 2361, 2485) y uno de tiempo verbal (1124). Un error afecta a la rima (2314) y otros dos a la métrica (1254 y 2711; este último motivado por un error mecánico de cambio de orden, que además de dejar el verso

hipermétrico, provoca un error de sentido). De estos siete errores, creemos que todos son fácilmente subsanables si el impresor presta atención al texto que le sirve de modelo (algo más de habilidad requiere el error 590). Los errores 126, 2354, 2665 y 2811 son, a nuestro juicio, muy fáciles de subsanar; 1618 y 2831 simplemente son contracciones que *B* deshace. De modo que creemos que todos estos errores de *A* pueden ser corregidos sin necesidad de tener a la vista un testimonio con las lecturas correctas, aunque tampoco podemos descartar de manera definitiva la posibilidad de que ambos testimonios procedan de un antecedente común. Sobre todo, se considera esta última opción a partir de la lectura correcta de *B* en el título y en los versos 590 y 2753.

Los errores separativos de *B* son once, menos que los de *A*, pero creemos que son más significativos:

- 29 queréis *A* : queráis *B*
- 192 quién *A* : qué *B*
- 634 tu *A* : su *B*
- 872 gracia *A* : gala *B*
- 1522 agria *A* : agua *B*
- 1531 la *A* : le *B*
- 2076 El Conde *al margen y parcialmente borrado en A* : *om B*
- 2522 hojas *A* : ojos *B*
- 2600 oro *A* : otro *B*
- 2667 todo *A* : toda *B*
- 2859 amado *A* : mío *B*

REINA	Yo sé, Duque, si me engaño, y sé de vuestra fiereza que queréis que un rey extraño sea de Albania cabeza.	30
-------	--	----

- 29 queréis *A* : queráis *B*

El primer error, en el verso 29, es un uso incorrecto del subjuntivo en una oración subordinada sustantiva que exige un verbo en modo indicativo.

ROBERTO	[...] Tu gallardía, tu talle, tu discreción, ¿quién no vence?
---------	---

- 192 quién *A* : qué *B*

En 192, la lección de *A* debe ser aceptada. Se trata de un acusativo personal sin *a*, que tal vez *B* no ha sabido reconocer (tiende a añadir la *a* a los complementos directos que no la llevan –351, 2083, 2157–, así como a restaurar la *a* embebida –678*Acot*, 1001,

2083, 2433–), y por ello ha cambiado el interrogativo (añadir una *a* habría dejado el verso hipermétrico).

ALBANO	¡Bien dices! Da a tu locura los defectos de tu error, mientras se queja mi amor de una tirana hermosura.	635
--------	---	-----

634 tu *A* : su *B*

En 634, la lección de *B* carece de sentido en este lugar; el «error» es de Roberto, no de una tercera persona. Se trata, por tanto, de un error de concordancia de persona.

ALBANO	Confieso de mi ignorancia que no llego a responderos.	
SERAFINA	Ya veo que en vos es gala esa acción de cortesía.	870
ALBANO	Poderosa es vuestra gracia, vuestra discreción, señora, para suspender las almas de cuantos lleguen a veros.	875

872 gracia *A* : gala *B*

Este error puede ser uno de los *loci critici*. *B* ha cometido un error por salto de igual a igual, ya que «gala» es la última palabra del verso 870, por lo que no es probable que en el original volviera a repetirse en 872.

AMINTA	Tendrá, si honor te obliga, aunque es fuerte la receta, que el honor al gusto aplica. Pierda aquí el gusto el derecho y, aunque es agria la bebida, tomarla por fuerza esfuerza. Fuerza el gusto, el honor viva.	1520
--------	--	------

1522 agria *A* : agua *B*

1522 es otro lugar importante. Parece un caso de *lectio facillior*: sin duda, «agua» es una palabra más corriente que «agria» y del campo semántico de «bebida», por lo que la confusión es comprensible, aunque el texto queda sin sentido. Se trata, por tanto, de otro de los *loci critici*. Es poco probable que *A* hubiera restaurado el lugar copiando de *B*.

AMINTA	Oye una letra de Albano que es a este intento divina.	1530
--------	--	------

REINA ¡No le nombres, ni la cantes,
que es doblar las penas mías!

1531 la A : le B

En 1531, sin duda «la» es la lección correcta (el complemento directo de «cantes» es la canción, no Albano).

MARQUÉS

Dice así:

Lea la carta

«El portador que esta lleva 2070
le deja al Rey prometido
ese reino con cautelas.
Mirad por él y por vos
avisando a vuestra Reina
que le prenda y le castigue. 2075
El Conde».

FELISARDA

Su intento sella
que este hombre se haya trocado.

2076 El Conde *al margen y parcialmente borrado en A : om B*

2076 es un curioso lugar algo difícil de valorar.

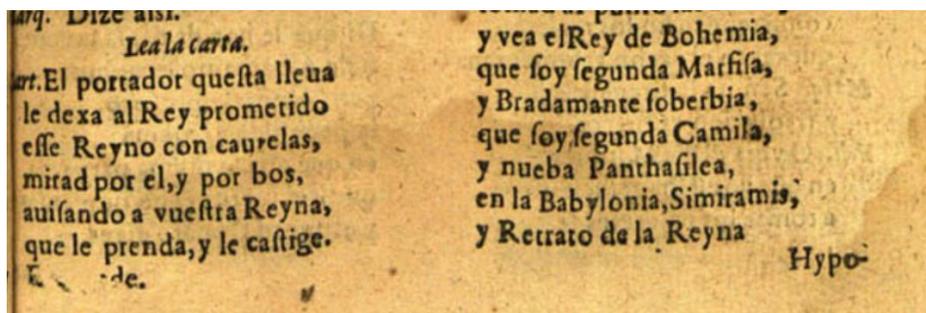


Ilustración 8. Parte inferior del folio 36r de *Partes, Segunda parte*, Lisboa, 1634

A2 (ITB 58201-6)

Como puede observarse en la Ilustración 8, «El Conde» está impreso en el margen inferior izquierdo de la página en A. Podría deberse a un error que se advirtió después de estar impresos varios pliegos y que haya ejemplares en los que no aparezca (que existan, por tanto, diferentes estados en este pliego, aunque los cuatro ejemplares que hemos podido cotejar traen la corrección), uno de los cuales podría ser el modelo de B. O bien puede que se trate de un error que se advirtió una vez estaban impresos todos los pliegos y, para corregirlo, se sobreestamparon. No obstante, quizá por un mal entintado de los tipos móviles, no se imprimió correctamente, pues en los cuatro ejemplares consultados tan solo se aprecia la «E» primera, la «e» final y parcialmente la «d», de manera que se trata, al fin y al cabo, de una enmienda nuestra por conjetura. Si esto último es lo que

sucedió, es sorprendente que *B* no haya restaurado el lugar, aunque puede ser que ni siquiera lo advirtiera si el entintado era muy deficiente, o que lo confundiera con una mancha.

REY A ver este bosque entremos,
que con sus hojas al aire
lisonjas hace a la vista.

2522 hojas *A* : ojos *B*

En 2522 puede que estemos de nuevo ante una *lectio facilior* de *B*, de nuevo confundido por el campo semántico, en este caso, de la vista («ver», «vista»):

ROBERTO [...]

Al coral de tus labios dulces riñas,
por librea a tus ojos graves celos,
por oro a tus cabellos bellos rayos. 2600

2600 oro *A* : otro *B*

En 2600 la adición de un fonema deja el verso sin sentido. Quizá este lugar si fuera fácilmente enmendable por parte de *A* (los cabellos de oro, comparables a rayos del sol, era una imagen manida en el Siglo de Oro).

ROBERTO Profeso todas las artes
y sé hablar todas las lenguas
–Tu Majestad no se espante–
que hay del Istro al Marañón 2665
y desde el Tormes a Éufrates.
Medí a palmos todo el mundo.

2667 todo *A* : toda *B*

2667 es un sencillo error de concordancia de género.

ARTAJERJES ¡Ay, querido padre amado!
DUQUE Hijo, vivir bien, pues tienes 2860
presente el castigo mío.
¡Dios de mi alma se acuerde!

2859 amado *A* : mío *B*

Por último, la lección de *B* en 2859 es un error por salto de igual a igual (el verso 2861 termina con la palabra «mío»), aunque cuadra al sentido y a la métrica, lo que lo hace menos detectable.

Los errores de *B* suman un total de once, frente a los catorce que comete *A*, pero su valor es distinto para la filiación. Cuatro de estos errores –29, 634, 1531 y 2667– son fácilmente subsanables (es decir, al impresor de *A* no le hubiera supuesto demasiado

esfuerzo advertirlos y enmendarlos en caso de haber utilizado como modelo *B*). Sin embargo, el resto sí supondrían una intervención mayor en el texto, sustituyendo unas palabras por otras: enmiendas de un impresor atento al estilo –192, 872, 2859– y al sentido –1522, 2076, 2522– más allá de la restauración de una conjunción o un fonema. 2598 supondría también una restitución del significado, aunque quizá es un error de fácil solución. Así, la conclusión a la que llegamos es que *A* no está copiando de *B*, sino de otro modelo que trae las mismas lecciones correctas en 192, 872, 1522, 2076, 2522 y 2859.

En cuanto a las variantes adiaforas, la mayor parte son variaciones en las *dramatis personae* o en las acotaciones que no tienen mucha importancia. La mayoría de ellas –70Acot, 372Acot, 592Acot, 894Acot, 900Acot...– son variantes en la forma de señalar la entrada y salida de los personajes. *A* prefiere el verbo *entrar* para indicar que un personaje sale de escena y *B* sin embargo prefiere el verbo *irse*. Entre el resto de variantes adiaforas, en 88, 875, 1286, 1809 y 2003 podrían ser ambas lecciones originales, pero en 917, 2070, 2671 y 2679 nos parece preferible la lectura de *A* (la lección de *B* en 2671 incluso parece *lectio facilior*).

Para terminar de establecer la relación entre estos dos testimonios se puede atender a otro aspecto más, que juzgamos importante: la presencia de lusismos en la edición lisboeta (*A*) que no se mantienen en la edición para la que no tenemos datos de impresión (*B*). Dos de los lusismos, 672Acot y 2474Acot, constituyen variantes textuales y están consignadas, por tanto, en el aparato crítico. En ambos lugares *B* ha añadido un pronombre personal al verbo, necesario en 672Acot (el verbo *ponerse* en español es pronominal; no así el verbo *pôr* en portugués), prescindible en 2474Acot (pero la duplicación del complemento es un rasgo propio de la lengua española).

En el aparato de variantes lingüísticas se recogen algunas formas del testimonio *A* que, aunque todavía aparecían con cierta frecuencia en los textos españoles del siglo XVII, pudieron estar motivadas por las formas portuguesas. Señalaremos aquí solo aquellas presentes en *A* que no están en *B* (y que por ello han sido recogidas en el listado de variantes lingüísticas). En el nivel fonético-fonológico, observamos una serie de voces en las que el timbre de la vocal muestra un aspecto arcaizante, propio de los textos españoles escritos por portugueses: *impresa* (968, 2086), *sospiros* (1152), *mormuraban* (1671), *similla* (1694), *imágenes* (2591), *calvenista* (2714), *legoas* (2919). Sin embargo, en las formas del verbo *escribir* es *B* (2233, 2350) quien utiliza la forma antigua y *A* la

moderna.²³⁵ Encontramos, además, un caso (1151) en el que *B* presenta la forma modernizada de la secuencia *ea* (*A* lee *negocead* y *B*, *negociad*).

Entre las variantes morfosintácticas que en *A* pueden estar influidas por la lengua portuguesa, encontramos la supresión de la preposición *a* en el segundo complemento directo del verso 2157 («Suelta al Duque y suelta Albano»), que en *B* sí aparece. No obstante, hay otros muchos casos de acusativos sin *a* que se mantienen en ambos testimonios (el complemento directo preposicional todavía no estaba del todo fijado en el siglo XVII). En cuanto al léxico, encontramos tres casos (743, 2411, 2775) en los que *A* lee «proprio» –forma privilegiada del portugués y actualmente normativa– y *B*, «propio» –forma que finalmente se fijó en castellano frente a la también utilizada *proprio*–.

Además, hay otra serie de lusismos propiamente dichos –que no constituyen variantes lingüísticas porque no son formas oscilantes en el español de la época– que solo aparecen en *A*. Encontramos un caso de ausencia de diptongación en 682: *A* lee *manifesta*, mientras que en *B* tenemos *manifiesta*; y dos casos de metátesis provocados por la vocal *o* debilitada ante la vibrante simple: *protentoso* (1354), *trocer* (2257). Entre los lusismos fonéticos destaca por encima de cualquier otro rasgo la confusión en la escritura entre la interdental /θ/ y la alveolar /s/ fricativas a causa del seseo lusista (que no mantenemos en nuestro texto). En todas las ocasiones en las que *A* sesea (hasta 61 veces), *B* no lo hace, salvo en dos casos (*escosés* ‘escocés’, en el segundo verso, y *Chiquis Naque* ‘Chiquiznaque’ en el 2668). Especialmente significativo nos parece el seseo en la quintilla que va de los versos 2460-2464: se hace rimar «piensa» con «comienza» y «desvergüenza», lo que nos lleva a pensar que por lo menos este lusismo es de autor. En cuanto a los lusismos morfológicos de *A* evitados por *B*, hemos detectado la omisión de la *a* en la perífrasis verbal *ir a + infinitivo* (en portugués *ir + infinitivo*) del verso 1753 («Hablar voy a Felisarda»). Por último, señalamos un lusismo gráfico de *A* (que en el texto hemos regularizado): *batalha* por *batalla* (2847).

Creemos que estos casos de lusismos (sobre todo el seseo, fácil de detectar y corregir) que aparecen en *A* y no en *B*, nos permiten afirmar que *B* es un impreso español y no portugués. Por otro lado, no tendría mucho sentido que el impresor de *A* (en este caso, el cajista, que es quien se encargaba de componer el texto) cometiese todos estos lusismos a partir de un modelo con el que comparte tantos otros rasgos y lecturas. Puede

²³⁵ De acuerdo con Cano (2013: 826), en el español del siglo XVII, «las formas de *recebir* son muy abundantes [...], y también, aunque menos, las de *escrebir*».

que algunos de estos lusismos sí sean del impresor (muchas veces es imposible determinar quién los ha cometido si no conservamos el autógrafo), pero resulta más lógico pensar que ya estaban en el original. De manera que esta consideración contribuye a la hipótesis de que *B* está copiando de *A* (que a su vez, copia de un autógrafo del propio Cordeiro, que preparó el volumen, o de un testimonio muy próximo que no conservamos) y que es *B* quien corrige todos estos lusismos y no *A* quien los comete a partir de *B*.

En definitiva, después de la colación de los dos testimonios que poseemos para *Partes* y del examen de sus variantes textuales y lingüísticas, así como de otros aspectos bibliográficos, la conclusión a la que llegamos es que *B* deriva de *A*. *A* parece ser, por tanto, la *editio princeps*. Al ser dos testimonios que se siguen tan de cerca, no hay número muy elevado de errores separativos, por lo que tampoco es totalmente descartable la opción de que ambos deriven de forma independiente de un antecedente común. Sí es claro, por la cantidad de errores comunes conjuntivos que comparten, que los dos testimonios están relacionados. Nos decantamos por tomar como base de nuestra edición el testimonio *A* porque creemos más plausible la primera opción, que *A* sea el modelo de *B*, y por ser el testimonio de la *Segunda parte de comedias* (Lisboa, 1634) preparada y autorizada por su autor.

2.3 PROBLEMAS TEXTUALES DE *EL MALINCLINADO*

De la comedia *El malinclinado* conservamos también dos testimonios. Por un lado, el incluido en la *Segunda parte* (Lisboa, 1634), base del cotejo y de nuestra edición, igual que en el caso de *Partes*. A este testimonio lo llamaremos *A*. Para la descripción del tomo remitimos al apartado Problemas textuales de *Partes*. *El malinclinado* ocupa los pliegos G2r-I3r (ff. 42r-59r). Tampoco en el texto de esta comedia hemos encontrado diferentes estados de la edición en los tres ejemplares cotejados (*A1*, *A2*, *A3*).

Por otro lado, se ha conservado la comedia desglosada de un tomo sin datos de impresión, que posiblemente sea el mismo tomo al que pertenece el testimonio *B* de *Partes* (como hemos planteado en la Historia editorial). A este segundo testimonio de *El malinclinado* lo llamaremos también *B*. Ofrecemos a continuación la descripción de la portadilla:

B

[*Doble hilera de piñetas decorativas*] | LA FAMOSA | COMEDIA | DEL MAL INCLI- | NADO | *DEL ALFÉREZ IACINTO CORDERO* | Representola Tomas Fernandez.

4º. — G-H⁸, I¹ — ff. 41r-57v — Letras románicas e itálicas.

Anotaciones: hay un error en la foliación (el folio 46 lleva el número 49).

Ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, VIII/17150 (11).

La única edición moderna que existe del texto es la que llevó a cabo Robert Lauer en el proyecto LAMBada, dirigido por él mismo. Sigue el testimonio *A* e introduce algunas enmiendas que coinciden con las nuestras, pero hemos decidido no cotejarla ni tenerla en cuenta en nuestra edición por no estar actualmente disponible.

A y *B* en este caso no son una copia a plana y renglón; no coinciden los reclamos ni hay errores en las signaturas, así que no hay ningún dato bibliográfico que nos ayude en la filiación, que hay que deducir enteramente a través del examen de las variantes textuales y con el apoyo, como veremos, de las lingüísticas.

Cotejo

Atendiendo a las variantes textuales recogidas en el Aparato crítico, en primer lugar, podemos comprobar que *A* y *B* comparten un buen número de errores comunes

conjuntivos que revelan una ascendencia común. Primeramente, debemos considerar los errores comunes relativos a la ausencia de varios personajes en la lista de *dramatis personae*, que es idéntica en ambos testimonios: dispuesta a dos columnas y en el mismo orden. En el listado faltan siete personajes muy secundarios, cuyas intervenciones en la comedia son muy breves: un criado (vv. 65-68), que introduce al Infante en la primera escena; Libio (1261-1278), uno de los hombres que acude a pedir justicia al Rey; un guarda de palacio (1533-1539); Valerio, uno de los presos (1663-1696); un labrador (1696-1704) que es ladrón (de hecho, aunque en la acotación se dice «*Sale un labrador*», su didascalía es después LADRÓN); y el ayo de Evandro (2235-2247) y la duquesa Leonor o Leonora (2263-2278) que se aparecen ante Evandro en forma de fantasmas.

Otro de los errores comunes destacados es la laguna de los versos 1727-1728, fácil de deducir a partir del análisis métrico del pasaje en redondillas (1613-1796). No afecta al sentido, por lo que puede entenderse que ningún testimonio haya enmendado el lugar. Es posible conjeturar que en estos versos el rey Evandro hiciese alguna consideración censurable sobre el adulterio que sea la razón de su supresión en la impresión.

Además de esta laguna y los errores en las *dramatis personae*, encontramos catorce errores comunes conjuntivos evidentes de distinto tipo. Ofrecemos en primer lugar el listado de todos ellos y después los explicamos uno a uno, citando primero el pasaje.

200 vieran : viera AB
 369 *Per* CLAVELA : FESTÍN AB
 660 ordeno : os ordeno AB
 942 creyó : creo AB
 1081 hablarás del : hablaredes
 1082 que eres : quieres
 1271 prendiolos : prendilos AB
 1357 te di : de ti AB
 1725 es : este A : es de B
 1753 valor : poder AB
 1796 satisfice : satisface AB
 1806 Istro : Listro AB
 1833 estás : está AB
 2110 pide : pido AB

INFANTE	Pluguiera a Dios me costara la vida porque no vieran un mandamiento tan vil, una hazaña que es tan fea, los soldados que he traído.	200
---------	---	-----

200 vieran : viera AB

El primer error (200) es una falta de concordancia de número: el sujeto de la subordinada final es «los soldados que he traído» (v. 203), por lo que el verbo debe ir en plural.

ARMISENDA	Parece que güele a vino.	
FESTÍN	Será que lo habré tocado.	
INFANTE	Esto al Rey has de pedir.	365
CLAVELA	Pierde, mi infante, el temor.	
INFANTE	Ve y aplaca su rigor si quieres verme vivir.	
CLAVELA	(¿Eso me llega a decir?) ¡Qué no haré por no perderte! Voy, Infante, a obedecerte.	370

369*Per* CLAVELA : FESTÍN AB

369*Per* es un error en la didascalía. No estamos demasiado seguros de a quién deberíamos atribuir la pregunta retórica. En ambos testimonios está atribuida a Festín, lo que no resulta muy razonable, ya que en la conversación paralela que mantienen Festín y Armisenda con Clavela y Clodoveo, Festín ha sido el último en intervenir. Puede ser que la pregunta la haga Armisenda, pero las últimas palabras de Festín no son un reproche, y por ello nos inclinamos a pensar que es Clavela quien se pregunta a sí misma en aparte.

INFANTE	No es mi amigo el que me da, soldados, ese consejo. Partid a hacer lo que os mando, obedeced lo que ordeno	660
	y ninguno me replique que estoy ya de enojo ciego.	

660 ordeno : os ordeno AB

En 660 la enmienda es necesaria para que el verso no sea hipermétrico.

CLAVELA	¡Eterna pira os levante reino que tanto os estima!	940
INFANTE	Sueño parece este encanto.	
REINA	No creyó nunca el deseo lo que miro, Clodoveo.	

942 creyó : creo AB

En el error del verso 942 enmendamos por el sentido: la expresión es una variante de la frase hecha *ver para creer*. El error puede deberse a una interferencia con la lengua portuguesa, puesto que la tercera persona del singular del pretérito perfecto simple del

verbo *crer* es *ele creu*. No obstante, hemos enmendado porque, si se mantiene el lusismo, el verso queda hipométrico.

INFANTE	[...]	
	Vuélveme a querer,	
	porque ya por ley	1080
	no hablarás del Rey	
	ni que eres mujer.	
	1081 hablarás del : hablaredes	
	1082 que eres : queres	

Las enmiendas a los versos 1081 y 1082 son necesarias para restaurar el sentido del pasaje. Un futuro de subjuntivo (con desinencia esdrújula, que no era infrecuente en la lengua literaria del Siglo de Oro), considerando que «Rey» fuese un complemento directo de persona sin preposición, no encaja en la sintaxis de la oración. Además, no nos parece adecuado en este contexto –un cruce de reproches entre enamorados que se corresponden– que el Infante cambie el tratamiento hacia Clavela de informal (tuteo) a formal (voseo), para volver de nuevo al informal antes de terminar la oración. Consideramos por ello que se ha producido una concatenación de errores de copia: se ha alterado el orden de las grafías *d* y *s*, se ha sustituido la grafía *a* por *e* y, finalmente, se ha omitido la grafía *l* de la contracción del determinante más el artículo (*del*). Por otro lado, para comprender correctamente el verso 1082 es necesario deshacer la contracción de las palabras *que* y *eres*, que probablemente se encontraba en el manuscrito autógrafo.

LIBIO	Yo, gran señor,	
	sabiendo que me ofendía	
	mi mujer...	
REY	...dístela muerte.	
LIBIO	Los vecinos llamé aprisa	1270
	y la justicia, y prendiolos.	
	Pido que me hagas justicia.	

1271 prendiolos : prendilos *AB*

En 1270 hemos subsanado el lugar porque no concordaba la persona gramatical del verbo (quien prende a la mujer y su amante es la justicia, no el marido, por lo que el verbo debe estar en tercera persona del singular).

DUQUE	Con esto te di la vida	
	y he enfrenado su rigor	
	tomando a cargo, señor,	
	ser de tu vida homicida.	1360

1357 te di : de ti *AB*

1357 es un error por cambio de orden que deja la frase sin verbo y, por tanto, sintácticamente incoherente.

RELATOR	Este es un amancebado.	1725
REY	De darle pena me escuso. [.....] [.....]	
RELATOR	Este es de cierta mujer.	

1725 es : este *A* : es de *B*

1725 lo consideramos importante para la filiación. La lectura de *A* es un claro error por repetición, que *B* enmienda basándose en el verso 1729. La lectura de *B* podría ser correcta si diferenciamos la forma en la que el relator presenta a los delincuentes cuando estos salen a escena y cuando no (compárense los versos 1662 y 1697 con el 1729). Podemos imaginar que el relator lleva en un papel la lista de casos que el Rey debe juzgar y se los presenta antes de que los presos aparezcan ante él. En este caso es válida la lección de *B*. Sin embargo, si enmendamos con «es», encaja mucho mejor con la sintaxis de la frase de Evandro en el siguiente verso.

En 1753, aunque por el sentido «poder» podría ser una lectura correcta, la rima indica lo contrario (1753 y 1756 son los versos externos de una redondilla):

MUJER	Viva tu augusto valor, dilatado en tu prudencia.	
REY	Por hoy basta ya la audiencia; cansado estoy, relator.	1755

1753 valor : poder *AB*

Este error evidente, que ningún testimonio advierte y corrige, es un claro error conjuntivo que no deja lugar a dudas de que los dos testimonios están relacionados y provienen de un antecedente común. Hemos enmendado con «valor», palabra que por su significado también se ajusta al sentido y es utilizada a lo largo del texto varias veces. En *Partes*, en el verso 1814, existe una variante adiafóra precisamente entre «poder» (*A*) y «valor» (*B*), lo que puede significar que se consideraban palabras más o menos sustituibles.

ARMISENDA	Bien dice, que en dándole esta lición acabé con mi sermón	1795
-----------	---	------

y a su error le satisfice.

1796 satisfice : satisfice *AB*

En el verso 1796 enmendamos por el sentido y, sobre todo, por la rima: como en el caso anterior, los versos exteriores de la redondilla deben rimar en consonante. Además, el tiempo verbal que corresponde en esta oración es el pretérito perfecto simple.

FESTÍN	[...]	
	Pasara a Cocumán y a Lanzarote	1805
	al Istro, al Marañón vanaglorioso;	

1806 Istro : Listro *AB*

En 1806 los dos testimonios cometen un error que también se encuentra en el testimonio *A* de *Partes* (verso 2668) y en este caso parece motivado por la misma causa: la palabra anterior termina en *l*.

FESTÍN	[...]	
	Por las penas, crüel, que me estás dando,	
	te pida el orinal de cuando en cuando...	

1833 estás : está *AB*

En 1833, una tercera persona del singular carece de sentido, puesto que quien habla, Festín, se está dirigiendo a Armisenda.

INFANTE	[...]	
	y en tan libre inadvertencia	
	pide castigo a mi espada	2110
	una madre lastimada	
	de quien la venganza sigo...	

2110 pide : pido *AB*

Finalmente, 2110 es un nuevo error de concordancia de persona, porque el sujeto de la oración no es la primera persona del singular, sino «una madre lastimada».

En definitiva, los errores comunes conjuntivos consisten en la ausencia de varios personajes en la lista *dramatis personae*, una laguna de dos versos (1727-1728), cuatro errores de concordancia de número o persona gramatical (200, 1270, 1833, 2110), tres que deducimos por la rima (942, 1753 y 1796, aunque este último también por el sentido), un error de métrica (660), tres errores mecánicos (1081, 1725 y 1806) y dos de sentido

(1082 y 1357). La presencia de todos estos errores en ambos testimonios nos lleva a suponer que proceden de un modelo común. Además, en ambos testimonios se repiten cuatro erratas que refuerzan nuestra hipótesis y que incluimos, por ello, en el aparato crítico:

1806 Istro : Listro *AB*
 Marañón : Maranon *AB*
 1820 Marañón : Maranon *AB*
 1826 etíope : Epiope *AB*
 2181 Homero : Domero *AB*

Sin embargo, cuentan también con errores separativos. Esta vez los errores singulares de *B* son mayores en número: *B* comete diez errores que no están en *A*, y *A* nueve que no están en *B*. A continuación, los analizaremos uno por uno. Comenzaremos por los errores singulares de *A*. Ofrecemos en primer lugar el listado y después los citamos uno a uno, salvo en el caso de los errores presentes en acotaciones, para los que se hace necesaria la consulta de toda la escena.

439 Gallardo *B* : y gallardo *A*
 510*Acot* Vase *B* : en *A* 509*Acot*
 551 quisierdes *B* : quisiéredes *A*
 1258 cuclillas *B* : cuchillas *A*
 1377 La *B* : Y la *A*
 1539*Acot* Vase *B* : om *A*
 1960*Acot* Vanse *B* : Vase *A*
 1964 Vase, y sale *B* : Sale *A*
 2429 mayor *B* : om *A*

REY	[...] Gallardo anduve y gentil en hazaña tan lucida...	440
-----	--	-----

439 Gallardo *B* : y gallardo *A*

En 439 es pertinente la lectura de *B*, porque en *A* el verso es hipermétrico. La conjunción y al comienzo de la oración es prescindible en este caso.

En 510*Acot* la acotación en *A* está situada tras el verso anterior. Se debe a un mal cálculo del espacio en la página (en la cuenta del original o posteriormente): el verso 510 es extenso y no hay espacio para la acotación.

INFANTE	[...] que rife yo por remedio la vida con el que vos	550
---------	--	-----

quisierdes, siendo nombrado
de común consentimiento...

551 quisierdes *B* : quisiéredes *A*

En el caso del verso 551 estamos ante una variante lingüística que afecta a la métrica –por ello la consignamos tanto en el aparato crítico como en el listado de variantes lingüísticas–, por lo que solo es admisible la variante de *B*.

FESTÍN	[...]	
	tiene un hijo chirimía, gran jugador de pelota, es zurdo y anda en cuclillas pero, raro entendimiento, de entender de golosinas.	1260

1258 cuclillas *B* : cuchillas *A*

En 1258, como apuntamos en las notas filológicas, la lectura de *A* puede ser correcta si entendemos que «anda en cuchillas» tiene que ver con *andar a cuchilladas*, aunque más bien creemos que la lección correcta es la de *B* y el error de *A* es una mala lectura del modelo (no parece difícil confundir la grafía *l* con *h*, especialmente cuando después hay una *i* y otras dos *e*les).

DUQUE	La nobleza le aborrece, su reino le quiere mal y el aplauso general con tanto amor te obedece.	1380
-------	---	------

1377 La *B* : Y la *A*

En 1377, realmente, la conjunción *y* no tiene sentido en este lugar y además deja el verso hipermétrico, por lo que la lectura de *B* es la correcta.

En 1539*Acot* hemos aceptado la acotación de *B* para indicar la salida del guarda de escena, aunque ciertamente se puede adivinar su marcha cuando se despide diciendo «Voy, señor, a obedecerte» (v. 1539). En 1960*Acot* hemos aceptado también la lectura de la acotación de *B*, puesto que son el Infante y Clavela quienes salen de escena y no solamente uno de los dos. En 1964*Acot* de nuevo se hace necesaria la acotación como la lee *B*, puesto que Festín no está presente en la escena de la Reina en la prisión. Se trata de un cambio de cuadro (el escenario queda vacío y así es posible el cambio de localización).

Y, finalmente, el error más importante de *A* es el último:

MARQUÉS	Vuestra Majestad el reino goce siglos infinitos.
INFANTE	Mi mayordomo mayor os hago, Marqués.
FESTÍN	Qué lindo. 2430 Este es rey que premiar sabe.

2429 mayor *B* : *om A*

El verso, según la lectura de *A*, es claramente hipométrico (mide solamente cinco sílabas), por lo que la enmienda es necesaria. La lectura de *B* es perfectamente coherente: se trata del cargo esperable para el marqués Arnesto, que ha permanecido fiel al Infante en todo momento. En la casa del rey servían muchos mayordomos, todos ellos a las órdenes del mayordomo mayor (ver nota filológica al verso 50) –además, al inicio de la comedia se recuerda que Evandro había matado a su mayordomo mayor, por lo que era un cargo que estaba vacante–.

Recapitulando, tenemos cuatro errores en *A* que se advierten gracias a la métrica: 439 y 1377 son de fácil enmienda, al haber en ambos una conjunción «y» prescindible o innecesaria; 551 podríamos considerarla también una enmienda sencilla, teniendo en cuenta que eran variantes que convivían en la lengua de la época; 2429 requiere de una intervención considerable en el texto y la enmienda es hábil, aunque bastante evidente. Tres errores de *A* están en acotaciones y tienen que ver con el aviso de salidas de escena de los personajes (en todos los casos deducibles por el contexto). Finalmente, 1258 es un error de sentido que se produce, probablemente, a partir de una mala lectura en la que se han confundido dos grafemas.

A continuación, ofrecemos el listado de los errores singulares de *B*, para después exponerlos uno a uno (salvo en el caso de los errores en las acotaciones).

29 apenas *A* : en vano *B*
53 en su *A* : de *B*
230 las *A* : *om B*
522Acot Vase *A* : Vanse *B*
619 vuestra *A* : nuestra *B*
1033 paga *A* : pega *B*
1363 que matarme *A* : quemarme *B*
1397 al *A* : el *B*
1874 afectos *A* : efectos *B*
1920 adorada *A* : querida *B*

REINA	El llanto resisto apenas.	
DUQUE	La Reina tu madre viene.	30
REINA	Evandro, el rey que no tiene con amorosas cadenas las voluntades ajenas presas con piadosa mano y en sus vicios, siempre ufano, 35 delictos tiene por ley, usurpa el nombre de rey y merece el de tirano.	

29 apenas *A* : en vano *B*

En este primer lugar estamos ante un error evidente de *B* que se advierte por la rima, ya que, en las décimas, el primer verso debe rimar en consonante con el cuarto y el quinto. La lectura de *A*, además, resulta preferible por su significado.

REINA	[...]	
	al secretario habéis muerto, al mayordomo mayor,	50
	al condestable, al veedor, que esto se sabe de cierto, y agora en su sangre yerto el ayo que os ha criado muerto yace y revolcado 55 en su sangre. Esto os asombre...	

53 en su *A* : de *B*

En el verso 53, *B* lee «y agora de sangre yerto», que no tiene demasiado sentido. Es cierto que la repetición del sintagma «en su sangre» en el verso 56 podría sugerir la presencia de algún error, pero no consideramos que sea necesario enmendar por conjetura, ya que el sentido se mantiene y la métrica es correcta.

INFANTE	[...]	
	me manda por ley expresa para adornar la ciudad colgarlos por las almenas.	230

230 las *A* : om *B*

En el verso 230, *B* omite el artículo en el sintagma «por las almenas», error bastante frecuente por ser una palabra breve, pero que deja el verso hipométrico. En 522*Acot*, puesto que en este caso solo queda el Rey en escena –todos los presentes se han ido uno a uno: primero el Infante, luego Clavela y luego la Reina–, la forma verbal en plural no es necesaria.

TIBERIO	[...]	
	Pues tomando a vuestra cuenta	
	nuestra muerte tan osado,	620
	ahora es muerte de grado	
	que entonces fuera violenta.	

619 vuestra *A* : nuestra *B*

619 es un error fácilmente subsanable que se debe seguramente a la similitud, tanto gráfica como gramatical, de la palabra *vuestra* con *nuestra*, y al hecho de que «nuestra» es la primera palabra del siguiente verso, lo que ha podido confundir la lectura del modelo (puede incluso que el cajista haya colocado la *u* al revés y estemos simplemente ante una errata).

INFANTE	Bien paga tu amor	
	a mi fe constante,	
	finezas de amante	1035
	con celoso error.	

1033 paga *A* : pega *B*

En 1033 sin duda la lectura correcta es la de *A*, porque el significado del verbo *pegar* no encaja en esta oración. El error seguramente haya sido motivado por la semejanza de las letras *a* y *e*.

INFANTE	¿Que a veneno ha reducido	
	la sentencia de mi muerte	
	y que matarme concierte	
	por lo bien que le he servido?	

1363 que matarme *A* : quemarme *B*

En 1363 la lectura de *B* es errónea: en ningún momento el Rey planea quemar al Infante después de suministrarle veneno, por lo que la lección carece de sentido en este contexto. El error, además, se confirma porque el verso en *B* es hipométrico. El error consiste simplemente en la omisión de «ta» de la sílaba «tar», que se debe seguramente a encontrarse entre otras dos sílabas muy parecidas.

REINA	Dese al reino libertad;	
	con él muera este tirano.	
INFANTE	Señora, el Rey es mi hermano	
	y matarle es gran crueldad.	1400

1397 al *A* : el *B*

En el verso 1397 de nuevo se produce una sustitución de *e* por *a*, que deja al sintagma sin sentido.

CLAVELA	Mal se olvida la memoria de los afectos del alma. Era hermosa y con razón	1875
	os desvelan vuestras ansias.	

1874 afectos *A* : efectos *B*

En 1874 encontramos una nueva sustitución de *a* por *e* que puede haber sido inintencionada, pero que deja el verso desprovisto de sentido (pues «efectos del alma» necesitaría un complemento para que su significado fuese el necesario en este pasaje):

INFANTE	¡Ay, mi Clavela adorada, que los grillos del amor me detienen las pisadas!	1920
---------	--	------

1920 adorada *A* : querida *B*

El último error de *B* es otro error significativo similar al del verso 29. Esta sustitución por sinonimia es errónea en *B*: es la última palabra de un verso que tiene que rimar en asonante *a-a*, pues forma parte de un pasaje en romance.

Recapitulando, la mayor parte de los errores de *B* consisten en omisiones (53, 230, 1361, 1361) y sustituciones (53, 619, 1033, 1361, 1397, 1874) de grafemas o determinantes, que bien afectan a la métrica (53, 230, 1361), bien al sentido (619, 1033, 1397, 1874), o incluso a ambos aspectos (53, 1361). Son errores cuya subsanación no presenta muchos problemas incluso sin tener delante un testimonio con las lecciones correctas, especialmente 230, 619 y 1397. De fácil enmienda es también 522*Acot.* 53, 1033 y 1361 requieren una mayor atención y reflexión sobre el contexto.

Los errores, por tanto, que nos parecen más importantes para la filiación –los *loci critici*– son 29 y 1920. De ser *B* el modelo de *A*, *A* habría enmendado dos veces por necesidades de la rima sustituyendo una o dos palabras por otra, lo que supone una intervención relevante en el texto. No obstante, en el caso de *El malinclinado* la filiación es más difícil de deducir que en *Partes* y siempre podríamos suponer la existencia de un perdido antecedente común para ambos impresos, que trajera las lecturas correctas en estos dos casos de difícil enmienda.

Puesto que el estudio de los errores no arroja resultados demasiados claros, puede ser interesante considerar las variantes textuales adíforas, que suman un total de veintinueve. De estas, una de ellas es la forma en la que se presentan las *dramatis personae* y dieciséis son variantes sin importancia en las acotaciones (igual de válidas las de ambos testimonios). De las restantes, nos parecen igualmente aceptables 1045, 1376, 1431 y 1739. Quizá incluso la variante de *B* en 1431 es preferible si atendemos al ritmo del verso. No obstante, son más las ocasiones en las que consideramos preferibles las de *A*: 58, 134, 364, 640, 813, 1041 y 1615. 640 nos plantea alguna duda, porque puede tratarse de un error de *A* por salto de igual a igual (en 640 la última palabra es «consentimiento» y en 642 «consintiera»); aun así nos sigue pareciendo más acorde al contexto la lección de *A*.

Finalmente, tres de estas variantes equipolentes nos ayudan a inclinarnos hacia la hipótesis de que sea *B* el testimonio que copia de *A*. El caso más evidente es el del verso 508:

REINA	¿Dónde vas? Detente, Infante.	
INFANTE	Va a mostrar mi valor	
	que en casos de tanto honor	
	no hay muerte que a mí me espante.	510

508 Va A : Voy B

La lección de *A* hace perfecto sentido, ya que el sujeto de la perífrasis verbal «va a mostrar» es «mi valor», pero el impresor de *B* puede haber modificado la lección precisamente por no haber identificado bien el sujeto. Trivializa el lugar, haciendo al Infante sujeto de la oración «Voy a mostrar mi valor» tras la cual deberíamos haber puesto una coma de haber aceptado la lección de *B*. La lectura que trae *A* es la *lectio difficilior* y en ningún caso, salvo que se tratase de una omisión accidental, *A* modificaría la lectura de *B*, pero sí resulta lógico que *B* modificase la de *A*. Igualmente, creemos que en 813 y 1041 *B* ha enmendado innecesariamente por *lectio faciliior*.

Por otra parte, igual que ocurre en el testimonio *A* de *Partes*, también el testimonio *A* de *El malinclinado* presenta variantes lingüísticas y lusismos propiamente dichos influidos por el origen portugués de autor e impresor. Dado que *B* no presenta todos estos casos de lusismos, podemos llegar a la misma conclusión que apuntábamos en los Problemas textuales de *Partes*: probablemente los lusismos hayan pasado del autor a la

impresión lisboeta (*A*) y el cajista de *B* –que sería también, como el testimonio *B* de *Partes*, un impreso español– los ha corregido al advertirlos en la fase de composición.

Entre las variantes lingüísticas de *A*, encontramos un caso en el que el timbre de la vocal es lusista («desculpa» por *disculpa*, 1083), la variante *proprio* (1660) y dos acusativos sin *a* (127, 2139). Los lusismos propiamente dichos de *A* son una ausencia de diptongación (*ofendera* en el verso 2125), un caso de metátesis *pro-por* en la palabra «protento» (2277), la palatalización de la lateral alveolar [l] del verbo *levantar* en cuatro ocasiones por analogía con el verbo *llevar* (421, 1560, 2050 y 2243*Acot*, aunque *B* solo corrige los tres últimos casos), y tres casos de confusión *ll-l* («cautellas» en el verso 1567, «apella» en 1077 y «acuchilanse» en 2362*Acot*) propia también de los textos portugueses. Estos tres últimos casos hemos decidido regularizarlos. Igualmente, el testimonio *A* de *El malinclinado* presenta un número muy elevado de casos de confusión /θ/-/s/, que *B* corrige en casi todas las ocasiones. Curiosamente, *B* mantiene el seseo en «Escosia» (‘Escocia’), de la misma forma que lo mantenía en la palabra *escocés* en *Partes*. Tampoco corrige en 292 (*tostonsicos*, ‘tostoncicos’), 739 (*cenass*, ‘senas’) ni 1258 (*surdo*, ‘zurdo’). Debido al seseo portugués del autor, en esta comedia hay también un caso de rima consonante entre sílabas terminadas en *-s* y *-z*: «muéstrate con él capaz / porque en secreto podrás» (vv. 856-857).

Entre los lusismos morfológicos, encontramos la forma verbal en infinitivo con pronombre enclítico *granjealos* (2388), a la que se ha trasladado la forma de construir el complemento directo con infinitivo del portugués: se elimina la *-r* final y al complemento directo, en este caso *os*, se añade una *l*. *B* lee «granjearlos». Registramos además en *A* tres lusismos gráficos – *batalha* (82), *estimam* (222) y *empenhada* (543)– y dos lusismos léxicos –*depués* (que aparece en 2159, 2172, 2185 y 2186) y *pois* (2373)²³⁶– que no están en *B*.

En definitiva, si a través del examen de las variantes textuales la filiación no queda inequívocamente clara –se sustenta fundamentalmente en dos errores singulares de *B*–, las trivializaciones de *B* y la presencia de lusismos en *A* que no se mantienen en *B* contribuyen a sostener la hipótesis de que *B* es una copia de *A*, igual que ocurre en la tradición de *Partes*. Es posible, por tanto, que la *Segunda parte* de Lisboa fuese el modelo

²³⁶ *Pois* es un lusismo que no hemos aceptado en nuestro texto crítico porque lo más probable es que sea un lusismo de impresor. Al no aceptar una variante lingüística influida por la lengua portuguesa, variantes que normalmente aceptamos, la hemos consignado tanto en el aparato de variantes lingüísticas como en el aparato crítico.

de este tomo desconocido del que solo poseemos comedias desglosadas, al menos para la edición de las dos comedias que editamos. El testimonio base para nuestra edición es por ello *A*, aparentemente *editio princeps*, que, además, se trata, como ya hemos destacado al final de los Problemas textuales de *Partes*, del testimonio autorizado por el autor de la comedia.

2.4 NUESTRAS EDICIONES

Partes y *El malinclinado* se han transmitido ambas en la *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordeiro*, publicada en Lisboa, en 1634, en una edición que cuenta con prólogo y dedicatoria firmados por el autor. A los testimonios incluidos en esta parte los hemos designado con la sigla *A*. Como se ha expuesto detenidamente en el apartado Historia editorial, las dos comedias fueron impresas una vez más: posiblemente, pertenecieron a otro tomo que parece una edición de la segunda parte distinta de la de Lisboa, pero para la que no contamos con datos de impresión. A estos testimonios que conservamos desglosados en distintas bibliotecas los hemos designado con la sigla *B*. Los resultados del cotejo y la filiación son para ambas comedias los mismos: *B* deriva de *A*. Por ello hemos escogido en ambos casos *A* —es decir, las comedias de la *Segunda parte* editada de Lisboa— como testimonio base de nuestras ediciones. Consideramos que transmiten los textos más cercanos a los escritos por el autor. Hemos aceptado las lecturas de *B* en las ocasiones en que corrige los errores de *A* acertadamente.

Nuestros textos cuentan con la particularidad de haber sido escritos en castellano por un autor portugués, hecho que implica la presencia de ciertas características lingüísticas que afectan en ocasiones a los niveles fónico, morfosintáctico y léxico, pero también al cómputo silábico de los versos y a la rima. Hemos respetado estas características siempre que no afectaran a la legibilidad, en orden a preservar la realidad lingüística del texto, de manera que nuestras ediciones puedan contribuir también al estudio de la evolución del castellano como lengua literaria en Portugal.

Diversas causas, como la lengua de sus modelos literarios o la presencia de reinas españolas en la corte portuguesa, propiciaron el uso del castellano entre los escritores lusos a partir del siglo xv (Teyssier 1997: 37; Teyssier 2005: 351-355; Camões 2010c: 131-132), de manera que se fue desarrollando lo que Teyssier (2005: 355) ha denominado un «castellano de Portugal» que difería en ciertos rasgos del español de Castilla (sobre todo, en la fonética y en ciertas estructuras gramaticales).²³⁷

Con la unión de las dos coronas bajo la Monarquía Dual se afianzó aún más el bilingüismo y aumentó considerablemente el número de autores portugueses que, incluso

²³⁷ El contacto que los autores lusos tenían con la lengua española no era directo, sino que se producía fundamentalmente a través de la literatura que estos mismos autores escribían (Vázquez Cuesta 1996: 601). Esta parece haber sido la causa principal de la aparición del «castellano aportuguesado» —según la denominación de Vázquez Cuesta (1996: 601)—. No cabe duda, sin embargo, de que también leerían las

viviendo en Portugal –como es el caso de Cordeiro–, escribieron sus textos en castellano porque veían en ello la oportunidad de llegar a un público mucho más amplio.²³⁸ De acuerdo con Castro (2002: 16-20), los portugueses del siglo XVII tuvieron un manejo de la lengua española superior al de los autores de los siglos XV y XVI:

On dirait que la séparation des deux groupes d'écrivains selon leur compétence linguistique en castillan est déterminée par la fréquence et la persistance de leurs lusismes: plutôt rares dans le groupe «langue seconde», abondants dans le groupe «langue étrangère». Mais là, les choses se compliquent un peu, car il y a un élément chronologique dont il faut tenir compte: le cadre établi est bon pour la fin du XV^e et du XVI^e siècles, mais il ne s'applique pas au XVII^e, où la règle semble avoir changé, les écrivains baroques se montrant capables d'écrire un castillan considérablement épuré de lusismes (Castro 2002: 16).

Esta mayor competencia sin duda se debió a que la influencia cultural y el contacto lingüístico se intensificaron durante el periodo de Monarquía Dual, de modo que desapareció aquel «español de Portugal» del siglo anterior. Así, en los textos del XVII los lusismos suelen reducirse a unas pocas interferencias entre ambas lenguas (Castro 2002: 18-20). Es sencillo comprobar que esta fue la realidad de los textos teatrales portugueses escritos en castellano si comparamos la cantidad de lusismos que detecta Rodríguez Rodríguez (2003: 113-125) en las comedias de Simão Machado –publicadas en 1601– y los muchos menos que localiza en las comedias de António de Almeida –publicadas en 1645– (Rodríguez Rodríguez 2012: 73-76). Igualmente, en nuestro caso, las interferencias entre el portugués y el castellano son muy pocas en comparación con las que se encuentran en los textos del siglo anterior.

A continuación, exponemos los lusismos y las interferencias entre ambas lenguas peninsulares que hemos logrado localizar en *Partes* y *El malinclinado*. Se debe tener en cuenta que, puesto que no contamos con los manuscritos autógrafos de ninguna de las comedias que editamos, no podemos determinar con seguridad si los lusismos que presentan nuestros textos son lusismos de autor o de impresor. Por otra parte, es preciso recordar que algunos de los lusismos presentes en los testimonios que seguimos en nuestras ediciones (los testimonios de la *Segunda parte*) han sido suprimidos por el impresor o impresores de los testimonios que hemos designado con la sigla *B*. Estas modificaciones han sido ya especificadas en los Problemas textuales de ambas comedias,

obras de autores españoles (Castro 2002: 15) y quienes se movían entre la alta sociedad incluso la practicarían de forma hablada (Teyssier 2005: 354). Este castellano de Portugal, que es el que utilizaba Gil Vicente en su teatro, ha sido bien estudiado y caracterizado por Teyssier (2005: 351- 514).

²³⁸ Sobre la literatura portuguesa escrita en castellano y sobre los distintos argumentos que los autores esgrimían a favor y en contra del uso de una lengua u otra, ver Vázquez Cuesta (1996).

por lo que en este apartado nos limitamos a señalar aquellos lusismos del texto base que hemos mantenido en el texto de nuestras ediciones y aquellos que hemos omitido.

Los pocos lusismos gráficos que hemos encontrado han sido adecuados a la ortografía española por no tener consecuencias a nivel fonético: «batalha», por *batalla* (*Partes*, v. 2847; *El malinclinado*, v. 82), «estimam» por *estiman* (*El malinclinado*, 222)²³⁹ y «empenhada», por *empeñada* (*El mal inclinado*, 543). Hemos regularizado también un caso de confusión entre el diptongo *ia* y *ea*: «negocead» por *negociad* (*Partes*, 1151), siguiendo a Teyssier (2005: 369), que recuerda que «*u* e *i* átonos antes de vocal são muitas vezes transcritos por *o* e *e* [...]».²⁴⁰ Igualmente, se ha modernizado de acuerdo con la ortografía actual el uso frecuente en textos portugueses de la grafía *g* ante *i* y *e* sin *u* para el fonema oclusivo velar sonoro /g/: en *El malinclinado*, «plugiera» por *pluguiera* (199) o «pageos» por *págueos* (806); en *Partes*, «castigete» por *castíguete* (1702), «largeza» por *largueza* (2266) o «llege» por *llegue* (2433), entre otros ejemplos.

En el nivel fonético-fonológico, en cuanto al vocalismo, tan solo hemos localizado dos ausencias de diptongación: «manifesta» por *manifiesta* (*Partes*, 682) y «ofendera» por *ofendiera* (*El malinclinado*, 2125). Algo más abundantes –sobre todo en *Partes*– son las formas en las que el timbre de la vocal átona es arcaizante, motivadas posiblemente por la influencia de las formas portuguesas, aunque las alternancias /e/-/i/ y /o/-/u/ todavía aparecían de forma esporádica en el español de la primera mitad del XVII, sobre todo en los verbos *recibir* y *escribir* (Cano 2013: 826). En *Partes* documentamos «impresa» por *empresa* (968, 2085), «sospiros» por *suspiros* (1152), «mormuraban» por *murmuraban* (1671), «similla» por *semilla* (1694), «imágenes» por *imágenes* (2591), «recebirme» por *recibirme* (2635), «calvenista» por *calvinista* (2714) y «legoas» (2919) por *leguas*; en *El malinclinado* encontramos «disierto» por *desierto* (710), «desculpa» por *disculpa* (1083) y «pipitas» por *pepitas* (1180 y 1218).

Otro fenómeno propio del vocalismo portugués que se traslada al castellano es la metátesis que Teyssier (2005: 423-429) denomina «metátese do tipo

²³⁹ Teyssier (2005: 369) advierte sobre la posibilidad de que la grafía *-m* indique una nasalización de la vocal átona final en este tipo de lusismos y recomienda comprobar si existe o no sinalefa en el verso para determinar si se trata de una marca gráfica o si afecta a la fonética: en nuestro caso, parece simplemente un lusismo gráfico, puesto que, de lo contrario, el verso «que me estiman y veneran» (222) quedaría hipométrico.

²⁴⁰ Señala Teyssier (2005: 369) también que en estos casos «o lusismo é puramente gráfico, não tendo consequências», por lo que «os editores modernos poderão, sem hesitar, restabelecer a grafia de acordo com os hábitos do espanhol do tempo».

“preguntar/perguntar”». La reducción en la pronunciación de las vocales *e* y *o* átonas en las sílabas formadas por una oclusiva y una vibrante origina alternancia en su colocación en la escritura. En nuestros textos hemos registrado algunos ejemplos: en *Partes* «protentoso» por *portentoso* (1354), «trocer» por torcer (2257); en *El malinclinado*, «protentos» por *portentos* y «protento» por *portento* (2277).

En cuanto al consonantismo, el fenómeno fonético-fonológico más destacado en los textos portugueses escritos en español es el seseo, que hemos documentado ampliamente en nuestras comedias. La reorganización de las sibilantes en portugués sucedió al mismo tiempo que en castellano –a finales del siglo XV y principios del XVI–, con resultados distintos en cuanto a las consonantes sonoras (/ð̃z/ > /z̃/, /z̃/ y /z/), que se mantuvieron en portugués pero desaparecieron en castellano. No obstante, sí sucedieron en portugués cambios en los puntos de articulación similares a los que tuvieron lugar en el español meridional –el sistema fonológico español norteño evolucionó de forma diferente–.

De acuerdo con Teyssier (1997: 48-52), en el centro y sur de Portugal, las sibilantes predorsodentales (/s̃/ y /z̃/, que se representaban en la escritura con las grafías ç, c para la sorda, z para la sonora) y apicoalveolares (/s̃/ y /z̃/, representadas con las grafías s-, -s y -ss- para la sorda, -s- para la sonora) se fusionaron en favor de las primeras. En el norte de Portugal permaneció la distinción medieval en el ángulo noreste del país, y en el área restante estas consonantes se redujeron a favor de las apicoalveolares (puede consultarse un mapa lingüístico y el detalle de las zonas en Teyssier, 1997: 48-52). Cordeiro nació y, al parecer, vivió en Lisboa la mayor parte de su vida. En consecuencia, trasladó el seseo de su lengua materna al castellano de sus comedias, sin que falten tampoco ocasiones en las que utiliza la forma normativa con las grafías correspondientes a los dos fonemas del sistema septentrional castellano (/θ/ y /s/).

En *Partes* registramos alternancia entre la forma seseante y la forma normativa en los siguientes casos: «conosida» por *conocida* en 318, pero «conocida» en 356; «privansa» por *privanza* en 880, 1312 y 1322, pero «privança» en 902 y 1114; «noblesa» por *nobleza* en 1337 y 2132, pero «nobleza» en 546; «transe» por *trance* en 723 y 1387, pero «trance» en 421, 1829 y 2240; «corason» por *corazón* en 1901, pero «coraçon» en el resto de ocurrencias (120, 586, 989, 1233, 1415, 1583, 2317, 2511), «has» por *haz* en 2823, pero «haz» en 1046; y «veses» por *veces* en 2834 y 2928, pero «vezes» en 273 y 493. La misma alternancia se da en algunas voces de *El malinclinado*: «Escosia» por *Escocia* en las *Dramatis personae* y en los versos 22, 253, 1309 y 1559, pero «Escocia»

en 101, 348 y 1299; «execusion» por *ejecución* en los versos 232, 251, 462, 2056, 2172, pero «ejecución» en 2088; «bufonisa» por *bufoniza* en 346, pero «bufoniza» en 1842; «dies» por *diez* en 697 y 790, pero «diez» en 1463; «ves» por *vez* en 2086, pero «vez» en 771; «vengansa» por *venganza* en 1300, pero «vengança» en 2079, 2091, 2094, 2112 y 2321.

En otras ocasiones, la forma seseante es la única que aparece en todas las ocurrencias: en *Partes*, «meresco» por *merezco* (203, 903), «meresca» por *merezca* (392, 428), «presunsión» por *presunción* (401, 564) y «padesco» por *padezco* (1087, 2492); en *El malinclinado*, «meresco» por *merezco* (674 y 896), «conosco» por *conozco* (1411 y 1474), «Lansarote» por *Lanzarote* (1805 y 1819), «obedesca» u «obedescan» por *obedezca* u *obedezcan* (176, 270 y 2470), «aborresca» por *aborrezca* (dos veces en 835).

Además, en *Partes* hay un gran número de voces que aparecen una sola vez y que presentan seseo: «escoses» por *escocés* (2), «mosa» por *moza* (173), «merescan» por *merezcan* (201), «recio» por *resio* (240), «asperesa» por *aspereza* (352), «obedesco» por *obedezco* (366), «peresca» por *perezca* (466), «sinco» por *cinco* (773), «consertar» por *concertar* (931), «introducidos» por *introducidos* (1080), «faboresca» por *favorezca* (1155), «bufonisas» por *bufonizas* (1550), «garuansos» por *garbanzos* (1577), «hechisos» por *hechizos* –que hemos enmendado– (1682), «vesinas» por *vecinas* (1696), «servis» por *cerviz* (1871), «peresiendo» por *pereciendo* (1954), «eternisando» por *eternizando* (1999), «piessa» por *pieza* (2094), «ofresco» por *ofrezco* (2139), «sessa» por *cesa* (2156), «vejes» por *vejez* (2386), «comiensa» por *comienza* (2461), «desverguensa» por *desvergüenza* (2464), «señilde» por *ceñilde* (2481), «vasio» por *vacío* (2563), «aborresco» por *aborrezco* (2634), «alcanse» por *alcance* (2652), «Chiquis Naque» por «Chiquiznaque» (2668), «Gonçales» (2688) y «Gonsales» (2692) por *González* y «gasnates» por *gaznates* (2769).

Algunas menos en *El malinclinado*: «bravesa» por *braveza* (118), «grandesas» por *grandezas* (261), «favoresco» por *favorezco* (275), «tostonsicos» por *tostoncicos* (292), «vuarsé» por *vuarcé* (407), «desiséis» por *deciséis* (739), «carnisero» por *carnicero* (748), «abrasadme» por *abrazadme* (801), «favoresió» por *favoreció* (1146), «surdo» por *zurdo* (1258), «susede» por *sucede* (1288), «presunsiones» por *presunciones* (1438),

«alcansaste» por *alcanzaste* (1462), «cansion» por *canCIÓN* (1645), «aborresco» por «aborrezco» (2138) y «conversasion» por *conversación* (2184).

Igualmente, registramos formas escritas con grafías *z* o *ç* cuando deberían haber sido escritas con *s*: en *Partes*, «Reprezentola» por *Representola* (*Portada*), «marquéz» por *marqués* (*Dramatis personae* y 1828*Acot*, 1905, 1925, 2066*Acot*, 2069, 2304*Acot*), «pienço» por *pienso* (426), «cañado» por *cansado* (605), «caçada» por *cansada* (674), «descancen» por *descanses* (1152), «caņa» por *cansa* (1501), «citio» por *sitio* (2513), «pezares» por *pesares* (2684); y en *El malinclinado*, «Reprezentola» por *Representola*, «Thomaz» por *Tomás* (*Portada*), «Marquez» por *Marqués* (*Portada*, 1615, 1625, 1634, 2134*Acot*, 2150*Acot*, 2414, 2430), «revez» por *revés* (125), «cortezía» por *cortesía* (685, 1758), «cenas» por *senas* (739), «mez» por *mes* (1618), «uzo» por *usó* (1883), «duqueza» por *duquesa* (2262*Acot*, 2263, 2272), «sumicion» por *sumisión* (2312).

Puede que algunos de estos seseos hayan sido introducidos por los impresores al componer los textos, pero basta una rápida ojeada a cualquiera de los cuatro autógrafos teatrales que conservamos de Cordeiro para comprobar que el dramaturgo seseaba en multitud de ocasiones. Podemos certificar que los seseos son también de autor y no solo de impresor atendiendo a los dos casos de rimas defectivas por causa del seseo que aparecen en nuestras comedias. En los versos 2460-2464 de *Partes*, se ha rimado *piensa* con *comienza* y *desvergüenza* («comienza» y «desuerguensa»); y en *El malinclinado*, en los versos 856-857, se ha rimado *capaz* (aunque escrito con *z*) con *podrás*. Todos estos casos de seseo, por ser tan abundantes, los hemos regularizado con la forma normativa para facilitar la lectura de los textos.

Otro lusismo que afecta al nivel fonético-fonológico, esta vez solo presente en la comedia de *El malinclinado* –lo que nos lleva a pensar que tal vez se trata en esta ocasión de un lusismo de impresor–, es la confusión /l-/ʎ/ y, en consecuencia, el uso incorrecto de las grafías *ll-l*. Aparece en *El malinclinado* la característica palatalización del verbo *levantar*, que se produce en el castellano de Portugal por analogía con el verbo *llevar* (*levar* en portugués), hasta en cuatro ocasiones: «llevanté» por *levanté* en 421, «llevantare» por *levantare* en 1560, «llevante» por *levante* en 2050 y «Llevántase» por *Levántase* en 2243*Acot*. Alterna con otras ocurrencias del verbo *levantar* escrito con *l* (73, 939 y 1553), tal y como aparece también en *Partes* (844, 1238 y 1478). De acuerdo

con Teyssier (2005: 478), «trata-se da forma normal deste verbo em castelhanu». ²⁴¹ De las formas que registra en Gil Vicente, «nas treze ocorrências desta palavra, encontram-se doze formas com *ll* e só uma com *l*».

En *El malinclinado* también hay otras confusiones *ll-l*: «cautellas» por *cautelas* (1567), «apella» por *apela* en 1077 y «acuchílanse» por *acuchillánse* en 2362*Acot*. Este tipo de lusismo, muy frecuente en textos del siglo XVII, «pode tratar-se de simples erros de impressor, extremamente facilitados pelos hábitos gráficos dos Portugueses que utilizavam com valor equivalente *ll* e *l*» (Teyssier 2005: 446). En estos últimos casos –a diferencia de las palatalizaciones del verbo *levantar* mencionadas arriba– parece que la confusión ortográfica no tenía un reflejo en la fonética, por lo que hemos decidido regularizarlos según la norma española.

En cuanto a la morfología nominal, hemos localizado un lusismo de género en los versos 680 y 2360 de *El malinclinado*, donde la voz *sangre* aparece acompañada de los adjetivos *bueno* –en el primer caso– y *glorioso* –en el segundo– en forma masculina, de manera que el sustantivo ha sido considerado masculino, como en portugués (*o sangue*). No obstante, en el resto de ocurrencias, la palabra va acompañada de artículos y adjetivos femeninos. Otro lusismo morfológico lo constituye la interferencia entre el verbo *pôr* (port.) y *ponerse* (cast.). En español es pronominal, pero no así en portugués, de manera que en *Partes*, en 672*Acot*, se ha trasladado el uso del portugués al castellano y el texto lee «Sale Serafina, y ponen las máscaras». También en otra ocasión se ha transferido el uso del portugués al español en la morfología pronominal. En el verso 2388 de *El malinclinado* encontramos la forma «granjealos» por *granjearlos*, lusismo que se explica porque, en portugués, la adhesión de un complemento directo (*o, a, os, as*) a la forma de infinitivo conlleva la supresión de la *-r* final y la aparición de una *-l* ante el pronombre (*lo, la, los, las*).

En la morfología verbal solo hemos encontrado una forma portuguesa en una ocasión: «creyo» por *creo* en el verso 482 de *Partes*. No obstante, sospechamos que en las formas utilizadas en algunos versos ha influido la conjugación portuguesa. En el verso 111 de *Partes* y en el verso 439 de *El malinclinado*, Cordeiro pudo pensar, a la hora de versificar, en las formas portuguesas de los verbos *creer* y *andar* y no en las españolas,

²⁴¹ En el castellano de Portugal, se entiende. Explica la aparición de esta forma del siguiente modo: «Llevantar explica-se pela analogia de *llevar*. O paralelismo *levar-levantar* do português é transposto para o espanhol: como nesta língua se diz normalmente *llevar*, criou-se a forma *llevantar*. É nesta conservação do paralelismo entre os dois verbos que consiste aqui o lusismo» (Teyssier 2005: 478).

aunque después escribiera las españolas, lo que origina versos hipermétricos en ambos casos (ver notas filológicas correspondientes). El error del verso 942 de *El malinclinado* –en el que encontramos la forma «creo» en lugar de «creyó»– también podría explicarse por la conjugación del verbo *crer* en portugués («ele creu»), aunque no podemos certificar que estemos ante un lusismo, pues quizá se trate simplemente de un error de transmisión (ver nota filológica a este verso). Por último, podemos considerar que la forma portuguesa del imperativo ha influido en el verso 2136 de *El malinclinado*, en el que encontramos la forma «despedí» –forma portuguesa actual– en lugar de *despedid*, la más habitual en castellano ya en el Siglo de Oro (Cano 2013: 866).

En cuanto a la sintaxis, el lusismo más abundante es el que afecta a la construcción del complemento directo de persona. En el español de los Austrias no estaba del todo fijado el empleo de la preposición *a*, que se hace completamente habitual a finales del siglo XVII (Penny 2014: 140), cuando es raro encontrar ya algún caso en que no se emplee (Cano 2013: 876). Lapesa (1981: 405) documenta algunos complementos sin preposición en Lope y Quevedo, pero, aun así, es más frecuente en textos escritos por portugueses –ver, por ejemplo, los numerosos casos que recoge Rodríguez Rodríguez en Simão Machado (2003: 122) y en António de Almeida (2012: 75)– precisamente porque en portugués el empleo del acusativo personal con *a* es muy limitado (Teyssier 2005: 467). Podemos considerar, por tanto, que Cordeiro se ve en algunas ocasiones influido por su lengua materna. En *Partes* hemos localizado complementos directos sin preposición en los versos 372, 523, 759-760 y 1833, 2328; y en *El malinclinado* en los versos 1001, 1002, 1063, 1270-1271, 1303, 1315, 1407 y 2117. No obstante, son muchas más las ocasiones en las que se emplea el complemento preposicional.

Registramos también en el verso 1758 de *Partes* («Hablar voy a Felisarda») una ausencia de preposición en la perífrasis *ir a* + infinitivo, obligatoria en castellano pero no en portugués y, por tanto, rasgo propio del castellano de Portugal (Teyssier 2005: 398-399). La omisión de la preposición no solo era frecuente en esta perífrasis, también en otras, como demuestra Rodríguez Rodríguez (2012: 75) a partir de los textos de António de Almeida. En nuestros textos hemos registrado la falta de preposición *a* en la construcción *obligar a* + infinitivo, en el verso 1029 de *Partes* («te obligas prometer tal»). En las notas filológicas hemos optado por recordar la omisión de la *a* en las

construcciones de complemento directo y en las perífrasis solo cuando es necesario para esclarecer el pasaje.

Todavía en el plano sintáctico, hemos recogido un lusismo en el régimen verbal del verbo *parecer* con el significado de ‘asemejarse’, en los versos 1054-1055 de *Partes* («agora me has parecido / con un poeta mostrenco»). En castellano, este verbo rige la preposición *a*, pero en portugués se construye con la preposición *con*. Cabe la posibilidad de pensar que este lusismo se ha cometido de forma voluntaria, con el objetivo de evitar la sinalefa que podría existir entre «a» y «un».

Por último, en el nivel léxico-semántico hemos recogido también algunos lusismos. En algunos casos, las voces que aparecen son las portuguesas en lugar de las castellanas: en *El malinclinado* nuestro texto lee «desairoso» en lugar de *desairado* (638), «piparote» en lugar de *papirote* (1825), en cuatro ocasiones se utiliza «depués» por *después* (2159, 2172, 2185, 2186) y en una sola ocasión «pois» en lugar de *pues* (2373). Este último lusismo hemos decidido enmendarlo –editamos, por tanto, «pues»– porque la palabra aparece en el texto otras veintiséis veces escrita en castellano, de manera que deducimos que se trata de un lusismo de impresor (ver nota filológica a este verso). También en *El malinclinado* encontramos las voces «lagañoso» (por *legañoso*) en el v. 1826 y «arriscada» (por *arriesgada*) en el 1954. Ambas formas convivían en la lengua española del Siglo de Oro con las actuales, pero *laganoso* y *arriscada* son las normativas en portugués, de manera que cabe pensar en la posibilidad de que Cordeiro se inclinara a utilizarlas por ser las más habituales en su lengua materna.

Algo más difíciles de captar son los lusismos que afectan al significado: la voz existe en las dos lenguas con uno o varios significados idénticos, pero en portugués cuenta con otro significado que no tiene la palabra en español. Es el caso de, en *Partes*, «encuentra» con el significado de ‘es contrario a’ (351) o «defectos» con el significado de ‘mentiras’ (1380). En *El malinclinado* encontramos varias veces la palabra *rifa* (738Acot, 753, 763Acot, 840) y el verbo *rifar* (444, 451, 457, 493) para hacer referencia a una partida de dados o a jugar a los dados, significado que no hemos podido localizar en textos españoles. Por otra parte, el sustantivo *espanto* y el verbo *espantar* tienen en portugués habitualmente el significado de ‘asombro, sorpresa’ y ‘espantar, maravillar’, mientras que en castellano no es el significado más frecuente. En *Partes* «espanto» y «espantar» siempre tienen este sentido, mientras que en *El malinclinado* alterna este

significado (405, 608, 944, 1108, 1853) con el de ‘miedo’ y ‘causar temor’ (482, 510, 1421, 1542 y 2051), más comunes en castellano para estas palabras.

Además, en el verso 2396 de *El malinclinado* aparece un uso curioso de la palabra *distrito* con el significado de ‘habitación’ o ‘lugar’, que no hemos logrado encontrar en los diccionarios habituales de ninguna de las dos lenguas, pero que hemos podido documentar en otros textos teatrales portugueses (ver nota filológica correspondiente). Finalmente, dentro del nivel léxico-semántico, podemos comentar el uso del verbo *criar* con el significado ‘crear’ en los versos 427 de *Partes* y 1057 de *El malinclinado*. La distribución de significados entre los verbos *criar* y *crear* no estaba del todo fijada en el español de los Austrias, pero el hecho de que solo exista en portugués la forma *criar* pudo haber influido en la elección de esta variante por parte de nuestro autor. Igualmente, la forma más frecuente en portugués del adjetivo *enorme* era *inorme* –aunque actualmente se ha impuesto *enorme*, recuérdese que, en la pronunciación, el sonido vocálico [e] en posición inicial se asemeja a [i]–. Ambas formas se encontraban también en la lengua española del Siglo de Oro, pero *enorme* era mucho más habitual. Cordeiro utiliza *inorme* en el verso 1860 de *Partes* y en el 1996 de *El malinclinado*, influido posiblemente por su lengua materna.

En cuanto a los criterios de transcripción, hemos considerado oportuno seguir los criterios del grupo de investigación Prolope (2008),²⁴² aunque no sea nuestro autor Lope de Vega. Ayudarnos de su larga experiencia en la edición de textos del dramaturgo más representativo del Siglo de Oro español nos facilita la tarea de acercarnos a la edición de textos de un autor como Jacinto Cordeiro, que apenas cuenta con ediciones críticas rigurosas.

Así, hemos modernizado, de acuerdo con la última *Ortografía de la lengua española* (RAE y ASALE 2010), todas aquellas grafías que no reflejan una fonética diferente de la actual. De manera que hemos transcrito <x> como <j> (ante *a, e, o, i, u*) o <g> (ante *e, i*), <ç> y <z> como <c> (ante *e, i*) o <z> (ante *a, o, u*) y hemos transformado el dígrafo <qu> en <c> cuando va seguido de *a*. Además, hemos regularizado según la norma actual el uso de <s> y <ss>, de y <v>, de <g> y <j>, de <i> e <y> con valor vocálico y de <u> y <v> –la primera para los valores vocálicos y la segunda para los consonánticos– y el uso de la <h>; hemos escrito <m> cuando hemos encontrado <n>

²⁴² Los criterios no están solo disponibles para los miembros del grupo, sino que pueden consultarse en acceso abierto en: https://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html.

ante <p> y y hemos eliminado grafías latinizantes (como <ph> en palabras como *philosophia*). Hemos deshecho las abreviaturas y hemos separado según la norma actual las contracciones «ques» (*que es*), «quel» (*que el* o *que él*), «del» (*de él*) y «deste», «desta», «destos», etc. (*de este, de esta, de estos*, etc.). No obstante, hemos respetado la separación de palabras salvo que esta induzca a error, como en el caso de *a penas* por *apenas*.

En relación con este último criterio, debemos mencionar que los dos testimonios que transmiten *El malinclinado* escriben en la portada las palabras del título separadas: «El mal inclinado». Los titulillos y el índice de la *Segunda parte* leen también «El mal inclinado» e igualmente lo hacen los lugares en los que encontramos el adjetivo dentro del texto de la comedia. Sin embargo, creemos más apropiado editar *El malinclinado*, ya que de forma separada puede dar lugar a confusión: parece un sintagma formado por un sustantivo y un adjetivo, cuando se trata en realidad de un adjetivo compuesto por un adverbio y un adjetivo, aunque presentado en forma de sintagma, lo que dificulta también la correcta entonación de la palabra. No obstante, dentro del cuerpo del texto respetamos el criterio arriba mencionado. Aunque la tradición se ha referido a la comedia como *El mal inclinado*, justificamos nuestra decisión no solo en favor de la claridad de sentido, sino también por la forma que da al adjetivo el propio Jacinto Cordeiro en el manuscrito autógrafo de *El mayor trance de honor* (conservado en la BNE, signatura RES/185), en el que escribe «vecinos malinclinados» (f. 13v). Además, queda así el título en consonancia con otras comedias del Siglo de oro tituladas con compuestos ADV-A con los adverbios *mal* y *bien*: por ejemplo, *La malcasada* o *La bella malmaridada*, ambas de Lope de Vega.

También hemos seguido la *Ortografía* (RAE y ASALE 2010) actual en el uso de mayúsculas y en la puntuación y acentuación. En cuanto a la acentuación, hemos decidido no acentuar los pronombres demostrativos ni el adverbio *solo*, al no sentir que exista ambigüedad en ningún caso.²⁴³ Además, hemos indicado todos los casos de diéresis poética y también hemos eliminado la tilde en los casos de sinéresis. Las ausencias de versos que hemos podido detectar se han señalado con líneas de puntos entre corchetes (tantas líneas como versos ausentes) y las enmiendas que corrigen una pérdida de texto se han subsanado escribiendo entre corchetes la palabra o palabras añadidas sin consignar

²⁴³ Seguimos así la recomendación de RAE y ASALE (2010: 269-270) a pesar de contradecir los criterios de Prolope (2008) que, por otro lado, son anteriores a la publicación de la última *Ortografía*.

la enmienda en el aparato crítico. Los apartes se han señalado con la palabra *Aparte* y entre paréntesis cuando así viene indicado en el texto base. Cuando no, solamente se ha introducido el parlamento pronunciado en aparte entre paréntesis.

Hemos respetado la distribución en tres actos del texto base y no hemos separado con líneas en blanco los parlamentos de los personajes; tan solo hemos añadido una línea en blanco antes y después de cada acotación, que hemos transcrito en cursiva y sin punto final. Hemos numerado los versos de cinco en cinco en el margen derecho; hemos colocado las *didascalias* en versalitas en el margen izquierdo y hemos consignado la lista de *dramatis personae* solo tras el título, pues así es como se ha transmitido en el testimonio base. Aquellos personajes que el testimonio no recoge los hemos añadido entre corchetes.

2.5 RESÚMENES DE LOS ARGUMENTOS

Con partes nunca hay ventura

Jornada primera

Felisarda, reina de Albania, comunica a su tutor, el duque Rosimundo, su decisión de casarse con el joven Albano. El Duque, padrastro de Albano, lo desaprueba, pues siempre ha sentido odio por su hijastro, y lejos de trasladarle la noticia de que la reina Felisarda lo ha elegido por esposo, le cuenta que lo envía al destierro por causas que desconoce. Albano no cree las palabras de su padrastro, pero entonces llega la Reina, que sin haber escuchado la conversación, asegura a Albano que lo que el Duque ha dicho es cierto. Sin esperar la réplica del joven, se marcha.

Albano no culpa a la Reina: sospecha que el duque Rosimundo le ha traicionado y se lamenta ante su criado, el gracioso Roberto, de que perderá el amor de Felisarda con el destierro. Roberto recuerda a su amo que su pobreza haría su matrimonio con la Reina desigual, pero Albano alude a la nobleza de su sangre: a la muerte de su padre, general de Albania, el rey casó a su madre con el duque Rosimundo, y fruto de esa unión nació Artajerjes, que heredará el patrimonio de sus padres. Amo y criado acuerdan partir juntos al destierro. Albano decide que se dirigirán a Bohemia con el fin de concertar las paces entre este reino y Albania, que se encuentran enfrentados.

En la siguiente escena, Artajerjes, joven desvergonzado, admite estar interesado exclusivamente en comer y dormir, y en absoluto le preocupan las lecciones de Donato, preceptor que el duque Rosimundo ha escogido para su hijo. La lección es interrumpida por el Duque, que los manda salir porque debe hablar con la Reina, que llega en ese momento preguntando por Albano. El Duque lleva a cabo entonces la segunda parte de su perverso plan: entrega una carta falsa de Albano a la Reina, en la que este rechaza casarse con ella por sus conocidas relaciones deshonestas con Artajerjes. Como se ha sentido ofendido por tal proposición, se destierra. La Reina, desesperada, no entiende cómo sus vasallos han podido difamarla de ese modo y admite que la única solución para reparar su honor es casarse con Artajerjes. El Duque asiente, mientras en aparte celebra que su engaño haya salido tal como deseaba.

En un lugar indeterminado en el camino entre Albania y Bohemia, Albano y Roberto descansan del viaje cuando aparece cazando Serafina, infanta de Bohemia. Escondidos, presencian el asalto a la Infanta por parte del conde Claudio y sus dos criados.

Albano socorre a la dama, que se queda inmediatamente prendada de él. Los dos jóvenes desvelan sus identidades y Albano cuenta pormenorizadamente la historia de su familia. La Infanta le insta a acompañarla a Bohemia, donde conseguirá que su hermano el Rey le otorgue la privanza.

Jornada segunda

El rápido ascenso de Albano en la corte de Bohemia y su condición de favorito del Rey despiertan la envidia del conde Claudio que, aunque sabe que el albanés no ha revelado su intento de violar a la Infanta, promete vengarse de él por haberle desplazado de la privanza. Entretanto, el Rey y Albano salen a escena sin advertir siquiera la presencia del Conde. Albano ya ha hecho su propuesta al Rey: le promete conseguir para él la mano de Felisarda si suspende sus planes de guerra contra Albania. El Rey acepta y le ordena llevar a cabo la embajada.

Ya solo en escena, Albano duda de haber tomado la decisión correcta. Aparece entonces Roberto, que reprende a su amo porque sabe que acudiendo a Albania perderá a la infanta Serafina, a quien considera mucho más merecedora de su amor que Felisarda. Serafina, en efecto, llega y retira su favor al albanés. Se marcha la Infanta y, después de un nuevo cruce de reproches entre Albano y Roberto, regresa el conde Claudio con una carta que Albano debe entregar a Rosimundo. Tras la partida de Albano, el rey de Bohemia trata de convencer a su hermana de que acepte su matrimonio con el rey de Escocia. Serafina, convencida de que Albano no ha olvidado a Felisarda, accede a los deseos de su hermano. Después, el conde Claudio intenta sin éxito acusar a Albano de traidor ante el Rey.

La acción se desliza de nuevo a Albania, donde la reina Felisarda prepara afligida su boda con Artajerjes ante la perplejidad del conde Arnesto, que no entiende la decisión de la Reina. El duque Rosimundo intenta convencer al Conde de que la Reina se casa con Artajerjes por decisión propia y no por supuestos rumores. Llega entonces Artajerjes, que se burla ante su padre del matrimonio.

Instantes después, de noche y en el balcón, la criada Aminta canta una canción escrita por Albano para intentar consolar a la Reina. En ese momento llegan al jardín que queda debajo del balcón Albano y Roberto, que escuchan a la criada cantar. Al poco tiempo, aparecen también el Duque y Artajerjes. El Duque deja solo a su hijo mientras él se va a comprobar que el terreno está despejado. Artajerjes, que no entiende por qué su

padre le ha privado del sueño, se queda solo y aterrorizado. Albano se acerca a él y le deja marchar para ocupar su puesto. Al regresar, el duque Rosimundo, creyendo que habla con su hijo, desvela la artimaña con la que ha conseguido casarle con la Reina. En un primer momento, Albano piensa en vengarse allí mismo de su padrastro, pero se reporta al recordar a su madre. Se hace de día y en el desfile de los novios, Albano se acerca a Felisarda, le cuenta la traición del Duque, y le pide que suspenda las bodas y considere la opción de casarse con el rey de Bohemia. La Reina manda apresar tanto a Albano como al Duque. Este último, antes de marchar, le entrega a la Reina la carta que le ha hecho llegar el conde Claudio a través de Albano.

Jornada tercera

Pocos días después, Artajerjes vuelve a demostrar su cinismo al burlarse de las doctrinas filosóficas con las que intenta educarle Donato. Tras la lección, Artajerjes se marcha y llegan el marqués Arnesto y la Reina para leer junto a Donato la carta del conde Claudio. En ella se acusa a Albano de estar traicionando a los albaneses. En ese momento llega un soldado, que anuncia a la Reina que el rey de Bohemia camina con su ejército hacia Albania. Donato y el Marqués defienden la inocencia de Albano e instan a Felisarda a nombrarle general. Decide entonces la Reina hacer un experimento para comprobar la lealtad del joven: Donato deberá advertirle de que, si no se marcha de Albania, le darán muerte, pero primero le informará de que el reino se encuentra en grave peligro.

Una vez puesto en libertad Albano, este y Felisarda conversan y deshacen los malentendidos. Él explica el propósito de su regreso a Albania –concertar el matrimonio de la Reina con el rey de Bohemia–, pero, ahora, ante el cambio de circunstancias, se ofrece a luchar por Albania. La Reina por fin se convence de que Albano no la ha traicionado y ordena al Duque entregar el bastón de general a su hijastro. El Duque debe acatar las órdenes, pero jura hacer matar a Albano en el campo de batalla.

Antes de entrar en Albania, el ejército de Bohemia ha decidido descansar en un bosque, a donde llega Roberto, que ha abandonado a su amo, para pedir amparo primero a la infanta Serafina y después al Rey. Los disparates de Roberto agradan a este último, pero, cuando el gracioso confiesa haber servido a Albano, el Rey manda que lo ahorquen. Roberto entonces acusa de traidor al conde Claudio y defiende la lealtad de su antiguo amo.

Los reyes deciden reunirse antes de dar comienzo a la batalla, cuando traen al duque Rosimundo en brazos, herido de una bala. Agonizante, confiesa a Albano todas sus traiciones y pide su perdón y el de la Reina. Ambos se lo conceden. Tras apaciguar a sus soldados, Albano y el rey de Bohemia regresan con sus cortes. Felisarda ofrece su privanza y su mano a Albano, quien sin embargo debe rechazarla para cumplir la promesa que hizo al rey de Bohemia y preservar la paz de Albania. La Reina accede, pero pide para él la mano de Serafina, algo que el rey de Bohemia no puede conceder porque su hermana ya está prometida con el rey de Escocia. La comedia se cierra, así, con la constatación de que el destino no permite que Albano sea recompensado, a pesar de sus virtudes y su buen proceder.

El malinclinado

Jornada primera

En palacio, Evandro, rey de Escocia, envaina la espada: acaba de matar a su ayo. El duque Claudio, que ha presenciado la acción, replica, así que el Rey le amenaza con matarle también a él si vuelve a cuestionar su comportamiento. Llega entonces Catalina, la reina madre, consternada por el nuevo crimen, que se suma a una larga serie de asesinatos que Evandro ha perpetrado en la corte. La Reina acusa a su hijo de tiranía y le avisa de que en Escocia le conocen como *el malinclinado*. Al Rey su sobrenombre le parece muy apropiado. Acto seguido aparece en escena el infante Clodoveo, que vuelve victorioso de la guerra contra Bohemia. Relata ilusionado la última batalla a su hermano, pero, para desengaño del Infante, el Rey no se muestra en absoluto interesado. De la guerra Clodoveo ha traído, además de un gran botín, dos mil soldados prisioneros, que el Rey manda colgar inmediatamente.

Vuelve la Reina para abrazar a su hijo menor y este le cuenta entonces lo sucedido con su hermano. La Reina maldice a su primogénito, pero Clodoveo la reprende y le pide a su madre que interceda en favor de los soldados. Si el Rey no los perdona, se marchará a Portugal. Llega Clavela, prima y enamorada del Infante, con Armisenda, bufona. Clavela felicita al Infante por la victoria, pero este, apesadumbrado, rechaza sus parabienes y pide a Clavela lo mismo que a su madre: que ruegue al Rey que perdone a los soldados. En paralelo se ha producido una conversación entre Festín y Armisenda en la que el criado trata de impresionar a la bufona, pero ella se jacta de su superioridad, porque cuenta con el favor del Rey.

En la siguiente escena, Clavela, la Reina y Clodoveo suplican al Rey que absuelva a los soldados, pero este responde que solo se salvarán de una manera: jugarán una partida de dados contra el Infante y, si ganan, vivirán. En su lugar, morirá por ellos el Infante. Este acepta serenamente la resolución del monarca y acude a informar a los soldados, que se niegan a jugarse la vida con él. Ante la insistencia del Infante, los soldados eligen a Fabio entre todos ellos para que juegue de su parte, mientras que el Infante pide al que sea más desdichado en el juego, que resulta ser Silvio, que tire por él. Silvio, en efecto,

pierde la partida. El Infante rechaza la propuesta de huida de su criado y se dispone a entregarse al Rey para probar, así, si su hermano realmente es capaz de matarle.

Jornada segunda

El Rey conoce ya el resultado de la partida y se niega a perdonar a su hermano a pesar de las advertencias del duque Claudio, que insiste en que el pueblo adora al Infante y se volverá contra él si lleva a cabo su cometido. Con la intención de ganar tiempo y avisar al Infante, el Duque propone al Rey que envenene a su hermano en lugar de matarle a la vista de todos. El Rey accede. Inmediatamente entran, uno a uno, Clodoveo, la Reina y Clavela, los tres suplicando clemencia para el Infante. Para sorpresa de todos, el Rey le absuelve tras los ruegos de Clavela.

Cuando los demás se marchan, el Infante reprocha a su prima que el Rey le haya perdonado ante sus súplicas y, en ese momento, al sacar un pañuelo se le cae el retrato de la duquesa Leonora. Así, la pareja de enamorados se reprende celosamente durante unos instantes, pero pronto se apaciguan y se perdonan. A continuación, Armisenda y Festín discuten –esta vez a través de la narración de dos historias– sobre la conveniencia de servir al Infante o al Rey. En esto les sorprende el monarca, ante quien Armisenda se queja del criado. Al poco tiempo aparecen dos vasallos solicitando justicia a Evandro, pero este mata al primero por no haber castigado con la muerte el adulterio de su mujer, y al segundo lo encarcela por no haber vengado la muerte de su hermano. Después, al ver el retrato de la duquesa Leonora, pide a Festín que le lleve a la quinta de la dama para gozarla.

Tras la marcha del monarca y el criado, el duque Claudio cuenta al Infante el acuerdo al que ha llegado con el Rey. Clodoveo determina marcharse a Portugal, pero el Duque le propone un remedio muy diferente: que mate a Evandro y se proclame rey. Aprueba la propuesta la Reina madre Catalina, pero el Infante se niega terminantemente. Armisenda, que ha estado espionando, acude a contárselo todo al Rey, que ya ha vuelto de la quinta de Leonora. Al enterarse el monarca de la conspiración, ordena encarcelar a la Reina y al Duque. Un instante después, llega el Infante y pide a su hermano que firme el pasaporte a los soldados para que puedan regresar a Bohemia. Lleno de cólera, a Evandro se le cae la pluma, pero logra firmar el documento. Advierte a su hermano menor de que dará muerte a todo aquel que trate de arrebatarle el trono. Sorprendido de que sea precisamente a él a quien amenace, el Infante le jura sinceramente lealtad.

Jornada tercera

El Rey se niega a dar audiencia en la cárcel, como hacía su padre. Ordena que sean los presos los que vayan a palacio. Allí, rebaja las penas justas, absuelve a culpables, condena con penas excesivas a los que han cometido delitos menores, y pronto decide dar por finalizada la audiencia. En la siguiente escena, Festín intenta sin éxito seducir a Armisenda. Cuando la bufona se va, el criado comenta con su amo la noticia del suicidio de la duquesa Leonora: Clavela se ofende al escuchar al Infante hablar de la dama y cuando está excusándose él en la crueldad de su hermano, aparece el Rey para amenazarle de nuevo si vuelve a juzgar sus actos. Ahora, Clavela y el Infante –y a regañadientes, Festín– planean liberar a la Reina y huir de Escocia.

En la prisión, la reina Catalina se lamenta profundamente al comparar su vida anterior con la actual, en la que vive bajo la tiranía de su propio hijo primogénito. Llega Evandro, y madre e hijo se enfrentan y se acusan mutuamente: Evandro recrimina a su madre no haber sido criado por ella, y entonces Catalina confiesa que la crueldad de su hijo procede precisamente de la nodriza que lo amamantó. La Reina lo acusa de tiranía y Evandro a ella de que haya intentado matarlo. Al admitir la Reina que quiso acabar con su vida, el Rey propina a su madre una bofetada. La Reina, de nuevo sola en prisión, maldice a su hijo mayor. Al oír los gritos acude el Infante, a quien su madre le pide que la vengue. Sin dudarle, convencido de que esta vez no debe perdonar a su hermano, decide acabar con su vida.

Turbado el Rey y advirtiendo él mismo los malos agüeros, pide a la bufona Armisenda que le cante romances para calmarle los ánimos: con los versos del romance del incendio de Roma se queda dormido. Armisenda y el Marqués se van. Al Rey se le aparecen en sueños sus víctimas, que le anuncian su próxima muerte a manos de su hermano. Llega el Infante y despierta al tirano para enfrentarse a él cara a cara. Este, acobardado, trata de pedir socorro a su guardia, pero el Infante ha cerrado las puertas de la estancia en la que se encuentran. Tras una encendida conversación, sacan las espadas y pelean. Al Rey le turba la visión de los fantasmas de sus víctimas y finalmente muere a manos del Infante. Fuera de la habitación se oyen los gritos del pueblo, que vitorean al Infante. Este sale y es proclamado rey; reparte cargos públicos a sus fieles consejeros –el

duque Claudio y el marqués Arnesto–, pide la mano a su prima Clavela, ofrece una renta a Festín y deja a la elección de Armisenda casarse o no con el criado.

2.6 SINOPSIS DE LAS VERSIFICACIONES

Con partes nunca hay ventura

Jornada primera

1-130	quintillas	130
131-260	romance <i>e-e</i>	130
261-372	redondillas	112
373-552	romance <i>e-a</i>	180
553-742	décimas	190
743-900	romance <i>a-a</i>	158

Jornada segunda

901-1000	décimas	100
1001-1224	romance <i>i-o</i>	224
1225-1334	décimas	110
1335-1366	octavas reales	32
1367-1498	redondillas	132
1499-1756	romance <i>i-a</i>	258
1757-1796	décimas	40
1797-1938	romance <i>u-a</i>	142

Jornada tercera

1939-2200	romance <i>e-a</i>	262
2201-2214	soneto	14
2215-2504	décimas	290
2505-2586	romance <i>a-e</i>	82
2587-2600	soneto	14
2601-2774	romance <i>a-e</i>	174
2775-2798	redondillas	24

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Romance	1752	59,59
Décimas	730	24,83
Redondillas	268	9,12
Quintillas	130	4,42
Octavas reales	32	1,09
Sonetos	28	0,95

El malinclinado*Jornada primera*

1-28	redondillas	28
29-78	décimas	50
79-324	romance <i>e-a</i>	246
325-414	décimas	90
415-450	redondillas	36
451-474	romance <i>ó</i>	24
475-646	redondillas	172
647-838	romance <i>e-o</i>	192

Jornada segunda

839-866	redondillas	28
867-936	décimas	70
937-972	redondillas	36
973-1112	décimas en hexasílabo	140

1113-1356	romance <i>i-a</i>	244
1357-1436	redondillas	80
1437-1612	romance <i>a-e</i>	176

Jornada tercera

1613-1796	redondillas	184
1797-1824	sonetos	28
1825-1828	cuarteto	4
1829-1838	pareados	10
1839-1964	romance <i>a-a</i>	126
1965-2134	décimas	170
2135-2154	redondillas	20
2155-2322	romance <i>ó</i>	168
2323-2362	décimas	40
2363-2454	romance <i>i-o</i>	92

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Romance	1268	51,67
Redondillas	584	23,80
Décimas	420	17,12
Décimas en hexasílabo	140	5,71
Soneto	28	1,14
Pareados	10	0,41
Cuarteto	4	0,16

LA FAMOSA COMEDIA DE CON PARTES NUNCA HAY VENTURA, DEL
ALFÉREZ JACINTO CORDERO

REPRESENTOLA AVENDAÑO

Personas que hablan en ella:

Felisarda, reina de Albania

Serafina, infanta de Bohemia

Aminta

Albano

Roberto, gracioso

Donato

Artajerjes

El rey de Bohemia

El duque Rosimundo

Claudio, conde

Arnesto, marqués

Armino y Sergio, caballeros

Un soldado

[Un criado]

JORNADA PRIMERA

Salen Felisarda, reina de Albania, con todo el acompañamiento que pueda, y el duque Rosimundo

REINA	Al de Bohemia no admito y al escocés no le quiero, y si os parece delito dejarlo mi padre escrito, mi gusto es aquí primero.	5
	Si de Albania la corona me ofrece esa sujeción, elijan otra persona, que mi gusto les perdona las nuevas de otra elección.	10
	Más quiero yo pobrementemente vivir sin reino y con gusto que sujetarme impaciente a ley de un tirano injusto y de un marido imprudente.	15
	Penar fuera, y no reinar, el sujetar mi albedrío a quien me pueda mandar, que solo a mí el gusto mío me ha de poder sujetar.	20
	Esto a mi reino diréis y a los reyes que nombráis, Duque, y más no me apuréis, que, pues tanto me apuráis, no entiendo qué pretendéis.	25
DUQUE	Engañase Vuestra Alteza.	
REINA	Yo sé, Duque, si me engaño, y sé de vuestra fiereza que queréis que un rey extraño sea de Albania cabeza.	30

Los ojos puse en Albano,
 que a sus partes me incliné
 con amor tan justo y llano
 que, para daros el pie,
 le quiero yo dar la mano. 35

Esto en consejo de estado,
 en el de guerra y de amor
 tiene el gusto decretado,
 y aprueban por superior
 el parecer que he tomado. 40

De vuestra mujer fue hijo
 y, aunque vos no sois su padre,
 yo por marido lo elijo,
 que quiero honrar a su madre
 si a vos con esto os aflijo. 45

No descubráis la pasión
 de ese pecho inficionado,
 pues fuera justa razón,
 por haberle vos criado,
 darle mejor galardón. 50

DUQUE Mucho Tu Alteza me ofende,
 pues mi lealtad así trata.
 (¡En rabia el pecho se enciende
 cuando de Albano defiende
 grandezas con que me mata!) 55

REINA Tratad solamente ya,
 Duque, del bien que yo trato,
 pues bien a todos está,
 y no deis muestras de ingrato
 a quien tanto honor os da. 60

Él de mi afición no sabe,
 ni que yo le quiero entiende,
 que mi amor honesto y grave
 en el alma se defiende,
 puesto que en ella no cabe. 65

Aparte

Él llega a buena ocasión
y, pues yo me he declarado
descubriendo mi afición,
decilde vos el estado
de mi discreta elección. 70

Sale Albano. Éntrase Felisarda

DUQUE (Hoy entablo mi venganza,
pues me trató de esta suerte.)

ALBANO ¡Ay, vana y loca esperanza,
en vano el alma os alcanza;
vos me costaréis la muerte! 75
¡Huye de mí, homicida!
¡Ay, Dios, qué fiero rigor!
¡Prosperes el cielo tu vida!

DUQUE Si no la acaba el dolor
de tu sentencia afligida... 80

ALBANO ¿Sentencia mía? ¿Qué ha sido?
Hablad, señor, que, turbado,
no sé qué os haya ofendido.

DUQUE Hoy la Reina desterrado
te tiene, Albano querido. 85

ALBANO (Por orden de algún señor
que mi perdición desea
me ha venido ese favor,
y plega a Dios que no sea
por orden de algún traidor.) 90
¿Por qué ocasión me destierra?

DUQUE No me dijo la ocasión,
que esa su pecho la encierra;
mas dijo, en resolución,
que desocupes su tierra. 95
Huye, Albano, su rigor.
Pon, en tanto, tierra en medio,

que yo espero, en su favor,
dar a tus males remedio
como desea mi amor. 100

ALBANO ¿No será bien preguntar
luego a la Reina por qué
me manda así desterrar?

DUQUE No, Albano, que, si te ve,
luego te hará castigar 105
segundo la vi encendida
en rabia, furia y rigor.
Vete, Albano, por tu vida,
mira que acabas mi amor,
mira que ofendes mi vida. 110

Sale le Reina

REINA No creerá tanta ventura.
Yo le quiero asegurar.

Arrodillándose

ALBANO Corrida el alma procura
saber de vuestra hermosura.

REINA Crédito le podéis dar 115
al Duque. Y no repliquéis,
pues vuestra suerte ha podido
daros lo que merecéis.

Vase la Reina

ALBANO Desengañado y corrido
corazón, ¿qué pretendéis? 120

DUQUE (Qué bien que sale mi engaño. *Aparte*
¿Quiere más?)

ALBANO Visto, no creo;
200

mas, como ha sido en mi daño
esto que he visto, no extraño
los desengaños que veo. 125
¡A Dios, Albania!

DUQUE (¡Alto Dios!)
Pártete al punto de aquí,
aunque apartarnos los dos
será muerte para mí.

ALBANO (No me engañáis, Duque, vos.) 130

Vase el Duque. Sale Roberto

ROBERTO Este traidor me destierra.
¡Gracias a Dios que pareces!

ALBANO Que así se venga un tirano,
que así un ingrato me ofende...
¡Vive Dios que estoy corrido! 135

ROBERTO ¿Qué es esto, señor, que tienes?
Dame cuenta de tus males.
¿Son celos o son desdenes?
¿Hay algún punto del duelo
que examinar?

ALBANO ¿Qué me quieres? 140

Déjame, Roberto, amigo,
loco me imagino ausente.
De Albania estoy desterrado.

ROBERTO ¿Por qué razón?

ALBANO ¡Necio, tente!
Ya no hay razón en el mundo, 145
que, si la hubiera, ¿quién puede
poner dolo en mi lealtad?
Sin razones permanecen
tiranías, latrocinios...
La virtud solo padece, 150
porque es pobre la virtud

y no hay quien de ella se acuerde.
La Reina me ha desterrado.

ROBERTO Pues si desterrado vienes,
 ¿qué has perdido en el destierro? 155

ALBANO Mi amor, Roberto, es quien pierde.

ROBERTO ¡Ah, señor, deja el amor!

ALBANO Ojalá que yo pudiese,
 mas quiero a la Reina, amigo,
 de manera...

ROBERTO No te eleves 160
 en amor tan desigual.

ALBANO No es sangre muy diferente
 la mía.

ROBERTO No digo yo,
 señor, que desigual eres,
 mas ser pobre es muy gran falta 165
 agora en la edad presente.

ALBERTO Mi padre tuvo la culpa.
 General fue de los reyes
 de Albania, con que gastó
 sus tesoros, sus haberes, 170
 con los soldados y, en fin,
 murió, quedando sin bienes
 mi madre moza y hermosa.
 Casola el Rey imprudente,
 que no debiera casarla 175
 con este tirano aleve,
 con este duque fingido,
 queriendo mi adversa suerte
 que naciese de los dos
 el venturoso Artajerjes, 180
 para heredar con sus dichas
 los estados que merece.

ROBERTO Tal le dé Dios la salud
 como él los méritos tiene.

	Los tuyos sí que eran dignos de coronas y laureles.	185
	Si en las armas, ¿quién te iguala? Si en las letras, ¿quién te excede? Si no la envidia, ¿qué prueba de lo mucho que mereces?	190
	Tu gallardía, tu talle, tu discreción, ¿quién no vence? El discurrir, el obrar, el proceder, el ser siempre amigo en toda ocasión de los amigos que tienes...	195
ALBANO	No me adules, no, Roberto, que no quiero yo que pienses de mí que entiendo que son mis partes tan suficientes que merezcan el laurel que tu ignorancia me ofrece. ¡Poco merezco, ay, amigo, pues que en un destierro muere mi inocencia perseguida!	200
	¡Ay, Felisarda! ¡Ay, crüeles ojos que así me habéis muerto! ¿Dónde mandas que te entierren? Que quiero en tu sepultura un epitafio solene poner, que diga: «aquí yace...»	205
ROBERTO		210
ALBANO	¿Siempre estás de gracias? ¿Siempre has de gastar ese humor?	
ROBERTO	Soy veraniego y me crecen con las lunas estas gracias, aunque en desgracias se vuelven. Como me incliné a servirte porque haces versos...	215
ALBANO	No tienes	

nunca propósito en nada.
 No es tiempo de entretenerme. 220
 ¿A dónde iremos, Roberto?
 ROBERTO A comer si te parece,
 que han dado las doce ya,
 y están mis tripas rebeldes
 con la barriga, señor, 225
 haciéndole atabaletes,
 porque es muy flaca con tripas,
 y ellas con hambre muy fuertes.

ALBANO No tienes la culpa tú;
 yo sí, pues quiero hacerte 230
 consejero en mis desgracias.
 ¡Vete noramala, vete!

ROBERTO Para ti, señor, sin gusto
 no hay cosa que te consuele.
 Por divertirme esto hacía. 235

ALBANO ¡Ah, gustos del mundo breves!
 ¡Qué bien un sabio decía
 que a vuestra constancia excede
 cualquiera flor combatida
 de un recio viento que expele 240
 cosas de mayor vigor!

ROBERTO Vamos donde tú quisieres.
 Tu fortuna he de seguir,
 que más quiero pobremente
 vivir contigo y servirte, 245
 aunque sin premio me dejes,
 que no a un rico presumido
 que imagina que le deben
 cuantos servicios le hacen,
 cuantos regalos le ofrecen. 250

ALBANO Partamos luego a Bohemia,
 pues que su rey venir quiere
 contra Albania, y podrá ser

que yo estas paces concierte.

ROBERTO Pues, cuando te han desterrado, 255
 ¿es bien, señor, que eso intentes
 por quien te trató tan mal?

ALBANO Sí, que hacer bien no se pierde,
 y más a un ángel —¡ay, triste!—
 que adoraré eternamente. 260

Éntranse. Sale Artajerjes y Donato, su maestro.

DONATO ¿Pareciote bien?

ARTAJERJES Jamás
 vi cosa más desabrida...

DONATO (¿Hay mayor tonto?) *Aparte*

ARTAJERJES ...en mi vida.

DONATO Pienso que burlando estás.
 ¿La discreción no te agrada? 265

ARTAJERJES ¿Qué es discreción? ¡Comer quiero!
 Tráiganme dulces primero,
 que la discreción me enfada.

DONATO (Notable glotón se ha hecho.)
 Mira que es falta muy grave 270
 que comas.

ARTAJERJES Pues que me sabe,
 debe de hacerme provecho.

DONATO Dos veces en cada día
 pueden los hombres comer.

ARTAJERJES ¡Dos mil pienso que han de ser 275
 para tener alegría!
 ¡Ella fue grave invención!
 ¡Por Dios que me satisface!

DONATO Mal a los príncipes hace
 tener esa inclinación. 280
 Hacer a un caballo mal
 parece en extremo bien;

jugar la espada también
 es ejercicio real.

ARTAJERJES ¿Qué mal me ha hecho el caballo 285
 para hacérsele yo a él?
 No soy con caballos cruel,
 ni con la espada me hallo.
 ¡Comer sí, lindo ejercicio,
 y dormir aún es mejor! 290

DONATO Entrambas cosas, señor,
 con exceso serán vicio.

ARTAJERJES ¡Tú en esa ignorancia adoras!
 ¿Cómo vicio puede ser
 tres horas y más comer 295
 y dormir veinte y cuatro horas?

DONATO Tu padre ha hecho elección
 de mí para tu gobierno,
 y a mí me parece infierno
 sujetar tu inclinación. 300
 Que si en comer y dormir
 pasas la vida no más,
 ¿qué regla a tu vida das
 si cual bruto has de vivir?
 Si en el hombre no hay templanza, 305
 de irracional es su vida,
 si en el sueño y la comida
 ha de tener su esperanza.
 Aristóteles escribe,
 como quien todo lo alcanza, 310
 que conserva la templanza
 la prudencia en el que vive.
 Marco Valerio es ejemplo,
 y Sócrates y Catón,
 y el rey Masinisa son 315
 espejos en que contemplo
 la prueba de esta verdad

	del que es sabio conocida.	
ARTAJERJES	¡Cansar intentas mi vida con tanta prolijidad!	320
	Si naciste humilde y pobre, y por mi gusto no más gozas del bien en que estás para que todo te sobre, no pretendas enmendarme,	325
	ni quieras darme disgusto. Y cuando intentes mi gusto, trata solo de adularme.	
DONATO	Si solo por adularte mereceré tu favor,	330
	merecer quiero el rigor a truco de no engañarte. Goza en buen hora tu estado, que hoy al mío he de volverme, que más quiero a mí ofenderme	335
	que a ti dejarte engañado. Que allá, cuando nada cobre viéndome en tanto desprecio...	
	Si me destierras por necio, yo me destierro a ser pobre.	340
ARTAJERJES	¿Qué es eso de necio, loco?	
DONATO	Por mí lo digo, señor, que el no estimar tu favor es ser necio y saber poco.	
	Vive en tu prosperidad, queda a Dios, tu gusto mira, que no engaño con mentira, porque adoro la verdad.	345

Sale el Duque

DUQUE	¿Qué es esto?
-------	---------------

DONATO Nada, señor.
Es Artajerjes disgusto. 350

ARTAJERJES Donato encuentra mi gusto
con aspereza y rigor.

DUQUE Acaba ya, por mi vida,
que eres en mi enojo parte.

DONATO Señor, no quiero engañarte, 355
porque es maldad conocida.
Yo no me atrevo a enseñar
a Artajerjes. A mi aldea
quiero volverme. Posea
norabuena este lugar 360
otro que a enseñarle acierte.

DUQUE ¡Donato!

DONATO Señor, ya veo
que no acierto en su deseo.
Disgustarle es cosa fuerte.

DUQUE Yo gusto, no repliquéis. 365

DONATO Obedezco, aunque sin gusto.

DUQUE Este es agora mi gusto.

DONATO Basta que vos lo mandéis.

DUQUE Entraos los dos al instante,
que a la Reina quiero hablar. 370

DONATO (¡Bien sé que me ha de matar
enseñar este ignorante!) *Aparte*

Entránse. Sale Felisarda, reina

REINA ¿Qué es de Albano?

DUQUE Gran señora,
apenas le di las nuevas
de la merced que le hacías, 375
cuando dijo: «si la Reina...»

REINA Pasa adelante.

DUQUE Turbada

queda, señora, mi lengua.
A este papel me remito
que al punto escribió. Él sea 380
testigo de mi verdad
y del desengaño.

Dale el papel el Duque

REINA Muestra.
DUQUE (Bien contrahíce la firma
y le he hurtado la letra.)
REINA Dice así:

Lea el papel

«Mucho me ofende, 385
señora, que Vuestra Alteza
no imagine que sé yo
qué es honor. El que me alienta
no da lugar al partido
que me ofrece Vuestra Alteza. 390
Artajerjes, que ha gozado
lo demás, solo merezca
ser dueño de prenda igual,
y él su corona posea,
que hoy de Albania me destierro 395
a merecer en la guerra
corona con más honor,
aunque no sea albanesa».

Acaba de leer

REINA «Corona con más honor,
aunque no sea albanesa...» 400
¿Qué es esto? ¿Presunción mía?

¿Mi honor anda en contingencia?
¡A fe que andáis bueno, honor,
en brazos de esta sospecha!
Cuando a mis ojos se escriben 405
tales infamias y afrentas,
¿quién duda que mis vasallos
murmurarán en mi ausencia
esta infamia declarada,
esta maldad encubierta? 410
A tal estado ha llegado,
albaneses, vuestra reina
que un vasallo no la estima
y por mujer no la precia.
Mas, si ha perdido el honor, 415
ya con vosotros, ¿qué espera?
Loca estoy, sin duda alguna,
mas quien, cual yo, se ve en esta,
¿qué mucho pierda el sentido
y la vida también pierda? 420
¿Hay trance de más dolor
y, para ofenderme, ofensa
en daño mío mayor?
¿De Artajerjes, de una bestia,
me había de aficionar? 425
¿Yo, que pienso que en la tierra
no tiene el cielo criado
hombre que a mí me merezca?
Y cuando por mi desdicha
me inclinara alguna estrella 430
a querer a un bruto igual,
siendo vivo, ¿en su presencia
te había de dar la mano,
ingrato Albano? ¡Quién fuera
hombre en aquesta ocasión 435
para seguirte en defensa

de la opinión que me quitas,
de la cuenta en que me llevas,
y cuerpo a cuerpo en un monte,
brazo a brazo en una selva, 440
sacara la lengua infame
con que mi honor atropellas!
Mas tú no tienes la culpa,
que, si honra estimas y precias,
¿qué mucho que esto me escribas 445
cuando me juzgues sin ella?
Muestra da tu entendimiento
del valor que en ti se encierra,
pues, siendo pobre, no estimas
sin honra tanta riqueza. 450
¡Bien hayas tú, y mal haya
mi desdicha, pues me deja
en semejante ocasión,
donde elegir será fuerza
un animal por marido, 455
cuando un testimonio quiebra
las alas de mi arrogancia!
¡Perdida ocasión es esta!
Los reyes que he despreciado,
las coronas, las grandezas, 460
hoy mueren todas aquí,
a manos de mi soberbia.
Murió mi honor, muera el gusto,
y todo en un punto muera;
resucite mi opinión, 465
aunque lo demás perezca.
¿Resuelta estoy? Si lo escribe,
claro está que es cosa cierta
y que todos lo murmuran.
Si es mentira que lo sea, 470
¿qué importa? Fui desgraciada,

	y pues me han traído en lenguas, no se puede remediar, sino de aquesta manera. ¡Duque!		
DUQUE	Señora, ¿en qué puedo dar alivio a vuestra pena?		475
REINA	¿Habéis oído decir...?		
DUQUE	Señora, cuando lo oyera, ¿había de consentir que de vos en mi presencia...?		480
REINA	(Por adularme esto dice. Agora creyo que es cierta la infamia que aquí publica, según sus palabras muestran.)		
DUQUE	(Qué bien sale mi intención y mi engaño se concierta.) De envidia acaso será fulminada esta sospecha de algunos nobles, que ven que da Tu Alteza licencia a Artajerjes para entrar en su cuarto y, como entra todas las veces que quiere para oírle vuestra alteza los disparates que dice, de lo que es gala en su ausencia habrán hecho liviandad. Pero muy bien se remedia casándose como dice.	<i>Aparte</i>	485
			490
			495
REINA	(¡Desclavó mi altiva rueda los ejes; triste caí! ¡Pluguiera a Dios que con guerra viera mis reinos perdidos, mis tesoros y mi hacienda! ¡Y la vida, que es lo más,		500
			505

en esta ocasión perdiera!
Pero todo está perdido
cuando, puesta en contingencia,
está —¡ay, triste! — mi opinión,
y para cobralla es fuerza 510
casarme con Artajerjes.
¡Desdichada y triste reina!
Con un hombre sin razón,
con un bruto sin paciencia,
con quien no tiene una parte 515
que puedan decir que es buena;
sin discurso, sin razón,
con una estatua de piedra...
Castigos son de mi error,
de mi soberbia son muestras. 520
Ninguno me contentaba
y agora elijo yo misma
quien más mal me parecía,
y al que adoraba mi estrella
por secreta inclinación, 525
y con elección discreta
elegía por esposo,
me escribe —¡ah, cielo, paciencia!—:
«hoy de Albania me destierro
a merecer en la guerra 530
corona con más honor
aunque no sea albanesa».
¿Quién más honor tiene, ingrato?
¡Oh, quién merecer pudiera
mejor que yo tu persona, 535
si mis desdichas no hicieran
transformaciones iguales,
donde en este punto pierdan
tus partes tanta ventura,
las mías glorias tan ciertas! 540

Pero acaben en el punto,
que el alma a sentir empieza
la desdicha a que se anima,
la desgracia en que se empeña.)

DUQUE Señora, más sufrimiento, 545
que en Artajerjes nobleza
hay para merecer.

REINA ¿Y lo demás?

DUQUE La prudencia
de tu Alteza suplirá.

Entra el Duque. Sale Aminta

AMINTA Señora, tanta tristeza, 550
¿qué es la causa?

REINA Escucha Aminta,
sabrás que la causa es esta.
Cuántas desdichas se escriben
y en las historias se cuentan,
cuántos agravios se intentan 555
en daños de los que viven,
cuántas penas se aperciben
a atormentar con fiereza
la humana naturaleza,
no se puede decir, no, 560
que a osar ninguna llegó
competir con mi tristeza.
Ya no soy quien ser solía;
mi presunción he perdido,
y no tengo más sentido 565
que sentir la pena mía.
Noche es ya mi claro día,
en llorar mi bien consiste;
llora, si también perdiste
en tan triste confusión, 570

que acompañar mi pasión
 bien puede la de otro triste.
 Hoy por sentencia me han dado
 que viva en eterna pena;
 mi soberbia me condena 575
 y mi opinión me ha forzado.
 Vivo y muero en este estado
 que mi suerte me concede;
 si, muriendo, vivir puede
 quien pone en el gusto pausa 580
 del honor, que fue la causa,
 mas con la causa no puede.
 Mañana, en resolución,
 verás mi boda afligida,
 de luto el alma vestida, 585
 de tristeza el corazón.
 No preguntes la ocasión
 ni la causa que esto pide
 cuando honor al gusto impide,
 que esta sentencia le da, 590
 y es tal la pena en que está
 que con ninguna se mide.

Entránse y sale Albano de camino

ALBANO De este monte la espesura
 me convida a descansar,
 si de descanso lugar 595
 tiene mi poca ventura.
 Felisarda, en tu hermosura
 traigo el deseo presente;
 apartar no me consiente
 amor de tu vista un poco; 600
 mira si es fuerza estar loco
 quien de tu gracia está ausente.

¿A dónde voy? ¿Qué error sigo?
De tus ojos desterrado,
de mis desdichas cansado, 605
de tus ojos con castigo,
ya de mí mismo enemigo
vengo a ser, pues querer quiero
querer cuando desespero,
y en extremos tan mortales, 610
veo que nacen mis males
de la causa por quien muero.

Sale Roberto

ROBERTO Ya los caballos están
atados, pero mostrando
que la ración va faltando 615
cuando tal vida la dan,
relinchos vienen y van
con que piden su ración.
Yo bien entiendo al frisón,
pero también decir quiero 620
que mal haya el caballero
que camina sin jamón.

ALBANO

¿Empiezas ya?

ROBERTO

¿Qué he de hacer
si tú estás enamorado?
Yo no lo estoy. Mi cuidado 625
está solo en mi comer.
Tú hablas de tu menester
con tu exclamación suprema;
no comes y tienes flema
para pasar mal tan fuerte, 630
y ansí andamos de esta suerte
cada loco con su tema.

ALBANO

¡Bien dices! Da a tu locura

los defectos de tu error,
mientras se queja mi amor 635
de una tirana hermosura.
ROBERTO Parece que en la espesura
de este monte ruido siento.

Sale la infanta Serafina con venablo por una parte y éntrase por la otra, diciendo

SERAFINA Si cual veloz pensamiento
procuras, fiera, escaparte, 640
seguirte tengo y matarte,
aunque me falte el aliento.

ALBANO ¡Gallarda mujer!

ROBERTO ¡Divina
parece, más que gallarda!
¡Por Dios, que no es Felisarda 645
más hermosa y peregrina!

ALBANO ¡Calla, ignorante! Imagina
que hizo el cielo para sí
Felisarda, que perdí,
y porque la vio tan bella, 650
puso su hermosura en ella,
puso la desgracia en mí.

ROBERTO Gente viene.

ALBANO Retirado
veré qué es esto, Roberto.

Salen Claudio, conde, Armindo y otro caballero

ARMINDO No aciertas.

CONDE En esto acierto, 655
y en no acertar he acertado.

ARMINDO Mira...

CONDE Como enamorado
no da lugar el amor.

Ciego estoy, sigo mi error,
porque en estado me veo 660
que, por lograr mi deseo,
llego, Armindo, a ser traidor.
Muerto estoy y de amor, loco;
no puedo, en efeto, más.
Consejos en vano das 665
al parecer en que toco.
¡Más con ellos me provooco!
¡Basta! No me repliquéis;
las máscaras que traéis
poned, que la Infanta sale 670
y, si este engaño no vale,
¿qué engaños, amor, tenéis?

Sale Serafina, y ponen las máscaras

SERAFINA De los monteros perdida
llego a esta fuente cansada,
ya de correr obligada 675
y de la sed combatida,
que en sus cristales convida.
CONDE ¡Llegad!

Llegan asirla por detrás

SERAFINA ¿Qué traición es esta?
ROBERTO Por Dios, que tenemos fiesta.
SERAFINA ¡Oh, perros, soltad! ¡Veréis 680
si defenderos podéis!
¿Hay traición más manifiesta?

Saca Albano la espada y da tras ellos

ALBANO ¡Cobardes! ¿A una mujer

se hace tan gran tiranía?
 ¡A todos tres desafía 685
 mi razón y mi poder!
 CONDE Hombre, ¿quién eres?
 ALBANO Soy ser
 de injuria tal animado;
 soy noble, he nacido honrado,
 y así, en aquesta ocasión, 690
 soy ser de mi obligación
 por tu traición obligado.
 Y a las obras me remito,
 que ellas darán testimonio.
 ARMINDO Este no es hombre, ¡es demonio! 695
 ALBANO Castigando este delito
 sabréis quién soy.

Métenlos dentro él y la Infanta

ROBERTO ¿Hay escrito
 de hombre tan grande valor?
 Qué cobarde es un traidor;
 espuelas se calza el miedo. 700

Salen Albano y Serafina

SERAFINA ¿Estáis herido?
 ALBANO No puedo
 estarlo con tal favor.
 SERAFINA ¿Quién sois? Que tan obligada
 me tiene vuestra persona
 con el valor que os abona 705
 por la prueba de esa espada,
 que confieso que admirada
 me ha tenido —y con razón—
 veros en esta ocasión

con tal valor de mi parte. 710
 Que, si no sois el dios Marte,
 yo os tengo en esa opinión.
 ALBANO Para responder quisiera
 saber vuestra calidad,
 si acaso no sois deidad 715
 de aquesta celeste esfera,
 aunque el alma os considera.
 SERAFINA Adelante no paséis,
 ni de adularme tratéis,
 que el alma no lo consiente. 720
 La Infanta tenéis presente
 de Bohemia; hablar podéis.
 ALBANO ¿Que en trance tan peligroso
 a valeros he llegado?
 ¡Hasta aquí fui desdichado; 725
 agora soy venturoso!
 El parabién es forzoso
 que le dé a mi adversa suerte.
 Esta que os parece fuerte
 prometo, señora, aquí, 730
 que es muy corta para mí,
 que a todos diera la muerte.
 Pero de vuestra hermosura
 deslumbrado, fuerza ha sido
 que yo quede sin sentido, 735
 y ellos logren la ventura
 de atreverse a esa hermosura.
 SERAFINA Si huyeron, ¿qué más queréis?
 Decid quién sois.
 ALBANO No mandéis
 que os cuente mi triste historia, 740
 porque es darle a la memoria.
 SERAFINA Notable gusto me haréis.
 ALBANO Albano es mi propio nombre,

y Albania mi ilustre patria;
del duque Ataúlfo hijo 745
y de la duquesa Laura
soy, señora. Y qué mal dije,
pues lo soy de mis desgracias,
que del punto en que nací
siempre a fuerza me acompañan. 750
No conocí padre yo,
que en una campal batalla,
de envidia de su valor,
de temor de su arrogancia,
por no atreverse la muerte 755
cuerpo a cuerpo y cara a cara,
de verle matar corrida,
hizo flecha de una bala
diciendo: «así se castiga
quien más que la muerte mata». 760
Quedé yo de tierna edad
con mi madre. Así la infancia
diera lugar al valor,
y el entendimiento obrara
en tan tierna juventud: 765
nunca consintiera el alma
que el Rey esposo la diera,
ni que ella, en fin, casara
con el duque Rosimundo,
cuyo casamiento es causa 770
de mi eterna desventura,
pues con entrar en su casa
de cinco años solamente,
¿dónde pudieran mis gracias
obligar su tiranía? 775
Siempre fue tiranizada
mi estrella de su rigor,
siendo mi madre tan sabia

que, viendo su inclinación,
con el mismo me trataba 780
por ver que le daba gusto
en acción tan encontrada
a su misma condición.
Y con exceso adoraba
un niño que de los dos 785
nació al mundo: en su alabanza
hacían fiestas las noches
los criados y criadas
por adular a sus dueños;
y él, creciendo en su ignorancia, 790
castigo fue de este error,
pues como si fuera estatua
así aprendió las letras,
así se inclinó a las armas.
En unas y otras empresas 795
hubo, señora, en Albania,
de que el laurel merecí,
cuya fortuna envidiaba
al paso que aborrecía
el Duque, y las encontraba 800
como mortal enemigo
con tal ansia y tanta rabia
que debe a mi sufrimiento
los toques de mi venganza.
Esta mala inclinación, 805
y otros disgustos que calla
mi lengua por ser quien soy,
dieron a mi madre amada
la muerte, porque perdiesen
con ella mis esperanzas. 810
El premio que pretendía
en la hermosa Felisarda,
señora de Albania y mía...

SERAFINA ¡No prosigáis!

ALBANO Cuando el alma
llega al puerto de su amor 815
Tu Alteza impide...

SERAFINA ¡Mal haya
esta selva!

ALBANO Gran señora,
si te enojas...

SERAFINA (¿Esto pasa, *Aparte*
amor, en tan poco tiempo?
¿Qué he de hacer, loca esperanza? 820
¡Ay de mí, si me ha entendido!)
Proseguid, que imaginaba
que hablaba aquí con mi hermano,
por cuya causa me enfada
otra mujer de ese nombre. 825

ALBANO Proseguir fuera ignorancia
mi historia con este agüero.

SERAFINA (Tu discreción hoy alaba *Aparte*
mi amor, mi gusto y deseo,
por mi vida.)

ALBANO Cuando enfadan 830
los nombres, también la historia
hace lo mismo. Esto basta,
que porque en nada ventura
tenga mi estrella contraria,
para contar mis desdichas 835
hasta el mismo tiempo falta.
El que hubiere de serviros
será gusto para el alma,
que, agora que a vuestros pies
llega perdida mi barca, 840
seréis César de este Amiclas,
y no temeré borrasca
si me ampara esa hermosura.

SERAFINA	Levantad. Mucho me agrada la discreción que en vos veo, y prometo que estimarla ha de saber mi persona. Si habéis perdido en Albania hacienda, amigos y amores –los hombres de partes tantas dondequiera son quien son, cualquiera tierra es su patria–, venid conmigo a Bohemia, que, a fe de quien soy, que nada hallaréis menos en ella, sino solo a Felisarda; y si ponéis en olvido memorias que mal os tratan, felisardas hay también tan hermosas, tan gallardas, como esa que vos queréis. Venid; la llave dorada del Rey mi hermano tendréis.	845 850 855 860
ALBANO	Señora, a mercedes tantas, ¿cómo responderos puedo?	865
SERAFINA	Satisfacciones más altas os debe mi obligación.	
ALBANO	Confieso de mi ignorancia que no llego a responderos.	
SERAFINA	Ya veo que en vos es gala esa acción de cortesía.	870
ALBANO	Poderosa es vuestra gracia, vuestra discreción, señora, para suspender las almas de cuantos lleguen a veros.	875
SERAFINA	No me aduléis con palabras, ni se os olvide la historia; mirad que habéis de contarla	

	al Rey mi hermano en Bohemia cuando estéis en su privanza.	880
ALBANO	Si no se enfada de oírlo, como entre estas selvas claras le ha enfadado a vuestra Alteza, haré lo que aquí me manda.	
SERAFINA	Ya yo os dije la ocasión.	885
ALBANO	Digo que sabré escusarlas cuando os puedan dar disgusto.	
SERAFINA	(Amor, las velas amaina, que en tu mar temo el peligro. Gustó amor, y entre ellas hablan en llegando la ocasión si en esta ha de haber borrasca. Yo sigo ya mi fortuna pues declino mi arrogancia.)	890

Éntrase Serafina

ALBANO	Selvas, aunque este favor, en desventura tan clara, sin buscarle yo me busca, decilde ya a mis desgracias que, aunque en partes no hay ventura, bien puede haber esperanza.	895 900
--------	--	----------------------------

Éntranse.

FIN

JORNADA SEGUNDA

Salen Claudio, conde, y Armindo, caballero

ARMINDO	¿Solo el albanés merece su privanza y su favor?	
CONDE	¿Y yo merezco el rigor en que mi alma padece?	
ARMINDO	El mismo Rey le obedece, y de manera le quiere que a los demás le prefiere.	905
CONDE	¡Loco estoy! ¡El juicio pierdo! Pero, ¿cómo ha de estar cuerdo quien con celos vive y muere?	910
ARMINDO	La jornada ha suspendido contra Albania porque fue gusto de Albano.	
CONDE	No sé, si desterrado ha venido, cómo al Rey tal le ha pedido.	915
ARMINDO	¡Y el Rey concederle tal...! ¿Hay caso a este caso igual?	
CONDE	Ni se ha visto, ni se vio. Llave dorada le dio y le ha hecho general.	920
ARMINDO	Si apadrina Serafina su persona, ¿cómo espanto puede dar el privar tanto cuando a quererle se inclina?	
CONDE	Diligencia peregrina ha hecho el Rey por saber quién salteador pudo ser de su hermana.	925
ARMINDO	Caso es cierto, que, pues no se ha descubierto,	

ya no queda qué temer. 930

Salen el Rey y Albano

REY Esto habéis de concertar,
 pues yo suspendo el castigo
 que puedo, como enemigo,
 con mi ejército tomar.
 No a dilaciones lugar 935
 deis, Albano, que no es justo
 que cuando encuentre mi gusto
 yo ponga más dilación,
 pues dejo la ejecución
 por no causaros disgusto. 940
 Esto por vos puedo hacer
 por lo mucho que obligado
 vuestro valor me ha dejado,
 vuestro trato y proceder.
ALBANO Señaláis vuestro poder 945
 en amparar mi humildad.
REY Ved a lo que vais; mirad
 lo que me habéis prometido.
ALBANO Como noble agradecido
 serviré a Tu Majestad. 950
REY Sea al punto la partida.
ALBANO Alas pondré a mi deseo
 para volar, como creo,
 a darle a tu gusto vida.

Vase el Rey

CONDE ¿Quién hay que mi rabia impida? 955
 Fuese el Rey sin hacer cuenta
 de los dos. ¡Mi enojo aumenta,
 y en este me he de vengar!

Vamos, Armindo, a trazar
cómo vengar esta afrenta. 960

Éntranse los dos

ALBANO ¿Qué es esto, fortuna mía?
 ¿A qué estado me has traído?
 ¿Cuando ganado, perdido
 en mi propia fantasía?
 ¿Qué engaño en mí, qué porfía 965
 pudo causar este amor?
Yo dije al Rey mi señor,
 viendo su impresa gallarda:
 «vuestra será Felisarda
 si suspendéis el rigor» 970
 ¡Yo prometí que sería
 de este caso embajador!
 ¿Viose confusión mayor?
 ¿Viose mayor tiranía?
 Si Felisarda no es mía, 975
 ¿qué he prometido? ¡Estoy loco!
 ¡Perderme intento! Y provoco
 al Rey a un castigo justo,
 pues quiero forzar el gusto
 de quien el tormento toco. 980
 ¡Alto! La suerte está echada
 y mi amor, arrepentido.
 Si a Felisarda he querido,
 ¿qué importa? No importa nada.
 Llevarela esta embajada: 985
 diré del Rey el poder,
 su grandeza y proceder,
 su trato y resolución.
 ¿Y podréis vos, corazón,
 esto, en conclusión, hacer? 990

Sí, que estáis muy empeñado
con mercedes que os han hecho.
Mirad qué decís, que estrecho
es un celoso cuidado...
Si nací tan desdichado, 995
¿qué importa, necio sentido?
Gócela el Rey, que ha nacido
para tan alto favor,
y vos contentaos, amor,
con no haber sido admitido. 1000

Sale Roberto

ROBERTO ¿Que Albania vayas, señor?
ALBANO Es fuerza, Roberto amigo.
ROBERTO Cada día menos sabes.
Yo no entiendo tus disignios.
¿Qué has hecho, cuando el favor 1005
del Rey y la Infanta han sido
apoyos en que has hallado
de tus partes el arrimo?
¿Quién te mete a ti con paces?
¡Y luego me darás gritos 1010
quejándote de tu suerte!
No sé yo quién la ha tenido
mejor que tú en nuestros tiempos
por tan estraño camino.
¿Luego has de hallar otra selva 1015
y otra infanta que en los giros
del sol ponga tu valor?
¿Y otro rey que con hospicio
igual al merecimiento
te ponga en altos principios? 1020
Y tú de ellos arrojado,
impensado, has detenido

su marcial ejecución,
 prometiendo sin juicio
 que allanarás estas guerras 1025
 y harás que sea marido
 de la hermosa Felisarda.
 ¿Cuando conoces sus bríos,
 te obligas prometer tal?
 ¿En qué estribas, si has venido 1030
 desterrado de su gracia,
 y en su corte por padrino
 has de tener un padraastro
 que quisiera, y yo lo afirmo
 por lo que sé de padraastros, 1035
 verte tostados los hígados?
 Lo que has hecho considera;
 considera lo que has visto
 en Felisarda de agravios,
 en Serafina de alivios. 1040
 Ella no gusta que vayas,
 porque lo tengo entendido.
 Señor, mira lo que haces;
 no digas que no te aviso.
 ALBANO Predicador me pareces. 1045
 ROBERTO Haz tú lo que yo predico
 y verás si bien te va.
 ALBANO Roberto, Roberto amigo,
 esa acción que ves que emprendo,
 de que tú te has ofendido, 1050
 no es para ignorantes, no,
 que es para bien entendidos.
 ROBERTO Nuevo camino de errar:
 agora me has parecido
 con un poeta mostrenco, 1055
 que, haciendo unos versos jimios
 que ni se entienden ni entiende

el tal que los ha parido
 qué quiso decir en ellos,
 preguntándole un amigo 1060
 por ciertas dificultades,
 respondió: «yo solo escribo
 para quién entiende el arte».
 Y él la entiende como Ovidio
 entendía de tabaco 1065
 y Séneca de exorcismos.
 ALBANO ¿Siempre has de estar con humor?
 ROBERTO Es melancólico el mío,
 que dispone entendimiento.
 ALBANO Y tú nunca le has tenido. 1070
 ROBERTO Veamos, pues, esa acción,
 o ese oscuro laberinto.
 ALBANO Con la Reina me he criado.
 ROBERTO ¿Qué has medrado en su servicio?
 Este destierro.
 ALBANO Roberto, 1075
 culpa de mi estrella ha sido,
 no de la Reina.
 ROBERTO ¿Qué estrellas
 pueden encontrar servicios
 como los tuyos, señor?
 Yerros son, introducidos 1080
 de la ingratitud real,
 que no hay estrellas ni signos
 que encuentren merecimientos
 para quien quiere admitillos.
 Si tengo un amigo yo 1085
 que es poderoso y es rico,
 y sabe que yo padezco
 necesidad de contino;
 que obligaciones me tiene
 y en ellas no me ha valido, 1090

¿qué me importa su amistad?
 Descartarla es solo alivio.
 Mi padre es quien bien me hace:
 mi rey, mi señor, mi amigo.
 Los demás son disparates. 1095

ALBANO
 TUYOS.

ROBERTO
 Pues, si ellos son míos,
 yo me acomodo con ellos.

ALBANO
 Debo a mi patria este oficio,
 debo a quien soy esta hazaña.
 No culpes inadvertido 1100
 lo que ves. ¿Era razón
 que, agora que me ha elegido
 el Rey por su general,
 diera a mi patria los filos
 del rigor del fuerte acero, 1105
 pudiendo antes como hijo
 tratar de paces con ella,
 y disponer, siempre altivo,
 las bodas que el Rey intenta?
 Y cuando no haya podido 1110
 lograr tan buena intención,
 estén, estén prevenidos,
 que yo, dejando el bastón
 y la privanza que sigo,
 para aumentar mis desgracias, 1115
 seré de ellas peregrino.

Sale Serafina

SERAFINA
 ¿Que, en efecto, vais a Albania?
 ALBANO
 El Rey mi señor...
 SERAFINA
 No os pido
 satisfacciones, Albano.
 ALBANO
 Señora, importa...

SERAFINA	Ya he visto	1120
	que mucho importa y, es cierto, claro está, y aun yo lo afirmo, que, si a vos no os importara, no fuerais tan atrevido contra el gusto de quien	1125
	puede deshacer lo que hizo.	
ALBANO	Señora, cuando entendiera...	
SERAFINA	Bien decís, yo lo confirmo. Por no entender no entendéis lo que, a tener entendido,	1130
	fuera entender que es agravio, y contra el gusto, delito de quien entiende que sois descortés, descomedido, imprudente y malmirado.	1135
ROBERTO	(Agora, cuerpo de Cristo, sabr� lo que ha hecho el tonto. Miren si soy adivino.)	
ALBANO	Mire Tu Alteza, señora...	
SERAFINA	Mir� mal, pero ya miro	1140
	que, cuando volv�is por premios, os han de esperar castigos. Id a ver a Felisarda, dad gloria a vuestro sentido con su vista hermosa y bella.	1145
	Vuestro intento he conocido: embajador vais a verla por vuestro cuidado mismo, y no por gusto del Rey, como le habéis prometido.	1150
	Id, negociad para vos, descansen vuestros suspiros. Mirad, no volv�is a ver de mi corte los vestigios,	

que, aunque el Rey os favorezca
y sea vuestro padrino,
su gusto reina en mi gracia,
y vos de ella habéis caído. 1155

Vase Serafina

ALBANO «Su gusto reina en mi gracia,
y vos de ella habéis caído». 1160

Mi fortuna ha declinado,
vuélveme al mismo principio,
a mi centro, a mi desgracia
me vuelve. Yo soy perdido,
porque con los desgraciados 1165
juega la fortuna al vivo.

Diome una mano: he ganado,
pensé, pues, de altos principios
sacar fines venturosos.
Mas ya veo que, corrido, 1170

he de volver a perder
lo que es suyo y lo que es mío.
Nunca acierta un desdichado,
todo en él son desvaríos.

¡En qué confusión me veo, 1175
ya privado o ya caído!

Poderoso sin poder,
con cargos y sin jüicio,
y, cuando pienso que amado,
entonces aborrecido. 1180

ROBERTO Si tomaras mi consejo...

ALBANO ¡Vete, necio, que me indigno
de que tú me des consejos!

ROBERTO Perdona el ser atrevido.

ALBANO ¿No conoceré que soy 1185
entre todos los nacidos

yo solo el más desdichado?
 ROBERTO Yo lo soy, pues que te sirvo.
 ALBANO ¡Calla, necio, o vive Dios...!
 ROBERTO Si quïeres juez arbitro 1190
 ser en casos semejantes,
 ¿qué das voces, qué das gritos?
 ¡Tú mereces mucho más!
 Esto azucenas y lirios,
 rosas y claveles son 1195
 para lo que has emprendido.
 En Albania lo verás;
 gran mentecapto te pinto.
 Contra gusto de la Infanta,
 de aquel cielo cristalino, 1200
 de aquellas manos de nieve,
 de aquel serafín altivo,
 de aquel ángel celestial...
 ¡Ah, señor, quién fuera digno
 de quedarse aquí en Bohemia, 1205
 y dejarte!
 ALBANO ¡Malnacido!
 ¿Quiero yo que me acompañes?
 ROBERTO Eso lloro, que me inclino
 a servirte sin medrar.
 ¡Estrellas hay de aburridos! 1210
 Paciencia y seguir mi suerte.
 ALBANO No vayas, necio, conmigo.
 ROBERTO Como tutor te acompaño
 hasta dejarte en el limbo.

Sale el conde Claudio

CONDE Ya que con tal brevedad 1215
 que os vais el Rey ha querido,
 a Rosimundo esta carta

Toda un hielo me suspende.
Mas, si un ingrato me ofende,
pago a su amor lo que debo.
¡Ay, amor, que si amar pruebo
en otra parte es locura!) 1250

REY Mira, hermana, en la pintura
la gracia con que provoca
a quererle.

SERAFINA (Yo estoy loca.)

REY Goza de ver su hermosura;
advierde que es muy gallardo. 1255

SERAFINA ¡Basta, hermano, ya le veo!
(Más no es mío mi deseo *Aparte*
y por eso me acobardo.
¿Pero en resolverme tardo
cuando ingrato se ausentó 1260
y de mi amor se burló?)

REY ¡Acaba! El sí me da aquí.

SERAFINA (Mi enojo dice que sí,
y el alma dice que no.) *Aparte*

REY ¿Qué dices? Que no te entiendo... 1265
¿No te agrada este retrato?

SERAFINA (Ay, hombre, has de ser ingrato.
¿Por qué de ingratos me ofendo?)

REY Dame el sí con que pretendo
mis gustos asegurar. 1270

SERAFINA (Alma, sufrir y callar, *Aparte*
pues es fuerza obedecer,
y, obedeciendo, querer
el sí que me ha de matar.)
Tuyo es el gusto, señor: 1275
disponer puedes de mí.

REY Nunca menos entendí
de tan heroico valor.
Los brazos por el favor,

	mi Serafina, he de darte.	1280
SERAFINA	(¡Ay, quién pudiera dejarte, áspid que el pecho me muerdes, que me abrasas si hoy te pierdes! ¡Lleva este fuego a otra parte!)	
CONDE	(El sí ha dado ya, ¿qué espero? Pues, en tan confuso abismo, veo cifrado yo mismo mi muerte en mal que es tan fiero.)	1285
SERAFINA	Entrarme en mi cuarto quiero con tu licencia, señor.	1290
REY	Y yo a escribir el favor que haces al rey escocés.	
SERAFINA	(¡Ay, riguroso albanés, celos te maten y amor!)	

Éntrase Serafina

REY	Conde, la ventura mía en tal casamiento ordena, que ya sin disgusto y pena me prometan alegría, porque si Albano porfía siguiendo mi pretensión...	1295 1300
CONDE	No tengo satisfacción de que hará cosa bien hecha. Antes el alma sospecha que es de esta Troya el Sinón.	
REY	Conde, estáis mal informado. No os llamo para testigo de Albano, porque es mi amigo, y en su ausencia me ha pesado que siga vuestro cuidado tal error, cuando el deseo en su persona hizo empleo	1305 1310

	de mi privanza y favor.	
CONDE	Ya verás si te es traidor, gran señor, como lo creo.	
REY	Su entendimiento y cordura, su cortesía y su trato, de que no ha de ser ingrato, Conde, Conde, me asegura. (Este su daño procura.	1315
	<i>Aparte</i>	
	¡Ah, privanza, cuánto lidia tu poder, cuánto fastidia tu emulación, que revuelve! ¡Todo en veneno resuelve, tan poderosa es la envidia!)	1320
CONDE	Esto, señor, me parece.	1325
REY	Pues pareceos, Conde, mal.	
CONDE	Que así su persona real trate a quien tanto merece...	
REY	El alma siempre aborrece, Conde, envidiosos efetos. Teneldos, pero secretos, y apuntaldos norabuena, pero con tal ansia y pena no es acción de hombres discretos.	1330

Éntranse los dos. Salen la Reina, el Duque y Arnesto, marqués

REINA	No se hagan fiestas, ni en lucido alarde muestre su ostentación a mi corona la nobleza albanesa. Empresas guarde con cuya explicación su gusto abona. Solo Artajerjes ya la fiesta aguarde, pues tan debida ha sido a su persona que ya, mientras viviere, en fiesta alguna no me ha de ver, vasallos, la fortuna. No cumplí de mi padre el mandamiento	1335 1340
-------	---	----------------------------------

y así del cielo viene este castigo,
siendo mi pena y llanto el escarmiento. 1345
De la memoria que en mi mal consigo
corone, luto triste, el pensamiento,
y en funeral exequia estén conmigo
acompañando el alma en triste suerte,
muerta a mi gusto para darme muerte. 1350
Mi soberbia en mi daño está premiada;
mi gusto sin poder, forzado el gusto;
mi vida a mis desdichas vive atada,
con protentoso error, término injusto.
¡Vivo muriendo! ¡Suerte acelerada! 1355
Nada me alegra, y solo en mi disgusto
vivo sin alma porque vive asida
al mismo sufrimiento triste vida.
Mañana que esperáis tálamo altivo,
a mi gusto veréis túmulo cierto. 1360
Eso que tarda solamente vivo,
mas, ¿cómo vivo yo, si el gusto es muerto?
Cuando para la boda me apercibo,
me apercibo a morir, triste concierto.
Cosas son de esta vida loca y vana. 1365
No galas, luto sí, vestid mañana.
ARNESTO Tu Majestad con tal queja
es bien que a todos asombre.
¿Cuándo hizo elección de un hombre,
que en tal confusión nos deja? 1370
REINA Ninguno me diga nada,
Marqués, contra mi elección,
que volver por mi opinión,
muriendo el gusto, me agrada.
ARNESTO Secretos son que no entiendo. 1375
REINA Todos me encubren mi agravio.
Habláis, Marqués, como sabio,
aunque de oíros me ofendo.

Que, aunque esa confusión halla,
 en mi presencia, defectos, 1380
 si calláis como discretos,
 también mi lengua aquí calla.
 No quise que vuestro intento
 me dijese a mí –¡qué error!–
 que le importaba a mi honor 1385
 hacer este casamiento.
 Que si en trance tan forzoso
 le habéis visto en contingencia,
 no me advertáis, en presencia,
 la elección de tal esposo. 1390
 Que cuando con ella peno,
 y mi tormento señalo,
 veo que al gusto es tan malo
 lo que al honor es tan bueno.
 Si bien ya con el rigor 1395
 que vuestra malicia ordena,
 gusto será en vos la pena
 que en mí viene a ser dolor.
 Vasallos, la tiranía
 vuestra me ha forzado aquí 1400
 a que dé mañana el sí
 tan contra voluntad mía.
 Esto es hecho. Aunque no acierte,
 ya no habrá quién me lo impida,
 que a mi honor quiero dar vida 1405
 y a mi gusto, triste muerte.
 ¡Viva el honor, pues le esmalta
 casamiento tan forzoso!
 ¡Tenga más faltas mi esposo
 como en mi honor no haya falta! 1410
 Que solo el alma procura,
 por vuestro dañado intento,
 cortar con tal casamiento

las alas de mi ventura.
 Y aunque el corazón de negro 1415
 y el alma tristes estén,
 por daros males también
 con estos míos me alegro.
 Que solo por castigar
 vuestra maldad con poder, 1420
 me huelgo de padecer
 por ver a todos quejar.

Vase

ARNESTO Yo no la entiendo, por Dios.
 Enigmas son para mí.

DUQUE Qué bien que ha fingido aquí 1425
 hoy su engaño entre los dos.
 Por casarse está rabiando,
 Marqués, y no la entendéis.

ARNESTO ¿Volverme loco queréis,
 Duque? ¿O estaisos burlando? 1430

DUQUE Lo que yo digo es lo cierto,
 y fingiendo su disculpa
 nos echa a todos la culpa
 de su loco desconcierto,
 diciendo que hemos tratado 1435
 su honestidad con rigor,
 cuando ha nacido de amor
 ya la elección de su estado.

ARNESTO ¿Qué disculpa habrá que cuadre
 a acción de tan gran locura? 1440
 ¡Nuestra rüina procura!
 Perdonad que, aunque sois padre,
 he de decir la verdad.
 ¿Qué amparo ha dado a su tierra?
 Cuando a dos reyes con guerra 1445

espera, ¿esta liviandad?

Salen Artajerjes y Donato

DUQUE (Él viene. ¡Paso, Marqués!)
DONATO (Reporta tu inclinación.)
ARTAJERJES ¡Qué bueno estaba el capón!
Comiendo estuviera un mes. 1450
ARNESTO A Dios, Duque.

Vase Arnesto

DUQUE El cielo os guarde.
Venid temprano mañana.
ARTAJERJES ¡A fe que muy gentil gana
de comer tenga esta tarde!
DUQUE ¡Oh, Artajerjes!
ARTAJERJES ¿Qué hay, señor? 1455
DUQUE Mañana rey te has de ver.
ARTAJERJES Si sin casarme ha de ser,
tendrello a mucho favor.
DUQUE ¿Por qué el casarte condenas?
ARTAJERJES Calla, que esas son historias... 1460
Pues, ¿cómo tendré por glorias
lo que todos llaman penas?
Casar por un mes, señor,
cosa era muy permitida,
pero por toda la vida... 1465
¡Por Dios que es mucho rigor!
DUQUE Que de suerte siempre estés...
Que la locura en ti reina.
ARTAJERJES Yo casaré con la Reina,
si ella quiere, por un mes, 1470
y caso porque es invierno,
que, a fe que a ser en verano,

	no le tocara una mano aunque me fuera al infierno.	
	Porque soy cálido y, tanto, que duermo en ocho colchones, y por no gastar razones a las doce me levanto.	1475
	Ellos no me dicen nada, ni yo les digo: «Aquí estoy».	1480
	Señor de su lana soy mullida y aderezada. Con esto vivo a mi gusto, de nada tengo pesar, y tú me la quieres dar	1485
	con casarme a mi disgusto. Porque fue discreto intento del que dijo, en ley tan fuerte, que más vale triste muerte que no el mejor casamiento.	1490
DUQUE	Éntrale a la Reina a hablar y no digas disparates.	
ARTAJERJES	Que de esa suerte me trates, cuando me quieres casar... ¿Qué ha visto la Reina en mí que la incline a matrimonio? Si no la engañó el demonio, sin duda, fue frenesí.	1495

Éntranse, y sale la Reina y Aminta a un balcón

AMINTA	Toma el fresco a este balcón, ya que el jardín te convida.	1500
REINA	Todo te cansa esta noche. ¡Lastímete el verme, Aminta! No te acuerdes de la noche cuando me espera tal día.	

	¡Ay, Aminta de mis ojos!	1505
	Más bien empleada, amiga, te vea que tú has de verme. Llora también mis desdichas por lo mucho que me quieres.	
AMINTA	Señora, que te lastimas.	1510
	Acaba, por Dios.	
REINA	Si empieza agora el alma a sentirlas, ¿cómo me dices que acabe?	
AMINTA	En tu mano está tu vida. Si es muerte este casamiento,	1515
	déjale; penas evita.	
REINA	Dices bien, pero mi honor...	
AMINTA	Tendrá, si honor te obliga, aunque es fuerte la receta, que el honor al gusto aplica.	1520
	Pierda aquí el gusto el derecho y, aunque es agria la bebida, tomarla por fuerza esfuerza. Fuerza el gusto, el honor viva.	
REINA	Dices bien. Viva el honor y mueran mis alegrías. Cisnes son. Canta a su muerte por última despedida.	1525
AMINTA	Oye una letra de Albano que es a este intento divina.	1530
REINA	¡No le nombres, ni la cantes, que es doblar las penas más!	

Salen Albano y Roberto. Tocan arriba

ROBERTO	Si llegamos por la posta, y traigo las nalgas tintas en sangre. ¿Dónde me traes?	1535
---------	--	------

ALBANO Escucha, necio, que arriba
cantan en aquel balcón,
adonde algún tiempo oía
que cantaba Felisarda.
Deseo, ¿qué determinas? 1540
Qué mal sosiegas, amor.
Mal se curan tus heridas
si no es solo con ausencia,
¡ay de mí!

ROBERTO Pues, ¿qué suspiras?
Qué linda flema que tienes. 1545
Aunque si el amor te pica
como me pican chichones
de la esfera nalgativa,
disculpa tienes, señor.

ALBANO Siempre, necio, bufonizas. 1550
Escucha a ver lo que cantan.
¡Ay, Felisarda querida!

Canta Aminta

AMINTA No hay gustos para discretos,
solo hay para necios dichas. 1555
Buen ejemplo sois, cuidado,
pues con tal fuerza os castigan.
Priva solo con el tiempo
la necesidad a porfía,
y muere a manos del tiempo
la discreción por envidias. 1560

ALBANO ¡Ay, Roberto! Aquella letra
hice yo cuando Armesinda
casó con el necio Otón,
y Ladislao se fue a Hungría
de su amor desesperado. 1565

ROBERTO Confieso que casarían,

	mas, ¿eso a mí qué me importa cuando italianas espías me están dando aquí culebra?	
ALBANO	¡Vive Dios, necio, si incitas mi paciencia que te mate! Cuando con veras lastiman el corazón mis memorias y el alma se aflige, incitas mi paciencia con donaires.	1570 1575
ROBERTO	Donaires son llagas vivas y ampollas como garbanzos. Habla paso.	
REINA	Gente pisa, sin duda, Aminta, el terreno. No cantes más ni prosigas.	1580
AMINTA	Pues vete a acostar, señora.	
REINA	Así me ha de hallar el día, de luto en el corazón, y en los ojos fuentes vivas en que se deshaga el alma por llanto de sus desdichas.	1585

Éntranse los dos. Salen de noche Atajerjes y el Duque

ARTAJERJES	No entiendo tus pensamientos. ¿Dónde me traes?	
DUQUE	Camina, que quiero que tenga efeto mi intención, que así se anima.	1590
ARTAJERJES	Ni te entiendo ni me entiendo. Grandemente me amohínan estos desvelos que traes con que del sueño me quitas.	
DUQUE	Hay nobles confederados en el reino que esto implican.	1595

Rondar palacio conviene.
 ALBANO (Roberto, aquí te retira,
 que hay gente que ocupa el puesto.)
 DUQUE Quédate aquí en esta esquina, 1600
 que yo voy por la otra parte.
 ARTAJERJES ¡Ven luego! ¿Qué determinas?
 No me dejes aquí solo,

Vase el Duque

(que tengo melancolía, *Aparte*
 o miedo, diré mejor.) 1605
 ALBANO (No te arrimes con tal prisa,
 de Artajerjes es la voz.
 Si aquel el Duque sería,
 un pesar le quiero hacer.)
 ¿Quién va? Luego el nombre diga. 1610
 ARTAJERJES No tengo nombre, señor.
 Ni voy ni estoy. Y querría
 irme, con vuestra licencia.
 ALBANO Váyase.
 ARTAJERJES Noches y esquinas,
 no me volvéis a coger 1615
 en semejantes visitas.

Éntrase Artajerjes

ALBANO Con notable miedo va.
 ROBERTO El que basta a que estas pilas
 güelan a algalia de perro,
 y a fe que entiendo que es fina. 1620
 ¡Oh, pesia a quien le parió!
 ALBANO ¡Calla, necio! Aquí te arrima,
 y no hagas ruido, ni hables.
 ROBERTO ¿Puedo dormir, si me pica

ALBANO el sueño, estando de posta? 1625
Esto el alma determina:
que el Duque me pareció.

Sale el Duque y habla con Albano

DUQUE No hay, Artajerjes, quien siga 1630
nuestros pasos. Bien estamos.
¡Ah, si gozase tal dicha,
que rey de Albania te veo!
Todo es por cautela mía.

ALBANO (¿Rey Artajerjes? ¿Qué es esto?)

DUQUE Escúchame atento y mira 1635
lo mucho que a mí me debes.

ALBANO (Mas, ¿que en mi daño se aplica
todo el suceso que cuenta?)

ROBERTO Dormir fuera cosa linda,
mas ya la curiosidad
a escuchar esto se aplica.) 1640

DUQUE Sabe, pues, que Felisarda,
apretándola en porfías,
que sea el Rey de Bohemia
o el de Escocia de sus dichas
dueño, yo, como tutor 1645

suyo, la obligo que elija
uno de los dos nombrados
por esposo. Y ella, esquiva,
a entrambos reyes desprecia,
y de tal grandeza indigna, 1650

elige a Albano por rey,
diciéndome que le diga
yo su pensamiento a Albano.
Y yo, muriendo de envidia
cuando la vi declarada, 1655

porque él no goce esta dicha,

le llamo, y que le destierra
 Felisarda llena de ira
 le digo, que Albania deje.
 Fuese en fin. Y yo, fingida, 1660
 di a Felisarda una carta
 contrahecha de su firma,
 en que Albano la desprecia
 y contigo la publica
 de incasta y de deshonesto. 1665
 Y ella, juzgando perdida
 su altiva reputación,
 de sí misma desconfía,
 y conmigo se aconseja
 en ocasión tan precisa. 1670
 Yo dije que mormuraban
 los nobles y presumían
 de su honor tal liviandad,
 mas que el remedio tenía
 en las manos con casarse. 1675
 Fueron las razones mías
 de suerte que te eligió
 por esposo. Agora mira
 la obligación que me tienes,
 pues una corona altiva 1680
 te he ganado con cautelas.

Descúbrese Albano y coge al Duque de un brazo

ALBANO ¿Con cartas falsas y hechizas
 la corona me ganaste
 que de mi cabeza quitas?
 Duque, ¿qué te ha hecho Albano? 1685
 ¡Que de esta suerte persigas
 con traiciones mi inocencia,
 con cautelas mi justicia!

	¡Fuera bien que a puñaladas pagara agora tu vida	1690
	las traiciones que me has hecho!	
ROBERTO	¡Dale, señor! ¡Así vivas!	
	¡Haya menos un padrastro, muera tan mala similla!	
	Estos y suegras, volados,	1695
	por no enfadar las vecinas en amortajar tal gente.	
ALBANO	Mas, ¿qué es esto, lengua mía?	
	Si le habéis llamado padre no es bien que de vos se diga	1700
	que agora le deshonráis.	
	¡Castíguete tu malicia!	
	¡Vete! Y perdona, señor, que el reportar yo la ira	
	le debes a la memoria	1705
	de una madre en quien se cifran mis altivos pensamientos.	
	Y ve, Duque, que este día vencí la mayor hazaña	
	que César, Mario y Atila, Alejandro y Cipión	1710
	emprendieron en sus vidas.	
DUQUE	(Corrido y confuso quedo, que recela su venida	
	el alma en esta ocasión.)	1715
ROBERTO	¡Cómo mis tripas se enfrían!	
ALBANO	¿Casó Felisarda ya?	
DUQUE	Hoy es de la boda el día.	
ALBANO	Pues no ha de ser hoy la boda, que ya el cielo pronostica	1720
	más gusto en su casamiento.	
	De Bohemia el Rey me envía, Duque, por su embajador.	

	A Felisarda le avisa cómo viene. Y descubramos este engaño que fingías por lo que a este reino importa. Goce el Rey solo esta dicha, pues yo no nací para ella, y al Rey dejé prometida Felisarda por esposa, si es que el furor detenía de diez mil hombres que en campo tiene para esta venida. De ellos me hizo general, como aquí pienso te avisa Claudio conde en esta carta, que para ti a la partida me dio, Duque, que te diese. A esto vengo. No permitas que con un bruto se case. Sé bueno a tu patria misma, siquiera en esta ocasión.	1725
		1730
		1735
		1740
DUQUE	(Ya mi engaño determina burlar hoy su loco intento.)	<i>Aparte</i> 1745
	El alba vertiendo risa bostezos da a la mañana, con cerúleas clavellinas. En este puesto me aguarda, que luego haré que consigas ese deseo que traes.	1750
ALBANO	Infinitos años vivas.	
DUQUE	(Hablar voy a Felisarda. Con más rigores incita mi deseo a mi venganza... ¡Hoy le haré quitar la vida!)	1755

Vase el Duque

ALBANO

¿Qué es esto, fortuna cruel,
en mi daño conjurada?
¿Para mí solo hay espada,
para Artajerjes, laurel? 1760

¿No me dirás qué hay en él,
que así quitarme procura
tu poder esta aventura
con que me quiebras los ojos,
y le das por darme enojos 1765
tiempo, lugar y ventura?

¿Tiempo para merecer,
sin méritos, mi persona?
¿Un ceptro y una corona
con absoluto poder, 1770

y una reina por mujer,
más bella que Elena y Dido,
a un hombre mal entendido?
Mas, ¿qué me llevo a admirar
si en el mundo este lugar 1775
muchos hay que lo han tenido?

No es para sabios el bien;
el mal sí, con sus desprecios.
La ventura es para necios,
y ellos para ella también. 1780

No hay para un hombre de bien
lugar de ser admitido
a ningún bien, porque ha sido
fuerza de estrella y de gracias,
y así gozar de su gracia 1785

pocos son los que han sabido.
Ningún hombre de opinión
mereció verse premiado,
sino siempre atropellado
de tu injusta sinrazón. 1790

Perdió mi amor la ocasión,
mi valor esta ventura,
y agora el tiempo procura,
para dejarme ofendido,
mostrar que no he merecido
gozar de la coyuntura. 1795

Tocan chirimías y cajas

ROBERTO ¿Qué chirimías y cajas
son estas?

ALBANO Roberto, escucha.

ROBERTO ¡Vive el cielo que es la Reina!

ALBANO ¿La Reina dices? Son burlas... 1800

ROBERTO ¿Burlas? Pues ya lo verás:
mira aquel sol de hermosura
dando en rayos a Artajerjes
las horas que amor apunta
con el cristal de una mano 1805
más blanca que el mismo azúcar,
y el tonto que asido de ella...

ALBANO Dices bien. ¡Terrible furia,
mostrad hoy vuestro poder!

ROBERTO Señor, ¿a qué te aventuras? 1810

ALBANO ¡Necio! A morir como honrado.

ROBERTO Pues no es esta coyuntura,
que los honrados, señor,
por más que lo dificultan,
mueren en un hospital 1815
o en un muladar a oscuras.

ALBANO Morir quiero aquí.

ROBERTO ¡Detente!

ALBANO ¿Qué es detener? ¿Tan ocultas
son las penas infernales
con que el alma y pecho luchan 1820

que pueda yo detenerme?
 ¡Quita, necio! ¡Ah, ley injusta!
 ¡Sobre un agravio otro agravio,
 sobre una injuria otra injuria!

ROBERTO Todas, señor, las mereces, 1825
 por despreciar tus venturas.
 [.....]

ALBANO ¿Dónde hay valor con que sufra
 este riguroso trance?

Van saliendo de boda por la mano Artajerjes y la Reina, el Duque, Arnesto, marqués, y los más que pudieren, hablando el Duque con la Reina.

DUQUE Ya verás en sus locuras 1830
 el poco juicio que tiene.

ALBANO ¡Reina hermosa! Escucha, escucha.

FELISARDA ¡Hola! ¡Prended este loco!
 ¡Muera rabiando en su furia!
 (Como yo rabio en mi pena *Aparte* 1835
 del deshonor que me imputa.)
 ¡Ah de mi guardia, prendedle!

ALBANO Engañada Reina, ilustra
 tu nombre con escucharme.
 Mira que el Duque procura 1840
 en mi desgracia casarte.

DUQUE (Bien el furor disimulas.)

ALBANO Mi letra ha hurtado, señora,
 con que tu rabia promulga
 a que me ofendas sin causa, 1845
 a que te cases sin culpa.
 Cautelas son con que ofende
 tu honor, en ley tan injusta
 que a ti te obliga a casarte
 y a mí me priva de excusas. 1850
 Engañada estás, señora.

Dispón con ley absoluta
tu casamiento, advirtiéndome
que su engaño te aventura,
que mis desdichas te fuerzan 1855
y sus traiciones te acusan.
Dispón agora el casarte
con sabio acuerdo y fe muda,
examinando sospechas
y aclarando inormes dudas. 1860
Con engaños vas forzada
al tálamo que te anuncia
muerte a los gustos del alma,
por ley de adversa fortuna.
Y pues es tan desdichada 1865
esta que a entrambos acusa,
examinando su fuerza
y apurando la perjura
inclinación codiciosa
de este tirano, sacuda 1870
la cerviz de su rigor
Vuestra Majestad, y cumpla
con las de su heroica sangre.
Y a su misma esfera suba,
que, pues el Rey de Bohemia, 1875
de quien soy humilde hechura,
con tanta humildad la ruega,
con tal grandeza la busca,
dé a su reino insigne rey,
gocemos tanta ventura. 1880
No nos gobierne, perdone,
por cautelas tan injustas,
un hombre medio ignorante,
estatua de piedra dura,
en quien nunca puede el tiempo, 1885
maestros, letras, escrituras,

	hacer milagro tan fuerte que su entendimiento pulan.	
ARTAJERJES	Por Dios que tiene razón y que habla fuera de burlas, a pagar de mi dinero.	1890
DUQUE	¿Qué dices, bestia?	
ARTAJERJES	Que mucha razón tiene en lo que dice.	
DUQUE	(Mi mismo engaño me turba.)	
FELISARDA	¡Marqués Arnesto, a los dos prended luego!	1895
DUQUE	¡Ah, suerte dura!	
FELISARDA	Examinaré este caso con que tan forzada lucha mi terrible confusión.	
ALBANO	(Los rayos de su hermosura traspasan mi corazón, y por celajes ocultas sus ojos me están diciendo lo que el alma disimula.)	1900
FELISARDA	Esto os ordeno, Marqués, hasta ver si mi ventura me priva de esta desgracia que agora aquí me consultan. Acompañad vuestro padre, y proceded con cordura, que, si agora os di la mano y, en ella, vuestra fortuna os daba un reino, veré, examinando estas dudas, si son del Duque cautelas.	1905
	Si no lo son, cosa es justa que os dé la corona y mano, y a mí me den sepultura.	1910
ARTAJERJES	Vuestra Majestad me honra	1915

DUQUE y yo me quedo en ayunas. 1920
Mirad, señora, esta carta
en que de Bohemia algunas
personas dicen quién es
el traidor de estas figuras.

FELISARDA Dádsela al Marqués Arnesto. 1925

Vanse entrando

ALBANO ¿Tú sabes bien? Tú lo apura
cuál de los dos es traidor.

ROBERTO Mala casta de aceitunas
es esta de los padrastros.
¡Por Dios, que son mala cuca! 1930

DUQUE Escarmentado en tus yerros,
haré que pagues tu culpa.

ALBANO Serviré al tiempo de espejo
y de libro a la fortuna,
para que escriba en sus hojas 1935
esta sentencia confusa:
«Persigo a quien tiene partes;
con partes nunca hay ventura».

Éntranse

FIN

JORNADA TERCERA

Salen Artajerjes y Donato

DONATO	Esto la teología y filosofía enseña: que el entendimiento es tal con la razón que preserva que viene a ser en el hombre la más ilustre potencia.	1940
ARTAJERJES	Bien dices, mas, ¿de qué sirven estas razones, quimeras, saberes y entendimientos al que nació en una aldea o en una ciudad, Donato, pobre y sin ninguna hacienda? Si vemos que en hospitales mueren con todas sus ciencias, peregrinando en desdichas y pereciendo en miserias, ¿no vale más nacer rico, aunque sea un hombre bestia? Que, en fin, come y pasa bien, aunque sepa lo que sepa, que lo que come le sabe como si mucho supiera.	1945 1950 1955 1960
DONATO	Siempre en las burlas te aplicas.	
ARTAJERJES	Filosofías me entierran.	
DONATO	¿No ves que llamó Pitágoras, con causa muy verdadera, filósofos a los sabios?	1965
ARTAJERJES	¿Fue Pitágoras profeta?	
DONATO	Fue un filósofo insigne.	
ARTAJERJES	¡Gran mocosos dicen que era!	
DONATO	Gran entendimiento fue.	

ARTAJERJES	De pozos y de cisternas tuvo raro entendimiento. Ea, Pitágoras deja.	1970
DONATO	Dice divino Platón...	
ARTAJERJES	Con eco notable suena este nombre de Platón.	1975
DONATO	Pudo hacer su fama eterna.	
ARTAJERJES	Tenía bravos juanetes y la barba a la tudesca, dicen algunos autores; aunque no usó bigotera por no parecer rocín, que, si de ellas se valiera, Aristóteles culpara por vicio en él esta quiebra, negando lo que aprendió en su plantótica escuela.	1980 1985
DONATO	Fuele a Platón muy ingrato.	
ARTAJERJES	Hombre que la barba peina, ¿qué cosa hará que le alaben?	
DONATO	Es el rey de las escuelas.	1990
ARTAJERJES	Porque estudian mentecaptos, que un hombre que desespera porque no entendió de Euripo las presurosas mareas, y se arrojó en su corriente con desesperada fuerza, ¿qué nombre merece al fin?	1995
DONATO	Sus libros por él apelan, eternizando su nombre.	
ARTAJERJES	A Alejandro se lo deba, que le dio para imprimirlos.	2000
DONATO	¡Gran Príncipe!	
ARTAJERJES	A la flamenca debía hallarle Aristóteles	

	al darle tanta moneda.	
DONATO	Dice el divino Platón que es república perfeta la que tiene un rey que es sabio.	2005
ARTAJERJES	Eso yo me lo dijera y sé menos que Platón.	
DONATO	Pues, ¿cómo quieres sin letras y sin estudio reinar, si hoy en Albania se espera que te han de dar la corona?	2010
ARTAJERJES	¡Qué gentilmente la emplean! Yo no la quiero, Donato.	2015
DONATO	Si está el peso de las ciencias en el estudio y trabajo, ¡aprende, estudia!	
ARTAJERJES	¡Qué flema! No quiero agora estudiar, que me quiebra la cabeza.	2020
DONATO	Prosigo, pues, la lición que al principio toqué. Era voluntad y entendimiento con cuál de estas dos potencias sea el brazo con que el alma en sus acciones opera.	2025
	El entendimiento, en suma, luego su justicia alega diciendo que él, que preside y a todo asiste y gobierna en el reino de nuestra alma.	2030
	La voluntad hace fuerza venciendo el entendimiento y dice, pues, que sin ella no se hace nada. Es verdad.	2035
	Muéstralo <i>aplicat potencias</i> <i>ad operandum</i> : filósofos	

FELISARDA

Si es esa,
leelda, Marqués.

MARQUÉS

Dice así:

Lea la carta

«El portador que esta lleva 2070
le deja al Rey prometido
ese reino con cautelas.
Mirad por él y por vos
avisando a vuestra Reina
que le prenda y le castigue. 2075
El Conde».

FELISARDA

Su intento sella
que este hombre se haya trocado.

DONATO

¡Señora, traición es esta!

FELISARDA

¿Cómo puede ser traición
lo que tan claro se muestra? 2080

Sale un soldado alborotado

SOLDADO

Albaneses descuidados,
tomad las armas apriesa,
que viene abrasando Albania
todo el poder de Bohemia.
Con diez mil hombres camina 2085
su Rey a esta fuerte impresa
por vengarse del agravio
que le ha hecho nuestra Reina.

Talando viene los campos,
quemando viene las tierras, 2090
que un poderoso agraviado
arduas venganzas intenta.

Armado de todas armas
jura no quitarse pieza

	hasta prender al esposo	2095
	que elegiste, Reina bella.	
FELISARDA	¡Sacadme luego unas armas, dadme una espada y rodela con un bastón, que yo basto a defender mis banderas!	2100
	¡Toquen parches destemplados, suenen altivas trompetas! ¿No está viva Felisarda? Pues, vasallos, ¿qué os altera?	
	Mi valor tenéis en mí, moriré en vuestra defensa. Tomad al punto las armas y vea el rey de Bohemia que soy segunda Marfisa y Bradamante soberbia,	2105 2110
	que soy segunda Camila y nueva Pantasilea, en Babilonia Simíramis, y retrato de la reina Hipólita de Amazonas,	2115
	honor altivo y grandeza. Zenobia soy, sin segunda, de Etiopia, de Mejeima, valerosa Amalasuunta, y Felisarda soy. ¡Venga!	2120
	¡Verá si de mi valor vencido en campaña queda!	
DONATO	Mire Vuestra Majestad que, faltando la experiencia, no es de provecho el valor, e importa para esta guerra nombrar un hombre que asista por general de esta empresa.	2125
FELISARDA	Decís bien, mas, ¿quién será?	

MARQUÉS	Señora, si Albano fuera, mucho a Albania le importara.	2130
FELISARDA	Es traidor.	
DONATO	Mal su nobleza puede admitir ese nombre.	
MARQUÉS	Gran señora, no lo creas. ¿Traidor Albano? No hay tal.	2135
FELISARDA	(¡Pluguiera a Dios no lo fuera!)	<i>Aparte</i>
DONATO	Dele Vuestra Majestad el bastón, y la cabeza ofrezco por su lealtad.	
FELISARDA	Qué bien los dos me aconsejan... (Mas, ¿he de dar el bastón y he de ver en mi presencia un hombre que a despreciarme llegó con tanta soberbia? Piérdase el reino, ¡ay de mí! Mas, ¿qué importa que se pierda como tengan fin los males que tanto el pecho atormentan?)	2140
MARQUÉS	Señora, la brevedad y resolución es fuerza.	2145
FELISARDA	Hoy era el día, Marqués, en que yo estaba resuelta a tomar los pareceres de los nobles de mi tierra sobre el casamiento mío.	2150
MARQUÉS	Todo, señora, ya cesa. Suelta al Duque y suelta Albano, que en acabando la guerra tratarás de lo que importe, que yo por cierta experiencia veo que el Duque es culpado y Albano no.	2155
FELISARDA	(No lo sea,	2160

	y volverasle a prender.	2195
DONATO	De tu ingenio no se espera menor retificación; del mundo puedes ser reina.	
FELISARDA	Para reinar en desgracias, pues tantas ves que me cercan.	2200

Vase Donato

	¿De qué sirven los cetros y coronas, el mando poderoso y monarquía, sin contento, sin gusto, ni alegría, si la tiara altiva no perdonas?	
	Mucho, fortuna, tu rigor abonas, cuando en mi daño tu poder porfía, pues cuando más lo siente el alma mía de agravios que me has hecho te coronas. Suelta la rienda un poco a mi disgusto; pon treguas a mi mal con dulce calma,	2205
	no sea tu poder conmigo injusto. Que no es vitoria no, ni ganar palma, con agravios de honor forzarme el gusto, cuando fuerzas con gusto vida y alma.	2210

Salen Albano y Roberto

ALBANO	Cuando por loco y traidor, de tu poder castigado, de la envidia atropellado con absoluto rigor; cuando pudiera el temor de consejos mal nacidos atropellar mis sentidos para que yo me ausentara, vengo a verte cara a cara para informar tus oídos.	2215 2220
--------	---	--

Y aunque en aquesta ocasión 2225
 de verme apartes los ojos,
 no he de culpar tus enojos
 ni culpo tu sinrazón.
 Muchos tus agravios son;
 bastante causa has tenido 2230
 cuando un traidor ha querido,
 por quitarme el reino a mí,
 dar cartas que no escribí
 para que elijas marido.
 Perdí por su tiranía 2235
 tu corona y tu favor;
 perdí, señora, tu amor,
 perdí que no fueses mía;
 perdí tu gracia y porfía
 el alma en trance tan fuerte 2240
 que pierda también el verte.
 Mas, si todo está perdido,
 perder quisiera el sentido
 quien ha llegado a perderte.
 Cuando la elección dichosa 2245
 hiciste de mi humildad,
 me desterró su crueldad
 con opresión poderosa,
 y, en ocasión tan forzosa,
 saliste tú, a mi pesar: 2250
 «Crédito le podéis dar
 –diciendo– y no repliquéis,
 pues tan bien lo merecéis».
 No me atreví a replicar.
 Ausentéme, que era justo 2255
 el callar y obedecer,
 y contra razón trocar
 las duras leyes del gusto.
 ¡Mal haya el tirano injusto

que con tal ansia ha querido 2260
 quitarme el bien que he perdido
 y darme el mal que he ganado!
 Mas quien nace desdichado
 así muere perseguido.
 Fui a Bohemia desterrado, 2265
 donde su Rey, con largueza,
 me trató con tal grandeza
 que en su valor confiado
 volví a tu corte animado
 a tratar su casamiento 2270
 con Tu Majestad –intento
 digno del favor que toco–,
 y aquí a fuerza me hacen loco
 y ni por eso escarmiento,
 que, agora que haciendo guerra 2275
 viene el Rey a su corona,
 vengo a ofrecer mi persona
 por mi patria y por tu tierra.
 Temores de ti destierra;
 no haya en tu reino temor, 2280
 que aquí ofrece mi valor
 a Tu Majestad real
 el vasallo más leal
 que imputaron de traidor.
 FELISARDA Ni os entiendo ni entendí 2285
 los hipérboles que habláis.
 Todavía loco estáis,
 y lo habéis mostrado aquí.
 Yo a vos cuando os elegí,
 decís, necio, ¡oh!, ¿qué corona 2290
 es esa de que blasona
 vuestra locura en mi mengua?
 ¿Vos habéis de tener lengua
 para hablar en mi persona?

	¡Vive el cielo! Que el rigor muestre en vos qué el alma incita, porque mi enojo permita castigos a vuestro error.	2295
ALBANO	¡Señora!	
FELISARDA	Callad, traidor, que en ese papel veréis quién sois, cómo procedéis y qué cuenta de vos dais, las traiciones que intentáis y los enredos que hacéis.	2300
<i>Dale la carta que leyó el Marqués</i>		
ROBERTO	(¡Ah, gallarda Serafina! Y qué diferente trato distéis a este hombre, que ingrato su perdición determina, que a su propio mal se inclina con tan estraña locura.)	2305
FELISARDA	Loco engaño, ¿qué procura vuestra experiencia saber? ¿Cuándo el Duque llegó a ser Sinón de mi desventura? Mas yo me sabré vengar del fiero Duque traidor. Corazón, mostrad valor, si es que lo podéis mostrar.	2310 2315
ALBANO	Que me quieras disculpar, señora, de esta traición... Ya mis disculpas no son dignas de crédito aquí, pues con vos ya le perdí en más forzosa ocasión. Yo os truje esta carta, y yo	2320 2325

	sabré dar a quien la envía la respuesta, si algún día llego a ver quien la escribió. Ninguna causa di, no, para que el Conde, en mi daño,		2330
	hiciese tan vil engaño con tal loco desvarío. Mas como es en daño mío ninguna desdicha extraño.		
FELISARDA	(Este hombre ha sido leal y el Duque siempre traidor, pues solicita el rigor de su daño y de su mal. Pero en confusión igual experiencia quiero hacer.)		2335
	¡Ah de mi guarda! A poner volved este hombre en prisión.		2340
ROBERTO	Yo no lo dije, y mirón de estas cosas quiero ser.		
GUARDA	¿A dónde?		
FELISARDA	Aguardad con él		2345
	en ese cuarto primero.		
ALBANO	(Por sus ojos vivo y muero aunque más se muestre cruel.)	<i>Aparte</i>	
ROBERTO	¡Mal haya el primer papel en que versos escribiste! ¡Y mal haya el día triste que a servirte me incliné! Hoy a Bohemia me iré; ganaré el bien que perdiste.		2350

Llevan a Albano. Éntrase Rob[erto]. Sale el Duque

DUQUE	(Habló Albano y Felisarda. Mal fin lleva mi intención.)	<i>Aparte</i>	2355
-------	--	---------------	------

FELISARDA	¡Hola, traedme un bastón!		
DUQUE	(Ya de verla se acobarda el alma, en hablarla tarda.)	<i>Aparte</i>	
FELISARDA	(¡Ah, tirano y fementido, que habiéndome así ofendido no le pueda castigar!)	<i>Aparte</i>	2360
DUQUE	¿Cómo has mandado soltar el traidor que te ha ofendido?		
FELISARDA	El traidor suelto le veo, mas no le puedo prender.		2365
DUQUE	¿Cómo no? Pues, ¿qué poder se opone ante tu deseo?		
FELISARDA	Ser poderoso el que es reo.		
DUQUE	Si castigarle queréis, señora, aquí me tenéis. ¡Yo le prenderé, por Dios!		2370
FELISARDA	Pues, Duque, prendeos a vos, que vos la culpa tenéis.		
DUQUE	¡Señora!		
FELISARDA	Vos habéis sido quien el reino le ha quitado. ¿Vos no le habéis desterrado y vos el papel fingido? Duque, todo lo he sabido. Cuando no sé qué he de hacerme, ni en caso igual entenderme, ni sé cómo aconsejarme, ¡qué bien queríais casarme y por qué modo ofenderme!		2375
	¡Canas con tanta malicia, vejez con tanta maldad, años con tanta crueldad, pecho con tanta injusticia! ¿Qué diabólica codicia os hizo, Duque, emprender		2380
			2385
			2390

contra mi honor y mi ser
 una traición tan mortal?
 ¿Cómo hicisteis tanto mal
 a una infelice mujer?
 Quitarme el reino era injusto, 2395
 mas era, en fin, mal menor,
 que no obligarme el honor
 contra adulterios del gusto.
 Sin reino tuviera gusto,
 que, sin gusto, no hay reinar, 2400
 sino morir en pensar
 vuestra traición, vuestro intento.
 No tenéis entendimiento
 si es que no os mata el pesar.
 ¿Podía en mí, vil Sinón, 2405
 haber pensamiento igual,
 ni presumir de mí tal
 la humana imaginación?

Sale un criado con espada y bastón en una fuente

CRIADO	La espada está aquí, y bastón.	
FELISARDA	Dádsela, Duque tirano, vos propio, de vuestra mano, que a remediar vuestro mal sale por mi general hoy el infelice Albano. ¡Hola, llamalde al instante! Tener la pasión no puedo. Haced, Duque, aquí otro enredo con que paséis adelante. Y no es justo que me espante que prosigáis vuestro intento con dañado pensamiento en semejante ocasión,	2410 2415 2420

que quien hizo una traición
quién duda que ha de hacer ciento.

Vase Felisarda

DUQUE	Mi rabia crece y se aumenta, mi cautela va perdida, amenazada mi vida, y aquí la Reina me afrenta. Ya corre, honor, por mi cuenta dar la muerte a Albano fiero; en la batalla el primero le tengo de hacer matar. ¿Que así me llegue afrentar la Reina? ¡De rabia muero!	2425 2430
-------	---	------------------------------

Sale Albano

ALBANO	Aquí me mandan a verte y no sé con qué ocasión, mas sé que presagios son de mi mal, pues si ofenderte quiero, Duque, y darte muerte, ninguna habrá que te cuadre, porque fuiste de mi madre esposo un tiempo, en efecto, que tanto puede el respeto de haberte llamado padre. Cuantos agravios tiranos has emprendido en mi mengua, si me desatan la lengua, me vuelven a atar las manos. Miro con ojos humanos tu cautela y tu rigor, miro que te tengo amor,	2435 2440 2445 2450
--------	--	--

y, viendo que me haces mal,
muero por serte leal
y tú por serme traidor.

DUQUE Si descompuesto, atrevido, 2455
mueves la lengua en mi agravio,
mira que no hay hombre sabio
si llega a estar ofendido.
Tenme el respeto debido,
loco; qué me debes piensa, 2460
que ya mi enojo comienza
y, si me llego a enojar,
viejo soy, mas castigar
sabré aquí tu desvergüenza.

ALBANO ¡Vive el cielo, que a no ser...! 2465
DUQUE ¡Vive Dios, rapaz, que son
mis bríos...!

Sale Felisarda

FELISARDA Dalde el bastón
y empezalde a obedecer.

DUQUE (Con tal fuerza tu poder 2470
me vitupera y me obliga
que a sus ojos me castiga
para aumentar mis enojos,
y por quebrarme los ojos
quiere que esta fuerza siga.)

Da el bastón a Albano

Este es el bastón real. 2475
(¡Ah, cielo, mi enojo crece!) *Aparte*

ALBANO Mejor el Duque merece
la insignia de general.

FELISARDA Vos lo sois ya y, en señal

	de que serlo vos me agrada,	2480
	ceñilde, Duque, la espada.	
DUQUE	(¡Esto faltaba, ah, rigor!)	
ALBANO	Basta, señora, el favor	
	de que venga tan honrada.	
FELISARDA	A prevenir la partida	2485
	id, Duque, con brevedad.	
DUQUE	Serviré a Tu Majestad.	
	(¡Ah, cielo, yo voy sin vida!)	<i>Aparte</i>

Vase

ALBANO	¡Ay, Felisarda querida!	
	Si el atrevimiento osara	2490
	a decirte cara a cara	
	lo que padezco por ti...	
	¡Sin alma estoy!	
FELISARDA	¡Yo sin mí!	
	(¿Por qué agora se declara?)	
ALBANO	Vuestra Majestad, ¡qué gloria	2495
	si venciendo mi desgracia,	
	me vuelve a su antigua gracia!	
FELISARDA	No estáis en gracia; en memoria	
	si vencéis esta vitoria	
	os puedo Albano poner.	2500
ALBANO	¿Quién pudiera merecer	
	la gloria de tu hermosura?	
	Pero lealtad y ventura	
	yo no la puedo tener.	

Éntranse. Sale el Rey de Bohemia, la Infanta, el Conde y los que pudieren

REY	Hagan alto las banderas,	2505
	que no hay pasar adelante	

	por la inclemencia del sol. A la sombra de estos sauces puede descansar Tu Alteza.	
INFANTA	(¿Qué descanso habrá que cuadre a un corazón afligido, sin remedio en sus pesares?)	2510
		<i>Aparte</i>
REY	Ameno es, Conde, este sitio.	
CONDE	Y a la vista deleitable.	
REY	¡Qué bien el río parece coronado de arrayanes, murmurando entre sus guijas del poder de sus cristales!	2515
CONDE	Hasta las aguas al uso quieren, señor, ajustarse.	2520
REY	A ver este bosque entremos, que con sus hojas al aire lisonjas hace a la vista. ¿Quiere Tu Alteza quedarse o ver este bosque, hermana?	2525
INFANTA	Después lo veré.	
CONDE	Que aparte los ojos siempre de verme, ¿hay desgracia semejante?	
REY	Vamos, pues, Conde, los dos.	
CONDE	Donde tu Majestad mande iré siempre obedeciendo.	2530

Éntranse. Sale Roberto de peregrino

INFANTA	Que disgustos no me acaben habiendo tanta ocasión...	
ROBERTO	Próspero fue mi viaje si a tus pies llego, señora. Deja que Roberto arrastre la boca por tu chapín.	2535

INFANTA	<p>Ya, Roberto, no te canses. Escusada es tu venida y las nuevas que me traes. 2540 Roberto, ya no soy mía. Recado ni carta saques. Vuélvete a Albania con ella y di a su dueño que guarde para mejor ocasión 2545 ingeniosas falsedades. No estimó la que tenía cuando pudiera estimarse y lograr tanta ventura. Ya no hay favor que le ampare. 2550 Sirva a la Reina, que es justo que de su favor aguarde primicias de amor tan firme, paga de fe tan constante.</p>
ROBERTO	<p>Señora, preso le tienen. 2555 Desdichas vengo a contarte.</p>
INFANTA	<p>Serán celos, ¿quién lo duda?</p>
ROBERTO	<p>No son, sino mis pesares, que, peregrino afligido, hoy a tus ojos me traen, 2560 sin vino en la calabaza ni en la bota hay un adarme; las alforjas de vacío, las tripas haciendo zaque, y yo pobre y sin dinero, 2565 con más conceptos y frases que un poeta anotomista en un soneto a un cadáver. Pues, ¿cómo, Infanta apacible, hermosa más que mi madre, 2570 quieres desprecios hacerme de lo que vengo a contarte?</p>

Albano vive en prisión,
triste, solo y miserable,
muriendo por ver tus ojos, 2575
perdido por tus donaires.

¡Ay, señora, qué suspiros,
qué ternezas, qué ayayayes!
Y todos por tu ocasión,
por no verte y por no hablarte. 2580

Escucha, si la memoria
conmigo no es miserable,
un soneto que escribió
a lo blanco, al rubio esmalte
del bello azul de tus ojos. 2585

Óyele así, Dios te guarde:
Nieve opuesta al desdén de tu luz pura,
vencida no, corrida sí, y turbada,
queda viéndote a ti luego afrentada,
que ciega en tu candor mal se asegura. 2590

Bellas de amor imágenes procura
naturaleza al verte a ti cifrada
estampar con poder que en ti se agrada
ya de su perfección por tu hermosura.
Y, celosa en tus ojos a sus niñas, 2595

puso por suspensión a mis desvelos,
con el oro que anima mis desmayos.
Al coral de tus labios dulces riñas,
por librea a tus ojos graves celos,
por oro a tus cabellos bellos rayos. 2600

Mira qué grave soneto,
y mira quien esto hace
si está perdido de amores
y si es justo que le pagues
obligaciones que debes 2605
de alabanzas inmortales.

INFANTA

¿Qué es lo que buscas, Roberto?

Mas, ¿qué pregunto a mis males? 2640
 Esta es sarna de mi amo
 que me pegó. Aunque rasque
 de día y de noche en ella,
 ya no hay remedio que baste.
 Siendo mi amo poeta, 2645
 ¿qué podía a mí pegarme
 sino trabajos, desdichas,
 malos días, peores tardes?
 ¡Mal hayan los decendientes
 de mi copioso linaje 2650
 que a algún poeta sirvieran!
 ¡Mi maldición les alcance!
 Viene el Rey. Servid, antojos,
 agora de autorizarme.

Sale el Rey y el Conde

REY Notable frescura tiene; 2655
 no vi cosa semejante.

ROBERTO Vuestra Majestad, señor,
 en su propteción ampare
 al hombre más eminente
 que hay de poniente a levante. 2660

REY ¿Qué profesión es la vuestra?

ROBERTO Profeso todas las artes
 y sé hablar todas las lenguas
 –Tu Majestad no se espante–
 que hay del Istro al Marañón 2665
 y desde el Tormes a Éufrates.
 Medí a palmos todo el mundo.

REY ¿Cómo os llamáis?

ROBERTO Chiquiznaque.
 Hijo soy de Monipodio,
 un hombre que fue admirable, 2670

y un tratado pastoril
 que, si se imprime, el quemarle
 será fuerza, no lo dudes. 2705

REY Pues ¿cómo, si tú eso sabes,
 tratas luego de imprimirle?

ROBERTO Di en aqueste disparate.
 Y así Dios me dé salud,
 como en nuestros tiempos salen 2710
 libros que a ellos y sus dueños
 era muy justo quemarse
 por luteros de poesía
 y calvenistas del arte
 poniendo a la margen luego: 2715
isti vates sunt damnati.

REY Por la gracia que has tenido
 te he de dar este diamante.

ROBERTO ¡Oh, rey sabio y rey augusto!

REY Aguarda.

ROBERTO ¿Cómo que aguarde? 2720

REY No quiere salir del dedo.

ROBERTO ¿Hay desgracia semejante?
 Deja quitártele a mí.

REY ¡Ah, esta cadena feriarle
 puedes! Fue desgracia tuya, 2725
 que dos mil escudos vale.

ROBERTO ¡Voto a Dios que soy un puto!
 Señor, de mi estrella nace,
 y de un amo a quien serví,
 a quien, señor, enviaste 2730
 por embajador a Albania.
 Por ti vive en una cárcel,
 por ti prisiones padece.

REY ¿Ese traidor me nombraste?
 ¡Quítenle aquella cadena! 2735
 ¡Hola, al momento ahorcalde!

ROBERTO	Si un credo no tuve dicha, ¿cómo quieres que me canten credos en la muerte mía? Mira, señor, lo que haces.	2740
	¿Así pagas los servicios, así pagas los pesares que tiene por tu ocasión el espejo de leales?	
REY	¿Conde, qué decís a esto?	2745
CONDE	¿Tú lo contrario no sabes por cartas de Rosimundo?	
ROBERTO	Ese traidor es quien hace todas aquestas traiciones. ¡Quién le bebiera la sangre! ¿Albano, señor, traidor? Miente el caballero infame que de vos abajo impute su lealtad, y es un cobarde. Con vuestra embajada fue;	2750
	sin oírle ni escucharle le metieron en prisión. ¡No dejes, señor, que agarren la cadena que me diste!	2755
REY	Es traidor, y el bastón trae.	2760
ROBERTO	Por fuerza, señor, será. ¡Ea, sayones, dejadme!	
SOLDADO	Suelte al punto la cadena y apareje los gznates.	
ROBERTO	A Vuestra Majestad pido que preso mande llevarme hasta saber si es traidor.	2765
REY	Preso le llevad, y marche el campo con brevedad.	
CONDE	¡Hola, la palabra pase! ¡Que marche el campo al momento!	2770

ROBERTO ¡Qué poco, bien, me duraste!
Mas los bienes para mí
siempre con corcova nacen.

Éntranse. Salen con bastones Felisarda y Albano, acompañados del Duque, Donato y Arnesto y Artajerjes.

ALBANO Este es más propio lugar 2775
para esperar su arrogancia,
y con segura ganancia
poderles desbaratar.
Hoy, con albanés valor,
verán con sangriento estrago 2780
que soy Cipión en Cartago
castigando su furor.
Vuestra Majestad asista,
como es lícito y razón,
en medio del escuadrón 2785
para animar con su vista.

FELISARDA Yo vengo aquí a pelear
por mi reino y por mi honor,
y en el peligro mayor
ese ha de ser mi lugar. 2790

ALBANO El campo enemigo llega.
¡Albaneses, a investir,
porque a vencer o morir
hoy mi valor os entrega!

ARTAJERJES Esto será lo más cierto. 2795

DUQUE (Rabiando estoy de agraviado
y a pagar voy a un soldado
que a Albano me deje muerto.)

ALBANO ¡Cierra Albania, cierra Albania!

Vase el Duque. Sale el Conde

CONDE	Antes que la guerra empiece, el Rey mi señor de paz, gran señora, hablarte quiere.	2800
ALBANO	(¡Ah, traidor, Conde enemigo!)	
FELISARDA	Dile que hablarme bien puede.	
ALBANO	Ya tus soldados resisten.	2805
FELISARDA	Deteneos hasta que llegue el Rey a hablarme.	
ALBANO	Yo voy.	
	Pues, ¿qué hay, Conde? ¿Conocéisme? Yo os buscaré en la batalla.	
CONDE	Y yo a vos.	
ALBANO	Pues así quede.	2810

Dentro el Duque

DUQUE	¡Muerto soy! ¡Jesús, Jesús!
FELISARDA	¡Hola! ¿Qué estruendo es aqueste?
DONATO	Traen al Duque pasado de una bala de un mosquete.

Salen el Rey de Bohemia, el Conde y la Infanta, y traen al Duque en brazos

REY	Vuestra Majestad, señora, goce siglos eminentes en paz su corona augusta.	2815
FELISARDA	Y a Vuestra Majestad deje gozar el cielo mil años.	
DUQUE	Ya sin aliento me tiene, Reina, una mortal herida, y para el paso presente haz que me llamen a Albano.	2820
ALBANO	Aquí estoy, Duque, ¿qué quieres?	
DUQUE	Odio mortal te he tenido, y mal te he querido siempre.	2825

	Cartas a Bohemia he escrito de traiciones insolentes al conde Claudio en tu daño. Corrido de que supieses	2830
	las traiciones que te he hecho, le prometí por tu muerte mil escudos a un soldado. Tu letra hurté muchas veces por echarte de la gracia	2835
	de la Reina, y que Artajerjes gozase el reino de Albania intentaba solamente con testimonios fingidos. Y, pues estoy de esta suerte,	2840
	que me perdonéis los dos os pido, y que se celebren vuestras bodas, pues es justo, que yo tengo el premio aleve de mi injusta tiranía.	2845
DONATO	Los soldados todos mueren porque se dé la batalla, y se amotinan rebeldes.	
ALBANO	Vuestra Majestad en paz mande poner sus cuarteles, que yo voy a hacer lo mismo.	2850
REY	¡Ah, ingrato!	
ALBANO	¡Aquí no me afrente! Vamos a hacer lo que digo y luego verá quién tiene en un albanés leal.	2855
REY	Vamos, pues, porque ofenderte no puedo con lo que dices.	
ALBANO	¡Ni reyes a mí me ofenden!	

Éntrase Albano y el Rey

ARTAJERJES	¡Ay, querido padre amado!	
DUQUE	Hijo, vivir bien, pues tienes presente el castigo mío.	2860
	¡Dios de mi alma se acuerde!	
FELISARDA	Lleven el Duque a mi tienda y cúrenle, a ver si puede tener remedio esa herida.	2865
DUQUE	Virgen hermosa, valedme.	

Llevanle Donato y Artajerjes

FELISARDA	El alma me ha enternecido, aunque me ha ofendido siempre.	
-----------	--	--

Salen el Rey y Albano

REY	¿Que esa palabra me das?	
ALBANO	Seguro en ella estar puedes.	2870
REY	En tu mano está mi vida.	
ALBANO	Pues vida que de mí pende yo la sabré alimentar. Solo paz contigo quiere, señora, el Rey mi señor,	2875
	y tu esposo ser merece un rey de Bohemia augusto porque esta paz se concierte.	
FELISARDA	Quedáis vos por mi tutor. Cuando Albania tenga reyes, vos solo lo habéis de ser, y reinar entre albaneses.	2880
ALBANO	Señora, tanto favor Albano no le merece. Mi palabra está empeñada y mi lealtad tan presente	2885

que él ha de ser rey de Albania
o yo me he de dar la muerte.
No nací con esa dicha,
que mi palabra no puede 2890
faltar a mi obligación.

REY Conde, ¿de esto qué os parece?
¿Es leal quien esto hace?

CONDE Y con sus lealtades vence,
gran señor, sus enemigos. 2895

FELISARDA Si las estrellas no quieren,
y de ellas nace ese gusto,
mi mano es esta.

REY En mí siempre
tendréis, señora, un esclavo,
si es que ser vuestro merece. 2900

ALBANO Una merced solo os pido.

REY Mi grandeza os la concede.

ALBANO Campo con el conde Claudio.

CONDE A tus pies mi espada tienes.
Yo fui traidor, tú leal; 2905
sin armas las almas vences.
Y porque veas, señor,
que otra deuda más le debes,
yo fui quien salteó la Infanta.
Perdóname o dame muerte. 2910

ALBANO Perdónale, gran señor.

REY Quien tan buen padrino tiene
bien es que perdón consiga.

CONDE Vivas más años que el fénix.

FELISARDA Dé la infanta Serafina, 2915
señor, que tienes presente,
la mano de esposa a Albano.

REY Ya el rey de Escocia y su gente
está a dos leguas de aquí
que a casar con ella viene. 2920

Más que la vida preciara,
señora, el poder hacerse.
INFANTA ¡Ah, hombre, qué mal hiciste!
¡Tú solo la culpa tienes!
ALBANO Vencer, señora, mi estrella 2925
dos reyes juntos no pueden.

Sale Roberto

ROBERTO Ni la mía, que ahorcado
me he visto cuatro o seis veces.
REY Tomad, Roberto, el diamante.
ROBERTO ¡Oh, rey augusto y potente! 2930
REY Marchen los campos a Albania,
y vos, albanés valiente,
id confiado en mi gracia
que os he de hacer mil mercedes.
ALBANO No podrás, aunque más quieras, 2935
porque mi estrella te vence.
Y aquí, senado, da fin,
en el suceso presente,
Con partes nunca hay ventura
y, sin ellas, todo es suerte. 2940

FIN

LA FAMOSA COMEDIA DEL MALINCLINADO, DEL ALFÉREZ JACINTO
CORDERO

REPRESENTOLA TOMÁS FERNÁNDEZ.

Personas que hablan en ella:

Evandro, rey de Escocia
Clodoveo, infante
Su prima, Clavela
La reina Catalina
Claudio, duque
Festín, gracioso
Armisenda, bufona
Fabio, Silvio, Tiberio, soldados
El marqués Arnesto
Enrique, preso
Felipe, preso
Una mujer
Un relator
[Un criado]
[Libio]
[Un guarda]
[Valerio]
[Un labrador]
[Leonora, duquesa]
[Ayo]

JORNADA PRIMERA

Salen el Duque y el Rey, envainando la espada

DUQUE	¡Desairada acción, por cierto!	
REY	¿Pareceos muy desairada? La culpa tiene la espada. Bien hecho está, pues le he muerto.	
DUQUE	¿A un hombre que os ha criado? (No vi mayor tiranía.)	5 <i>Aparte</i>
REY	Callad, Duque, que otro día os pondré en el mismo estado.	
DUQUE	¿A mí, señor?	
REY	¡Bien está! A vos, señor, que no quiero teneros por consejero en lo que gusto me da.	10
DUQUE	¿Sin culpa?	
REY	¡Bravo reposo! Culpa no quiere mi nombre, que para matarle a un hombre basta verle desairoso. No castigo yo culpados, porque ellos, en su malicia, los castiga la justicia; yo solo castigo enfados. Rey absoluto me nombra Escocia, y en mi poder otro Nerón han de ver y han de temblar de mi sombra. Basta el freno que he tenido en vida del Rey mi padre; ahora sufra mi madre lo que a mi padre he sufrido.	15 20 25

Sale la Reina

REINA	El llanto resisto apenas.	
DUQUE	La Reina tu madre viene.	30
REINA	Evandro, el rey que no tiene con amorosas cadenas	

las voluntades ajenas
 presas con piadosa mano
 y en sus vicios, siempre ufano, 35
 delitos tiene por ley,
 usurpa el nombre de rey
 y merece el de tirano.
 A tiranía tan alta,
 a tan mala inclinación, 40
 falta el uso de razón
 y el temor de Dios le falta.
 Sangre las piedras esmalta
 de inocentes que matáis.
 Mirad que a Dios agraviáis, 45
 mirad que al reino ofendéis
 y mirad cuál me tenéis
 el tiempo que ha que reináis:
 al secretario habéis muerto,
 al mayordomo mayor, 50
 al condestable, al veedor,
 que esto se sabe de cierto,
 y agora en su sangre yerto
 el ayo que os ha criado
 muerto yace y revolcado 55
 en su sangre. Esto os asombre,
 pues en vuestro reino el nombre
 os dan del mal inclinado.

Vase

REY ¡Mal inclinado! Es muy justo
 que tan buen nombre me den 60
 y que ellos prueben también
 del mismo nombre el disgusto.
 Nombre me han puesto a mi gusto;
 gusto en el nombre me han dado.

Sale un criado

CRIADO Vitorioso y coronado 65
 con el laurel soberano
 entra el Infante tu hermano

REY que la vitoria ha alcanzado.
Más valiera venir muerto
y alcanzada la victoria. 70

Tocan y salen los soldados que pudieren y el Infante con bastón, coronado de laurel, y Festín, gracioso

INFANTE En triunfo de tanta gloria
tus pies me sirven de puerto.
REY Levantad.
INFANTE (A hablar no acierto.
¡Qué desaire y sequedad!)
La relación escuchad. 75

REY Sin preámbulos la quiero.
INFANTE (De congoja y pena muero.) *Aparte*

Escuche Tu Majestad.
A vista del enemigo
que aguardando en una vega, 80
puesto en orden todo el campo,

al tuyo en batalla espera,
llegué, señor, cuando el alba
entre bostezos despierta,
abriendo la luz al día 85
y abriéndole al sol las puertas.

Salió el sol a ver lucida
tu gallarda soldadesca
y, si en el sol hay envidia,
envidia tuvo de verla. 90

Formé en cuadro el escuadrón;
puesto en orden las trompetas
hicieron salva a embestir
anunciando las banderas
con el aire de las plumas 95
la vitoria que fue nuestra.

Disparó el artillería
cuyo estruendo en nubes densas
por entre vómitos de humo
hizo un caos toda la selva. 100

«Cierra Escocia», dije entonces,
y a un bayo puse las piernas,
que sin nacer andaluz
partió rayo y fue cometa,

con cuyo ardiente furor 105
animado de la espuela
rompí del cuerno derecho
la vanguardia que me espera.
Ya Enrique, su general,
en buscarme se desvela, 110
si bien al toparnos juntos
igual fue la diligencia.
Metí el caballo y la lanza
y él, con la misma destreza,
chocó conmigo y las lanzas, 115
si astas vibran, rotas quedan.
A la espada remitimos
lo demás, y tal braveza
tuvo el Conde que al sacarla
vi que enamorar pudiera 120
con tan airosa facción
a la dama más discreta.
Tirome un tajo a que yo
metí el adarga, y apenas
reparo, cuando un revés 125
le cortó entrambas las riendas
hiriendo mal el caballo,
que desatinado intenta
echar al Conde de sí,
y en efeto le echó en tierra. 130
Dejé el mío como un rayo,
que a tan noble competencia
fuera desaire en mi ardor
no igualarle la contienda.
Ya puesto en ángulo busca 135
medio a herirme y bien pudiera
a no hallar tapado el punto
con la guarnición. Forceja
para mejorarse y yo
aparto el cuerpo; él se llega 140
para ganarme la espada
y yo, con la fortaleza,
tomé la suya, y la mía
la garganta le atraviesa.
Cayó el Conde con la herida 145

	y sabe Dios que quisiera darle vida a su valor, pues su desgracia me enseña que hay de valor a valor suerte mala o suerte buena, y de diestro a diestro, estar dada la postrer sentencia. Fue tan felice mi suerte que en su muerte se amedrentan sus soldados, y los tuyos, gallardos, los atropellan. Perdieron tres mil las vidas, y dos mil traigo en que veas despojos de la vitoria que mi valor te presenta. Cajas traigo, artillería y treinta y cinco banderas que les quité a los vencidos. Escribe tu nombre en ellas, que yo, señor, por servirte dándole a la fama lenguas, quisiera con esta espada vencer mayores empresas.	150
REY	¿Vivos traéis los soldados? ¡Cuélguenlos por las almenas!	170
INFANTE	Señor, parece crueldad.	
REY	Pues, ¿qué importa que lo sea?	
INFANTE	Mirad, señor soberano, que mi palabra en la vuestra la vida los asegura.	175
REY	Lo que ordeno se obedezca. Obedeced lo que os mando o aparejad la cabeza, que ha de parecer muy bien en la punta de una almena.	180
<i>Vase</i>		
FESTÍN	¡Demádeselo el diablo! Con este rey no hay finezas. Señor, a Francia o a España,	

	que ya me güele a salpresa tu cabeza y más la mía.	185
INFANTE	Estos favores me esperan... ¡Qué bien premia el Rey mi hermano los pundonores que alientan mi corazón generoso!	
FESTÍN	¡Qué bien paga y qué bien premia!	190
INFANTE	Tal le dé Dios la salud. Calla, Festín, no le ofendas, que a los reyes es muy justo venerar siempre en su ausencia.	
FESTÍN	A los reyes, muy bien dices, pero quien cual rey no reina, no es rey, y así yo del Rey no digo cosa que ofenda.	195
INFANTE	Pluguiera a Dios me costara la vida porque no vieran un mandamiento tan vil, una hazaña que es tan fea, los soldados que he traído. ¡Vive Dios, que más me pesa que si vencido quedara en los campos de Bohemia! Más siento la tiranía que el Rey con ellos intenta,	200
		205

Sale la Reina

	y más...	
REINA	Infante, ¿qué es esto?	
	Llegad a mis brazos.	
INFANTE	Sean	210
	atlantes que me sustenten la carga de tantas penas.	
REINA	¡Ay, amado Clodoveo! Decidme las penas vuestras, que siendo vuestras son mías;	215
	partamos los dos a medias.	
INFANTE	El Rey mi hermano, señora, a quien mi humildad respeta, en pago de la vitoria	

y de traer de esta guerra 220
dos mil soldados cautivos
que me estiman y veneran
por el trato que les di,
con mi palabra suprema
de no quitarles la vida 225
cuando con tanta obediencia
a mis pies los vi rendidos,
me manda por ley expresa
para adornar la ciudad
colgarlos por las almenas. 230
Repliquele –que era justo–
a ejecución tan perversa,
y él, mirándome enojado,
me dijo, –¡ah, cielo, paciencia!–:
«obedeced lo que os mando 235
o aparejad la cabeza,
que ha de parecer muy bien
en la punta de una almena».

REINA ¡Bien pareciera la suya!
 ¡Nunca sus ojos tal vean! 240
Rabiando acabe la vida
y así como mata, muera.

INFANTE No, por Dios, madre querida,
 reina y señora, que aprueba
 maldiciones, si son justas, 245
 el cielo a quien no venera
 sus padres con el respeto
 de las leyes de la Iglesia.
 Pida por estos soldados,
 ruéguele al Rey que suspenda 250
 la ejecución y el rigor,
 que si esta crueldad intenta
 hoy mismo de Escocia parto
 desamparando su tierra.
 Hoy me he de ir a Portugal 255
 a servir en sus fronteras
 al primero rey don Juan,
 que, victorioso, de Ceuta
 entró en Portugal triunfando
 con africanas banderas. 260

	el caudal y la riqueza. Es gente de lindo humor.	
INFANTE	Qué bien el tuyo se muestra en la ocasión en que estoy.	
FESTÍN	En una nave flamenca fui con un calvo a Lisboa que entró curando postemas. Y así tenga él la salud como de aquella ciencia sabía como mi madre,	300
	y con decir que Avicena y Hipócrates eran tontos, porque él curaba con hierbas que por ciencia conocía, y pescando la moneda	305
	a muchos dejó, cual dicen, a la luna de Valencia sin saber más que yo sé, curando a tontas y a ciegas, con que muchos de él decían	310
	«este hombre es pozo de letras» y él para mí no era pozo, sino menos que cisterna. Mira tú para quién sabe.	315
INFANTE	Acaba ya, que me quiebras la cabeza con dislates.	320
FESTÍN	Mira, que sale Clavela y la sal de los donaires en la bufona Armisenda.	

Salen Clavela y Armisenda

CLAVELA	Señor Infante, en tal gloria parabienes dar no espero, porque a tan gran caballero muy antes de la victoria se le dan.	325
INFANTE	Vuestra memoria me honra siempre, prima amada.	330
CLAVELA	Victoria tan señalada alaban propios y ajenos;	

	mas jamás se espera menos de los filos de esa espada.	
INFANTE	Adularme en cortesía apenas sufro, y no es bien que parabienes se den a quien le falta alegría. Del Rey fue, que no fue mía la victoria que he alcanzado.	335
	En su nombre la he ganado y así no quiero glorioso parabienes de dichoso, cuando soy tan desdichado.	340
ARMISENDA	¿Y tú qué has hecho en la guerra?	345
FESTÍN	¿Qué bufoniza conmigo?	
ARMISENDA	¿Trae acaso algún testigo de aquello de «Escocia cierra» que no se echase en la tierra hasta pasar los balazos	350
	por no estropear los brazos?	
FESTÍN	Yo soy siempre en la ocasión un desatado león que muere por tus pedazos; y porque el valor entienda del rigor que el brazo manda, toma en despojo esta banda que traigo, bella Armisenda.	355
ARMISENDA	Comprola en alguna tienda.	
FESTÍN	A un capitán la he quitado, que juro a fe de soldado que era más alto que un pino.	360
ARMISENDA	Parece que güele a vino.	
FESTÍN	Será que lo habré tocado.	
INFANTE	Esto al Rey has de pedir.	365
CLAVELA	Pierde, mi infante, el temor.	
INFANTE	Ve y aplaca su rigor si quieres verme vivir.	
CLAVELA	(¿Eso me llega a decir?) ¡Qué no haré por no perderte!	370
	Voy, Infante, a obedecerte.	
INFANTE	¡Ay, mi Clavela querida! Que está mi vida en su vida	

y está mi muerte en su muerte.

Vanse los dos

FESTÍN	¡Detén el paso atrevido, bufonísima salada! Más salada que ensalada, que mucha sal le ha caído. Escucha a este dios Cupido escupido de tu boca, y si acaso no eres roca en mis requiebros escucha de mi amor la pena mucha dichos con gracia no poca.	375 380
ARMISENDA	Ya pasaron, si lo advierte, esos tiempos importunos. Ya todos no somos unos; esas palabras concierte. No trate no, de su muerte, que el Rey de mí gusta tanto que le enamoro y le canto, le entretengo y le doy gusto y de aquello que yo gusto cuando le canto, le encanto. Guárdate si al Rey le digo, cuitado, que tú me enfadas, que a palos y a bofetadas remitirá tu castigo. No me diga nada, digo, y respete esta persona, váyase a tomar la mona, porque es...	385 390 395 400
FESTÍN	¡Notable desmayo! Yo, señora, soy lacayo, mas Vuesa Merced, bufona.	
ARMISENDA	Soylo del Rey, no se espante, todo en este mundo es traza, mas Vuarcé solo almohaza los caballos del Infante. Almohace, y cuando cante (suspenso me está mirando)	405 410
		302

acuérdense que a mí dando
me está el Rey oro (¡mamola!),
y a él le dan con la cola
caballos de cuando en cuando.
¿Qué miras, lacayo triste,
apocado, loco y ciego?

Vase

FESTÍN De la bufona reniego,
mal mi cólera resiste.
Ningún remedio en fin hallo.
Llevó [la] pandilla hecha,
llevanté por la derecha
y salió aprisa el caballo.

Vase. Salen el Rey, la Reina, Clavela y el Infante

REY Ningún medio puede haber
más que el que tengo elegido,
que así quiero hacer temido
mi nombre con mi poder.

CLAVELA Por quien vuestro gusto estima...

REINA Que el pedirlo yo no os cuadre...

REY No, madre; no quiero, madre.
No, prima; no quiero, prima.
Conmigo os cansáis en vano.

INFANTE Señor.

REY ¿Señor? ¿qué queréis?

INFANTE Que a estos hombres perdonéis.

REY No, hermano. No quiero, hermano,
y en resolución no quiero.

Solo los podrá librar
o dejaros vos matar
o que mueran como quiero.

Gallardo anduve y gentil
en hazaña tan lucida,

pues solo por una vida
dejo de quitar dos mil.

Si ostentando bizarría
la vida queréis rifar,

con ellos podéis ganar 445
o costaros la porfía
la que tenéis, que os advierto,
en tan gallardo cuidado,
que os he de ver degollado
si perdéis en el concierto. 450

Canta de dentro Armisenda

ARMISENDA La vida estaban rifando...
REY De Armisenda es esta voz.
Escúchela todo el mundo,
que detiene mi furor.
¡Qué bien parece cantando! 455
¿A quién no mueve a afición?

Vuelve a cantar

ARMISENDA La vida estaban rifando
sobre un bélico atambor
dos desdichados hermanos
en quien la suerte cayó 460
para morir uno de ellos
por la fiera ejecución
de su valiente caudillo.
Trece puntos el menor
echó en tres manos, y a muerte 465
su suerte le condenó.
Y el mayor viendo al hermano
en tan peligrosa acción
ofreció por él la vida
y a la muerte se ofreció, 470
a cuya heroica lealtad,
a cuyo piadoso amor,
el general conmovido
a entrambos los perdonó.
REY General piadoso, cierto. 475
Si él fuera mi general,
por mi corona real
que él fuera entonces el muerto.
INFANTE A César le ilustró tanto

REY	la piedad como la espada. Esa piedad escusada no tuvo Bruto, ni espanto cuando la muerte le dio y a su patria, libertad.	480
INFANTE	Y de Bruto la crueldad en matarse no paró. Piedad los griegos tuvieron cuando a Eneas encontraron con su padre y le dejaron por la piedad que en él vieron.	485
REY	No os pido ejemplos, Infante. Vuestra piedad se concierte; rifad con ellos la muerte ya que sois tan arrogante que queréis dar vuestra vida a trueco de los soldados.	490
INFANTE	Ansí cumplen mis cuidados acción tan agradecida. Al que se rinde a mi amparo le debo esta obligación, y al que me pide perdón jamás yo le desamparo.	495
REY	Partid, mas ved lo que hacéis. Vuestra piedad se concierte, que si os condena la suerte ningún remedio esperéis.	500
REINA INFANTE	¿Dónde vas? Detente, Infante. Va a mostrar mi valor que en casos de tanto honor no hay muerte que a mí me espante.	505
		510

Vase

REINA	¡Ah, valeroso retrato del padre que te engendró, qué bien siempre le imitó tu valor, y no este ingrato!	
REY	¿Que tan noble acción estrañas?	515
CLAVELA	Su gran piedad me convida. ¡Ay, Infante de mi vida!	

Vase

REINA ¡Ay, hijo de mis entrañas!

Vase

REY Su buena suerte le cuadre,
que por más que se lastima, 520
ni ha de obligarme su prima,
ni ha de valerle su madre.

Vase. Salen Fabio, Silvio, Tiberio, soldados

FABIO Bien hecho está. Yo he ganado,
pero barato no doy.

SILVIO ¿Que yo solamente soy 525
entre todos desdichado?

¡Pues por Dios que no soy puto!

FABIO La cara no es muy capaz,
ni tampoco lo demás.

SILVIO ¿Que he de perder como bruto? 530
¡Voto a Dios que en tantas penas,
si el Rey lo ha puesto por ley,
que quisiera ya que el Rey
me colgara en las almenas!

Sale el Infante

INFANTE Soldados cuya desdicha 535
os ha traído a este estado,

—y yo, por ser tan soldado
pudiera tener más dicha—,
el Rey mi hermano pretende
que a todos muerte se os dé, 540

porque mi palabra y fe
con vuestra muerte así ofende.

Mas yo que miro empeñada
mi palabra y opinión
le ofrecí por el perdón 545
esta vida desdichada,

y de concierto los dos
concertamos en un medio:
que rife yo por remedio
la vida con el que vos 550
quisierdes, siendo nombrado
de común consentimiento,
porque, si pierdo, al momento
me habéis de ver degollado,
con que libres quedaréis 555
de la muerte que os espera.
Sabe el cielo que quisiera
que libres todos quedéis.
Ya a la muerte me ofrecía
por la palabra que os di; 560
no quiso que fuese así
la afligida madre mía.
Si pierde aquel que nombráis,
todos la vida perdéis.
Mirad a quien escogéis. 565
Nombrad a quien señaláis,
que yo en trances tan forzosos
quisiera, a fe de soldado,
ser agora el desdichado
porque quedéis vos dichosos. 570
Infante que el cielo guarde
como ese valor merece,
que ilustrándoos resplandece
en este piadoso alarde.
Por piedad tan conocida, 575
por hecho tan señalado,
ingrato será el soldado
que por vos no dé la vida.
¡Viva ese augusto valor
a que el estímulo os llama 580
de las plumas de la fama
eterna en vuestro favor!
¡Viva esa heroica opinión
de que ya somos testigos,
que el defender enemigos 585
es más que piadosa acción!
Y esta, que por cuenta corre

FABIO

de nuestro amor que así os llama,
 no la sepulte la fama
 ni el caduco tiempo borre. 590
 No hay soldado que eche suerte.
 ¡Viva esa vida atrevida,
 que no queremos la vida
 comprada con vuestra muerte!
 No hay ninguno tan ingrato 595
 ni entre nosotros tan vil,
 que no diera vidas mil,
 y fuera el precio barato,
 a truco de ver lograda
 esa, Infante, que tenéis 600
 y que mil años gocéis.
 ¡Viva vuestra heroica espada,
 porque nuestros corazones
 lo mismo hicieran osados
 si como dos mil soldados 605
 fuéramos dos mil millones!
 Lo mismo por varios modos
 dirán todos, no os espante,
 aunque vuestra vida, Infante,
 nos cueste la muerte a todos. 610
 Y esta no es muerte, en rigor,
 sino paga agradecida,
 que el daros vidas por vida
 es pagar el acreedor.
 Que si vos por todos dais 615
 al Rey una que tenéis
 cuando escusarlo podéis,
 mucho más nos obligáis.
 Pues tomando a vuestra cuenta
 nuestra muerte tan osado, 620
 agora es muerte de grado
 que entonces fuera violenta.
 Así que a vuestros cuidados
 más deben nuestros sentidos
 el morir agradecidos 625
 que no del Rey violentados.
 Y no os parezca esta acción
 valor que estos pechos mueve,

	sino paga que se os debe por lícita obligación.	630
INFANTE	Soldados, esto ha de ser: mi palabra está empeñada, ya la sentencia está dada, todos me han de obedecer.	
	Más quiero a fe de soldado en lance que es tan forzoso quedar con la muerte airoso que con vida desairado.	635
	Que cuando ya en todos fuera igual el consentimiento,	640
	fiad de mi noble intento, que jamás lo consintiera.	
	Que quien sin ver reducida vuestra fe a prueba tan fuerte la vida ofreció a la muerte,	645
	mal querrá agora la vida.	
	Id todos a la elección que ese partido no quiero.	
	Ninguno replique nada; esto ha de ser, os prometo.	650

Sale Festín con un atambor

FESTÍN	Crriado soy de este Isaac; la leña a los hombros llevo para hacer el sacrificio.	
	Gran mentecapto es, por cierto.	
FABIO	Señor, ¡viva vuestra Alteza!	655
	Todos la muerte queremos.	
INFANTE	No es mi amigo el que me da, soldados, ese consejo.	
	Partid a hacer lo que os mando, obedeced lo que ordeno	660
	y ninguno me replique que estoy ya de enojo ciego.	
FABIO	Alaben tu gran valor en los más remotos reinos.	
TIBERIO	Por el temor de enojarte, Infante, te obedecemos.	665

de echar solo nueve puntos 705
 en tres dados que aquí tengo,
 que será cosa muy fácil
 por desgracias que en ti veo
 y quedar hecho Bautista
 sin predicar en desierto. 710
 Señor, no pongas tu vida
 en suertes. Teme este agüero;
 no fíes de estos taimados
 que son dados y son güesos,
 y todo güeso es crüel 715
 por lo que tiene de cuerno.

Salen Fabio, Silvio y Tiberio

FABIO En dos mil hombres, Infante,
 están mil y setecientos
 que quieren morir por vos.

INFANTE Más de esa lealtad me alegro, 720
 más de esa piedad me pago,
 y de tanto amor me venzo
 que quisiera que esta vida
 tuviera tantos alientos
 como arenas tiene el mar,
 como estrellas tiene el cielo,
 para pagar voluntades
 sacrificando deseos. 725
 ¿Qué soldado han escogido?

FABIO A mí, señor, los trecientos, 730
 que los demás morir quieren
 con mucho gusto y contento.

INFANTE Yo estoy muy agradecido.
 Llega el atambor.

FESTÍN Ya llego.

INFANTE Tomad los dados y echad, 735
 que por todos os apruebo.

FABIO Por obedecerte tomo
 los dados.

Echa por rifa

FESTÍN	¿Qué echó?	
FABIO	Tres ternos,	
	deciséis con cuatro y senas	
	veinte y cinco son derechos.	740
FESTÍN	Serán, si acaso de aquí	
	no nos mirare algún tuerto.	
	<i>Vuelve a echar</i>	
FABIO	Con tres cincos son cuarenta.	
FESTÍN	Cuarenta mil y trecientos	
	y setenta y tres mil años	745
	esté ardiendo en los infiernos	
	el que tal juego inventó,	
	que algún sayón carnicero	
	fue soplón de vestimentas.	
	Si en el mundo por un güeso	750
	entró la muerte, ¿qué mucho	
	que mueras por tres tan feos?	
	¡Cuarenta puntos en rifa!	
	No se cuenta de escudero	
	que en dos medias tome tantos	755
	en distrito de un invierno.	
INFANTE	¿Quién es el más desdichado	
	entre todos en el juego?	
SILVIO	Yo, señor.	
INFANTE	Echad por mí.	
SILVIO	Mirad que soy el extremo	760
	de la desdicha, señor.	
INFANTE	Seréis sin duda discreto;	
	tomad los dados y echad.	
	<i>Echa por rifa</i>	
SILVIO	(Dios me guíe en este aprieto,	
	¿mas que he de ganar agora	765
	que me va la vida en ello?)	
	Tres puntos eché, no más.	
FESTÍN	¡Mal haya el soldado perro	
	que echa en tres dados tres puntos!	
INFANTE	Ya he perdido; aquesto es hecho.	770

SILVIO	Otra vez echo los dados y otros tres he echado arreo.	
FESTÍN	Seas en un pozo echado con una piedra al pescuezo.	
SILVIO	Dos ases y un dos: perdí.	775
FESTÍN	Perdió el pobre que estás viendo, que tú ganaste la vida.	
INFANTE	Festín, ya no es tiempo de eso. Basta, basta.	
FESTÍN	Y basto yo a llorar tus desaciertos.	780
INFANTE	Soldados, ganado habéis: libres estáis. Yo me huelgo, que aspira a fama mi nombre en la eternidad del tiempo.	
	Con gusto a la muerte voy y así lo poco que tengo quiero repartir con todos.	785
	En ese bolsillo os dejo más de quinientos escudos y diez mil que el tesorero os contará de dos letras que lleva dentro ese pliego.	790
	Estas cadenas tomad, que solo a Festín le dejo este diamante en memoria de lo mucho que le quiero.	795
	No se enterezca ninguno, que al natural sentimiento no habrá reprimir los ojos bañando en llanto los pechos.	800
	Abrazadme y no me habléis; esto os pido y esto os ruego como soldado y amigo que lo fui vuestro en extremo.	
	A Dios amigos, a Dios.	805
FABIO	Págueos tanto amor el cielo.	
INFANTE	No me digáis más palabra.	

Vanse los soldados

	Ven, Festín, que ya voy muerto.	
FESTÍN	Señor.	
INFANTE	¿Qué quieres, amigo?	
FESTÍN	Que agora que todos vieron esta fineza que hiciste, ¿no será bien que tomemos postas y a España te vayas?	810
INFANTE	No pongas el pensamiento en cosas que son indignas del valor de aqueste pecho. No faltó yo a mi palabra, que son mis obras espejos de la sangre que me han dado los reyes de quien descendo.	815
FESTÍN	Pues luego quieres morir, ¿probar quieres?	820
INFANTE	Probar quiero de la inclinación del Rey con mi piedad los efectos.	
FESTÍN	Mira...	
INFANTE	Que a sus pies me voy.	825
FESTÍN	No lo aconsejo ni apruebo.	
INFANTE	Yo sí.	
FESTÍN	Mira lo que haces.	
INFANTE	Ya no hay medio ni consejo. Esto es fuerza.	
FESTÍN	Pues si es fuerza parte a ver tu hermano fiero, pero advierte que te digo, y como amigo te advierto, que el Rey es mal inclinado y te aborrece por bueno.	830
INFANTE	Aborrezca o no aborrezca, voy a salir de mi empeño, que en su mala inclinación está todo mi remedio.	835

FIN

JORNADA SEGUNDA

Salen el Rey y el Duque

DUQUE	Libres quedan los soldados; perdió la rifa el Infante.	840
REY	Si quiso ser arrogante, no culpará mis enfados. Morirá; o ellos por él si es que a mis ojos no viene.	
DUQUE	Mira que el Infante tiene amigos. No seas cruel con él, que el reino le adora. Disimula tu pasión para mejor ocasión y no le mates agora.	845 850
	Esto siento, esto te digo como amigo a toda ley: mira que le quieren rey; disimula su castigo. Todos le estiman por bueno; muéstrate con él capaz, porque en secreto podrás darle muerte con veneno.	855
REY	¿Quieres tú dársela, amigo?	
DUQUE	Por servirte, ¿qué no haré? Doyte mi palabra y fe que yo le daré el castigo del veneno que señalo con que ya su muerte ordeno.	860
REY	¡No vi vasallo tan bueno!	865
DUQUE	(¡Quién ha visto rey tan malo!)	

Sale el Infante

INFANTE	Agora que condenado he salido de mi empeño, humilde a tus pies risueño me ha traído mi cuidado. Aquí me tienes postrado, aquí me tienes vencido,	870
---------	---	-----

aquí me tienes rendido
 a tu gusto, a tu rigor.
 Y así la muerte, señor, 875
 a tus pies postrado pido.
 De tres batallas campales
 he salido vencedor,
 y en tu nombre, gran señor,
 he vencido dos navales. 880
 Las naves con los fanales
 de estandartes coroné
 que al enemigo quité,
 y en tu nombre soberano
 solo ha vencido esta mano 885
 despojos para ese pie.
 Pues si a tan heroicas obras
 y si a vitorias tan altas
 con piedad augusta faltas,
 con rigor injusto sobras, 890
 nombre de tirano cobras,
 cuando yo, en satisfacción
 de estos servicios, que son
 tan dignos de premio augusto,
 vengo a la muerte por justo, 895
 si no merezco el perdón.

Sale la reina

REINA Si a la sangre que te di,
 si al ser que de mí has tomado,
 si a lágrimas que he llorado,
 si a penas que padecí, 900
 si a dolores que sentí,
 cuando al mundo di ese ser,
 si por criarte y tener
 nombre de madre afligida,
 no das a tu hermano vida 905
 hombre no debes de ser.
 Fiera sí, si no perdonas
 entre mi llanto sin pausa
 un condenado sin causa,
 y en él tu crueldad pregonas. 910

Hoy por crüel te coronas,
y hoy la fama te convida
con la hazaña más lucida
que pudo darte la suerte,
pues me excusas de la muerte
con darle a tu hermano vida. 915

Sale Clavela

CLAVELA A tus pies, monarca agosto,
en triste llanto bañada
esta prima desdichada
ciega de pena y disgusto 920
viene en dolor tan injusto
a pedirte, a suplicarte
que no tenga el dolor parte
en este trance que ves.
La vida pido a tus pies 925
de tan valeroso Marte.
Sus servicios, sus victorias,
su inclinación, su piedad
mire Vuestra Majestad,
porque eterno en las memorias 930
al tiempo sirvan de glorias
perdones tan merecidos,
que en trofeos tan lucidos
mayor nombre te han de dar
las glorias del perdonar 935
que no el dar muerte a rendidos.

REY Vos le dais la vida, prima;
viva por vos el infante.

Vase

CLAVELA ¡Eterna pira os levante
reino que tanto os estima! 940

INFANTE Sueño parece este encanto.
REINA No creyó nunca el deseo
lo que miro, Clodoveo.

INFANTE Yo confieso que me espanto.
REINA ¡A darle las gracias voy, 945

que en tan súbito placer
no sé si hay vida en mi ser
ni sé de mí adónde estoy!

Vase la Reina

INFANTE	Debo a tu favor el bien de la vida que me han dado, que es mucho que a un desdichado favor ninguno le den.	950
CLAVELA	Felicidad de mi suerte ha sido hazaña tan nueva.	
INFANTE	No sé yo si ha sido prueba de su amor altivo y fuerte. Reprimir la inclinación y reportar el rigor es mucha fuerza de amor, es de amor mucha pasión.	955 960
	Déjame en trance tan fuerte, que no sé, bella homicida, si cuando me dan la vida quisiera yo más la muerte.	

Va a sacar el Infante un pañuelo y cáele un retrato. Levántele Clavela

CLAVELA	¿Qué es esto, Infante? ¿Retrato?	965
INFANTE	Ninguna cosa es, señora.	
CLAVELA	«De la duquesa Leonora» dicen las letras, ¡ingrato!	
INFANTE	Deja.	
CLAVELA	¡Qué bien tus desvelos en tan rigurosa ley me piden celos del Rey y ya me matan con celos! ¿Tan aborrecida les soy a tus ojos que por darme enojos me dejas sin vida? Leonor es querida, yo la despreciada; mas no importa nada,	970 975

que para un traidor 980
me dará el rigor
veneno y espada.
No pienses que estimo
ya tu vil desprecio;
queda para necio, 985
que de hoy más imprimo
rigor a mi primo,
porque en caso igual
pagues, desleal,
en tanto desdén 990
por quererte bien
tratarme tan mal.
Cuando mejor fruto
espero a mi amor,
¿por qué de un traidor 995
es este el tributo?
Ponga amargo luto,
luto triste agora,
alma que te adora
y en ti se desvela. 1000
Ya ofendes Clavela
por querer Leonora.
Pasaste triunfando
por su tierra de ella;
diríasle a ella 1005
lo que estoy callando.
Celos me están dando
furiosos tormentos,
y en dulces acentos
yo te doy agora 1010
si nombro a Leonora
doblados contentos.
A tu vida el fin
puedes esperar;
ya te he de nombrar 1015
no Abel, mas Caín.
Tu término ruin
me ha puesto de suerte
que ya de ofenderte
ha de ser mi cargo, 1020

INFANTE

y verás si es largo
el fin de tu muerte.
No me digas nada
ni provoques más,
porque adonde estás 1025
me veré vengada.
Tu vista me enfada
y tu infame trato.
Toma allá el retrato,
por no ver mi pena 1030
presencia tan buena
y hombre tan ingrato.
Bien paga tu amor
a mi fe constante,
finezas de amante 1035
con celoso error.
¿Yo amar a Leonor?
¿Yo olvidarte a ti?
Más sabes de mí
que yo de mi fe; 1040
bien, Laura, mi fe
has premiado aquí,
y pues de tal suerte,
¡ay prenda querida!,
te canse mi vida, 1045
dame ya la muerte,
que dichosa suerte
la dé muerte igual.
¿Yo fui desleal,
amores? ¡Qué bien! 1050
¿Yo a quererte bien,
tú a tratarme mal?
Yo sin ti querer,
yo a Leonora amar,
yo darte pesar, 1055
¿cómo puede ser?
¿Crió Dios mujer
que te haya igualado?
¿Tiene mi cuidado
más cuidado en sí 1060
que adorarte a ti?

	Mas soy desdichado. Por no ver Leonor, a quien no me inclino, desvié el camino, que estimo tu amor, y ella, vencedor juzgándome ingrato, con airoso trato, a verme a porfía salió en cortesía y me dio el retrato. Tomele, Clavela, por cortés acción, que en ti el corazón solo se desvela. Tu sentencia apela mi vida y mi ser. Vuélveme a querer, porque ya por ley no hablarás del Rey ni que eres mujer.	1065
CLAVELA	Qué propia disculpa y en hombres qué cierta, pues con ser incierta hacen de ella culpa. Nada te disculpa; todo te condena.	1085
INFANTE	(Máquinas ordena.)	
CLAVELA	¿Qué quieres, ingrato, si con un retrato me das tanta pena?	1090
INFANTE	Ea, dueño amado, acaba, por Dios; lazos a los dos ponga tu cuidado.	1095
CLAVELA	Di que te ha pesado. Di que no la quieres.	
INFANTE	Diré más si quieres, si tú más deseas.	1100
CLAVELA	Dime que son feas las demás mujeres.	

INFANTE	Ninguna te iguala, te dirá mi amor.	
CLAVELA	Sí, pero Leonor...	1105
INFANTE	Es fea y es mala, porque con tu gala qué cosa hay que espante; en tus brazos cante ya mi amor que vuela.	1110

Abrázanse

CLAVELA	¡Ay, dulce Clavela! ¡Ay, querido Infante!	
---------	--	--

Sale Festín y Armisenda

FESTÍN	Eso sí que es negociar; lo demás es bobería. ¿Por los dos visita quieres? Deprende, ingrata, habilita ese corazón de piedra a tan nobles fullerías.	1115
CLAVELA	Disimula y vete, Infante.	
INFANTE	¡Ay, mi Clavela querida! Como te ausentas, me muero.	1120
CLAVELA	Muerte es toda humana dicha.	

Vanse

FESTÍN	Contrita va la señora.	
ARMISENDA	¡Y cómo si va contrita!	
FESTÍN	Mas, ¿qué es esto? ¿No es retrato de la duquesa? ¡Qué linda! Malos años para quien no los imitare aprisa.	1125

Levanta el retrato Festín

ARMISENDA	Quita, cara de alma en pena.	
FESTÍN	Quito, cara relamida, que cuando tocas a <i>réquien</i> ,	1130

	<i>aleluya</i> te avecinas.	
ARMISENDA	¿No le tengo dicho?	
FESTÍN	Acabe.	
	¿Qué me ha dicho?	
AMISENDA	Que soy linda	
	y este talle no se paga	1135
	de esas gracias lacaicidas.	
FESTÍN	Un tiempo me acuerdo yo...	
AMISENDA	¿De qué?	
FESTÍN	De que a la cocina	
	pasaba plaza no más,	
	pero aquí se me ofrecía	1140
	una historia que mi amo	
	contaba los otros días.	
ARMISENDA	¿De quién?	
FESTÍN	De una calabaza	
	que por un pino subía,	
	y como la primavera	1145
	la favoreció con dicha,	
	subió sobre el pino todo.	
	Y viéndose tan arriba,	
	dijo al pino: «Pino hermano,	
	gallarda estoy y florida,	1150
	más alta estoy que no vos,	
	mis hojas son más crecidas».	
	El pino, que era prudente	
	por los años que tenía,	
	dijo: «Está bien, calabaza,	1155
	veranos me crucifican,	
	inviernos paso furiosos	
	y aunque los años dan prisa	
	a maltratarme, aquí estoy	
	resistiendo su porfía.	1160
	Tú estás agora gloriosa	
	en vana pompa metida;	
	deja venir el invierno	
	y verás cómo declinas».	
	Vino el invierno y cayose,	1165
	y cuando a sus pies caída	
	vio el pino la calabaza,	
	dicen que el pino reía.	

ARMISENDA

Aplico agora mi cuento:
 tú eres calabaza, privas 1170
 agora en tu primavera;
 el Rey gusta de tus risas,
 pero si se muere el Rey,
 ¿no ves que el Infante aviva
 este pino generoso? 1175
 Y luego a mis plantas mismas
 te he de ver, mujer, postrada,
 donde es fuerza que te diga:
 «¿qué hay, señora calabaza?
 Coma agora sus pipitas». 1180
 Lindo humor gasta el tacaño.
 Pero escuche de esta guisa:
 dicen que amor y la muerte
 posaron juntos un día
 y una noche en un mesón, 1185
 y al amanecer con prisa
 trocáronse en tomar armas:
 quizás el vino lo haría
 de la noche antecedente,
 que hubo borrachera fina. 1190
 Llevose amor de la muerte
 la guadaña endurecida,
 y la muerte del amor
 las flechas que amor traía.
 Apartáronse los dos, 1195
 y como cada uno tira
 con las armas que llevaba,
 ya ve qué efetos harían.
 La muerte tiró a los viejos
 porque a los viejos se inclina, 1200
 y dándoles con las flechas
 enamorar los hacía.
 Tiró el amor a los mozos,
 y con guadaña büida
 a cuantos tiró dio muerte. 1205
 Aplico, rey de las Indias:
 puede topar el Infante
 el amor por su desdicha
 primero que tope al Rey,

	y darle con la salchicha	1210
	de la guadaña incurable	
	cosa es fácil y creída.	
	Pues si se muere el Infante,	
	¿qué muladar le apadrina?,	
	si no es que viéndole en él	1215
	como a Job ya sin camisa	
	le diga: «seor calabaza,	
	como agora sus pipitas».	
FESTÍN	¡Víctor! La agudeza apruebo.	
	¡Por Dios que parece mía!	1220

Sale el Duque y el Rey

REY	¿Qué hay, Armisenda? Aquí estás.	
ARMISENDA	Sí, señor, pero mohína	
	de que un lacayo se atreva	
	de querer entrar en rifa	
	conmigo, siendo lacayo.	1225
FESTÍN	(¡Ah, pobre, hoy me martiriza!)	
REY	¿Qué es lo que Festín te ha hecho?	
FESTÍN	(Mujer, calla, no lo digas,	
	que hoy me mata a puñaladas.)	
	(¡Maldita sea mi vida	1230
	o mi lengua, pues que habló!)	
ARMISENDA	Dijo...	
FESTÍN	¡Señor, es mentira!	
	Juro a Dios que provocarte	
	quiere esta mujer maldita	
	a que tú me des la muerte.	1235
	(Prosa, valedme este día).	
	Yo, señor, soy mentecapto	
	con cédula conocida	
	de mi madre que murió	
	en casa de una vecina	1240
	pastelera –¡y qué hojaldres	
	hacía esta bella ninfa!	
	Mi padre fue tabernero	
	aguado, y una mi tía	
	vendía con solimán	1245
	badulaques de botica.	

Mi agüela fue gran llorona,
 y mi agüelo echaba bizmas,
 pero tenía un cuñado
 que de sol a sol mentía. 1250
 Este dio una cuchillada
 a una mujer por la cinta
 que le partió las entrañas,
 por cuya causa hoy en día
 con los pies anda, señor; 1255
 tiene un hijo chirimía,
 gran jugador de pelota,
 es zurdo y anda en cuclillas
 pero, raro entendimiento,
 de entender de golosinas. 1260

Sale Libio

LIBIO A tus pies invictos vengo.
 FESTÍN Si de este trance me quitas,
 hombre, diré que eres ángel.
 ARMISENDA El pícaro tuvo vista
 del daño que le guardaba. 1265
 Yo le haré una contramina.

Vase

REY ¿Qué quieres?
 LIBIO Yo, gran señor,
 sabiendo que me ofendía
 mi mujer...
 REY ...dístela muerte.
 LIBIO Los vecinos llamé aprisa 1270
 y la justicia, y prendíolos.
 Pido que me hagas justicia.
 REY ¿Tu mujer viste ofenderte
 y aguardabas? No lo digas,
 ya que no sabes ser hombre. 1275
 Los hombres así castigan:
 ¡matárasla de esta suerte!

Dale con la daga y cae dentro

LIBIO	¡Ay, que me ha muerto!	
REY	Publicas	
	tu infamia... ¡Muere, cobarde,	
	porque justicia no pidas	1280
	cuando las leyes te hacen	
	jüez de tu honra misma!	
	Suelten a los delincuentes.	
FESTÍN	(Este Rey sí que averigua	
	estos pleitos sin letrado.)	1285
REY	Id, Duque, con mucha prisa	
	y hacedlos soltar, no mueran,	
	que sucede esta desdicha	
	a cualquiera de nosotros.	
FESTÍN	Eterno tu nombre viva.	1290

Vase el Duque

REY	Viendo su afrenta, ¿hay tal flema?	
FESTÍN	La naturaleza cría	
	flemáticos.	
REY	En su honor	
	quien lo fuere no me pida	
	justicia a mí, que la cólera	1295
	en mi corazón se cría.	

Sale Enrique

ENRIQUE	A mi hermano le dio muerte	
	un hombre que le apadrinan	
	algunos nobles de Escocia,	
	y porque venganza anima	
	mi afligido corazón,	1300
	dejándole en una quinta	
	durmiendo, llamé un alcaide.	
	Preso está.	
REY	¿Cuando dormía	
	llegaste a verle?	
ENRIQUE	¡Y tocarle!	1305

Sale el Duque

DUQUE	Ya están sueltos.		
REY	Si podías darle muerte, ¿qué aguardabas? Ya que dices que le libran algunos nobles de Escocia, ¿por qué matarle temías?		1310
ENRIQUE	Señor, pensé...		
REY	Mal pensaste. Duque, la guarda reciba este hombre y vaya a la cárcel, con que os doy orden distinta: que aquel que mató su hermano muera en este mismo día y este le echen a galeras y su airado pregón diga: «por indigno de ser hombre en la ocasión que publica». Y al otro: «por matador».		1315
ENRIQUE	Gran señor...		
REY	Las señorías podéis agora escusar.		
FESTÍN	(Todo el mundo se aperciba que este rey es otro Herodes: mata inocentes aprisa).	<i>Aparte</i>	1325
ENRIQUE	Fiera sentencia, señor.		
REY	De vuestra piedad es digna.		
<i>Vase el Duque y Enrique</i>			
	Así castigo los hombres que a vengarse no se inclinan cuando está solo en su mano no andar en vista o revista con jüeces y escribanos, que son del mundo polilla. Muéstrame aquese retrato.		1330
FESTÍN	No has visto cara tan linda.		
REY	¿Conoces tú esta mujer? ¡Gallarda presencia y vista!		
FESTÍN	Es la duquesa Leonor.		

REY	Así las letras lo afirman; muy hermosa es la Duquesa.	1340
FESTÍN	Esa copia de amor rica dio al Infante, que le adora y con mucho amor le estima.	
REY	¿Es tan hermosa y gallarda como este pintor la pinta?	1345
FESTÍN	Muy corto anduvo el pintor porque es más que peregrina esa mujer admirable, aunque en una quinta habita	1350
REY	Pues venme a enseñar la quinta que he de matar un caballo por gozar en tal porfía una mujer tan hermosa aunque a fuerza se resista.	1355

Vanse. Sale el Infante y el Duque

DUQUE	Con esto te di la vida y he enfrenado su rigor tomando a cargo, señor, ser de tu vida homicida.	1360
INFANTE	¿Que a veneno ha reducido la sentencia de mi muerte y que matarme concierte por lo bien que le he servido? ¡Vive Dios, que es tiranía igual a su inclinación! ¿Cuándo sus intentos son indignos de su porfía? ¿Qué he de hacer, Duque?	1365
DUQUE	Tener valor en tan triste mal.	1370
INFANTE	El partirme a Portugal solo el remedio ha de ser.	
DUQUE	Ese parecer no apruebo, que si está vuestro castigo en mí, que soy vuestro amigo, pagar sabré lo que os debo.	1375

La nobleza le aborrece,
su reino le quiere mal
y el aplauso general
con tanto amor te obedece. 1380

Mal puede permanecer
rey tan crüel y tirano;
su cetro, Infante, en tu mano,
con gusto habemos de ver.

Sale la Reina

REINA Duque, Infante, ¿qué tratáis? 1385
INFANTE Desdichas mías, señora.
Trata el Rey mi muerte agora
que menos lo imagináis.

REINA ¿Vuestra muerte?
INFANTE Con veneno
dice al Duque que me mate, 1390
y que del secreto trate,
pero es el Duque tan bueno,
que piadoso le entretiene.

Sale Armisenda

ARMISENDA (Estos con tirana ley
tratan algo contra el Rey;
escucharlos me conviene.) 1395

REINA Dese al reino libertad;
con él muera este tirano.
INFANTE Señora, el Rey es mi hermano
y matarle es gran crueldad. 1400

REINA Si a vos os quiere matar,
¿no es mejor que le matéis
y a vuestra patria libréis
de tan injusto pesar?

Esto, Infante, no es pasión; 1405
este parecer os cuadre,
que ha de matar vuestra madre
por imitar a Nerón.

INFANTE No hará, que nació cristiano
y Nerón gentil nació. 1410

REINA	¿No veis que conozco yo la intención de este tirano?	
ARMISENDA	(Qué bien su madre le apoya cuando su vida desprecia. El Duque es Sinón de Grecia, pero no ha de entrar en Troya. Avisarle al Rey pretendo traiciones tan conocidas; él pondrá fuego a sus vidas con castigo tan tremendo que el mundo todo se espante.)	1415 1420

Vase

REINA	En esto has de consentir.	
INFANTE	Antes llegara a morir que tal consienta el Infante.	
REINA	Si te quiere dar veneno...	1425
INFANTE	Yo con esto me señalo, que al paso que él fuere malo parecer quiero yo bueno. No me aflige su desvelo ni su pecho en vano airado, que si es mal inclinado es bien inclinado el cielo, y en el proceder tirano de insolencia tan crüel, castíguele el cielo a él, mas no sea por mi mano.	1430 1435

Vanse y sale el Rey y Festín

REY	¿Honestidades a mí? ¿Presunciones de su sangre?	
FESTÍN	En efeto, ella cayó.	
REY	Con resistencia notable, porque a mi gusto no hay gusto que no rinda sus quilates.	1440
FESTÍN	Fuiste de Leonor Tarquino.	
REY	Pudo mi pasión cegarme, que hasta sus bellos cabellos	1445

	me pagaron sus ultrajes. Las manos quedó partiendo y entre ellas el rostro parte con la rabia, con la furia de que mi poder gozase por entre glorias de nieve el nácar de sus corales.	1450
FESTÍN	¿Cuál quedará la señora?	
REY	Amapolas y granates sus mejillas encendían, cuando perlas y cristales por entre globos de fuego querían precipitarse y aunque la vi con respeto por ser cosa del Infante, ejecuté mi furor.	1455
FESTÍN	Gallarda empresa alcanzaste, que hay hombre que anda diez años por los templos, por las calles, por las puertas de su dama, haciendo dos mil visajes y al cabo con una mano se contentan sus pesares.	1460
REY	Esos hombres no son hombres.	
FESTÍN	A fe, señor, que a imitarte anduviera bueno el mundo.	1465
REY	Precipitado desaire fue el mío con la duquesa, y aunque conozco estos males, no puede mi inclinación en la ocasión reportarme.	1470
		1475
	<i>Sale Armisenda</i>	
ARMISENDA	A solas quiero, señor, en cierto negocio hablarte.	
REY	Festín, vete.	
FESTÍN	Ya me voy. Pero, señor, si te hablare Armisenda en mi persona, no la escuches, ni la ampares,	1480

que es mi mortal enemiga.
 ARMISENDA Vete, pícaro, no trates
 en que he de tratar de ti. 1485
 ¡A los caballos portante!
 FESTÍN Voy, postillona del gusto,
 a llorar tus gravedades.

Vase

REY ¿Qué me quieres, Armisenda?
 ARMISENDA Yo estimo, señor, tus partes. 1490
 Mira, que matarte quieren.
 REY Será, sin duda, el Infante.
 ARMISENDA Mucha obligación le debes.
 No es sino el Duque y tu madre
 los que tratan darte muerte. 1495
 REY Pues, ¿qué importa que lo traten?
 ARMISENDA Con veneno la conciertan.
 Por los filos que trataste
 de darle al Infante muerte,
 los dos conciertan vengarse. 1500
 Pero el Infante, invencible,
 lo ha defendido constante.
 Es tu amigo y es leal;
 no le ofendas con pesares.
 Yo sé que no los merece 1505
 porque es su piedad notable.
 Guarda como Rey tu vida,
 que entre enemigos tan grandes,
 ¿cómo puede estar segura?
 Solo Dios puede guardarte. 1510
 REY Yo me guardaré, Armisenda,
 y sabré tan bien guardarme
 que al paso de mi rigor
 sus esperanzas desmayen,
 y verá el Duque alevoso 1515
 que ha de pagar por cobarde
 secretos en que el secreto
 no admite facilidades.
 Y la fiera madre mía,
 viva he de beber su sangre 1520

y ¡vive Dios!, si a mi enojo
con cautelas arrogantes
se oponen pechos altivos,
que cual Júpiter tonante
con los rayos de mi furia
los consuma y los abrase. 1525
Vete y guarda este secreto.
El cielo, señor, te guarde.

ARMISENDA

Vase

REY ¡Sí guardará, que he nacido
para vengar sus ultrajes! 1530
Ciego de cólera estoy.
¡Ah de mi guarda, matadme!
Mal dije.

Salen los guardas

GUARDA

Señor.

REY

Prendedme

en esa torre del parque
a la Reina.

GUARDA

¿A quién, señor?

1535

REY

¡Luego a la Reina mi madre!
Y en esotra torre al Duque.
¿Qué miras? ¡De presto parte!
GUARDA Voy, señor, a obedecerte.

Vase

REY

Con veneno intentan darme
la muerte; yo haré justicia
de suerte que ellos se espanten.

1540

Sale el Infante con un papel

INFANTE

Señor, este pasaporte
vengo agora a suplicarte
que firmes a los soldados
para que seguros pasen
hasta llegar a Bohemia.

1545

	las leyes de la ambición	1585
	a que de este punto falte.	
	Vuestro esclavo soy, señor.	
REY	Así importa imaginarse.	
INFANTE	Sois mi Rey.	
REY	Eso advertid.	
INFANTE	Sois mi señor.	
REY	Pues tembladme.	1590
INFANTE	¿Cuándo se atrevió el respeto a negar estas verdades?	
	Soy hechura vuestra yo.	
REY	Si lo sois, sed muy constante, porque os importa la vida.	1595
INFANTE	Seré roca a muchos mares siempre a obedeceros firme, siempre a quereros amable.	
REY	Sed roca [al] mar y sed firme en la lealtad que jurastes, que, a no hacerlo así, sabré castigaros y vengarme.	1600
INFANTE	Aquí tenéis esta vida.	
REY	Tomad el papel, llevalde. Mirad por vos en mi nombre.	1605
INFANTE	Obligado a respetarle nací, señor, como es justo.	
REY	Sabeisle, pues respetalde. Yo soy el mal inclinado; huid de hacerme pesares, que los siento como rey y los vengo como saben.	1610

FIN

JORNADA TERCERA

Salen el Rey y Arnesto, marqués

MARQUÉS	Este es el día, señor, en que la cárcel te espera.	
REY	Esa, Marqués, es quimera indigna de mi valor.	1615
MARQUÉS	Tu padre, que esté en el cielo, esto cada mes hacía.	
REY	Es que mi padre tenía los achaques de mi abuelo.	1620
MARQUÉS	Tu gusto viene a ser ley; yo no vengo a darte enfados.	
REY	Los presos y los culpados vengan delante del Rey. Haced, Marqués, lo que os digo, que a un rey es cosa indecente que vaya a buscar la gente a quien ha de dar castigo. Esta orden podéis llevar: vengan ante mi poder los que tengo de absolver y los que he de condenar.	1625 1630
MARQUÉS	Voy a servirte obediente.	

Vase

REY	Así, Marqués, os importa. ¡Bravamente los reporta mi condición inclemente!	1635
-----	--	------

Sale Festín

FESTÍN	Diose la muerte Leonor con resolución honrada.	
REY	Imitó a Dido gozada y a Lucrecia en el valor. Ya los poetas tendrán con que quebrar la cabeza, pues de mi injusta fiereza	1640

nació tan terrible afán.

FESTÍN Ya Silvio en una canción 1645
está cantando su historia.

REY Llorando di su memoria,
que tiene mucha razón.

FESTÍN Es culto.

REY ¡El cielo le mate,
que me enfadan cuando veo 1650
que no entiendo lo que leo
y, entendido, es disparate!
Yo no lo puedo sufrir;
modo parece de errar
lo que me ha de deleitar 1655
haberme de confundir.

Sale el Marqués

MARQUÉS Aquí está ya el relator
y los presos aguardando.

REY Vengan uno a uno entrando.

FESTÍN (Qué propio es esto a su humor.) 1660

Salen el relator y Valerio, preso

REY ¿Quién sois? Alentado brío.

RELATOR Este está por una muerte.

VALERIO Si Tu Majestad lo advierte
fue la muerte en desafío.

REY ¿De cuerpo a cuerpo no más? 1665

VALERIO Sí, señor.

REY ¿Consta esto así?

VALERIO Ha cinco años que la di.

REY ¿Preso ha cinco años estás?

VALERIO No le faltan cinco días,
señor, si lo consideras. 1670

REY ¿Qué pena le dan?

RELATOR Galeras
y azotes.

REY ¡Qué demasías!
¡Preso cinco años y luego
galeras y azotes! Bien

	merecías las muy bien	1675
	ese juez por estar ciego.	
RELATOR	Tiene parte poderosa	
	y no quiso perdonalle.	
REY	Pónganle luego en la calle,	
	y si la parte furiosa	1680
	se querellare de mí	
	por términos tan estraños,	
	esté preso otros cinco años	
	porque yo lo mando así.	
VALERIO	En bronces tu fama viva	1685
	por tan heroico favor.	
REY	Esto os mando, relator,	
	en el proceso se escriba.	
	En una acción tan honrada	
	este favor se ha de hacer	1690
	a aquel que llegó a poner	
	la vida en campo y la espada.	
	Igual fue el riesgo en la muerte;	
	si bien supo pelear,	
	¿cómo se ha de castigar	1695
	al que tuvo mejor suerte?	

Sale un labrador

RELATOR	Este es ladrón.	
FESTÍN	(¡Qué despachos!)	
LADRÓN	Señor...	
REY	Sin tiempo te quejas.	
	Córtenle entrambas orejas	
	y suéltente a los muchachos.	1700
LADRÓN	Puede tu heroica piedad...	
REY	Piadoso contigo he andado,	
	y porque tengan cuidado	
	queda libre en la ciudad.	

Vase

RELATOR	En este tienes qué ver:	1705
	justo será que te asombres	
	de un hombre que a muchos hombres	

	les llevaba a su mujer.	
REY	No entre; verle no quiero.	
FESTÍN	(Está el Rey muy compasivo.)	1710
REY	¡Al punto le quemen vivo!	
RELATOR	Advierte y mira primero que no es hereje, señor, y que eso de exceso pasa.	
REY	¿Pedís por él? ¿A su casa fuistes también, relator?	1715
RELATOR	No da tal pena la ley y parece caso injusto.	
REY	Dóysela yo por mi gusto, que de esas leyes soy rey. No repliquéis, que en rigor si eso al hereje se ordena, yo le doy la misma pena por hereje de su honor.	1720
RELATOR	Este es un amancebado.	1725
REY	De darle pena me escuso. [.....] [.....]	
RELATOR	Este es de cierta mujer.	
REY	Entre la mujer. ¿Qué es de ella?	1730

Sale una mujer

MUJER	Mi padre, siendo doncella, me forzó con su poder. Esto a mi razón le sobre, que a decir verdad me aplico: con un viejo, por ser rico, me casó, y a un mozo pobre que yo amaba me quitó, amándole como a mí. Al viejo la muerte di, y con la muerte pagó esta tiranía y fuerza de mi alma y de mi gusto.	1735
REY	¡Por Dios, que tuvo buen gusto si la casaron por fuerza! Vaya libre, yo lo apruebo,	1740 1745

¡que a este exceso un viejo pase!
 Di a tu padre que te case
 con este mismo mancebo,
 y si te vuelve a casar
 con otro viejo, esto advierte: 1750
 que si al otro le das muerte
 te volveré a perdonar.
 MUJER Viva tu augusto valor,
 dilatado en tu prudencia.
 REY Por hoy basta ya la audiencia; 1755
 cansado estoy, relator.

Vanse y sale Armisenda

FESTÍN ¡Oh, mi señora Armisenda!
 ARMISENDA Agora que en cortesía
 me habla, por vida mía,
 que con él gaste mi hacienda. 1760
 FESTÍN Pues deme para un vestido.
 ARMISENDA ¿De qué ha de ser?
 FESTÍN De damasco.
 ARMISENDA ¿De damasco? Lindo chasco,
 y es para mí entretenido,
 pero, ¿tiene alguna prenda 1765
 que toque en plata o en oro?
 FESTÍN Tengo esos ojos que adoro,
 joyas de su hermosa tienda;
 tengo el corazón clavado
 con saetas de esa vista; 1770
 tengo la hermosa conquista
 de estar tan bien empleado;
 tengo...
 ARMISENDA Envaine la espada
 y no sea invencionero,
 que en no teniendo dinero 1775
 pienso que no tiene nada.
 Gala, gentileza y brío,
 entendimiento y saber
 sin dinero es no tener;
 lo demás es desvarío. 1780
 Y hablando en resolución,

	señor lacayo almohaza, ¿sabe qué es ir a la plaza a campear con un doblón? Llévele aunque sea doble y verá cuánto granjea, que a la hermosa y a la fea le ha de parecer muy noble, porque es aqueste metal notable a cuantos le ven, que sin dinero no hay bien y con dinero no hay mal.	1785
FESTÍN	<i>Quam mihi vobis.</i>	
ARMISENDA	Bien dice, que en dándole esta lición acabé con mi sermón y a su error le satisface.	1795
FESTÍN	Si más dinero que el de Crespo y Midas tuviera en mi poder, todo gastara, que para patrimonios de esa cara a trueco de tenerle, diera vidas. Remoto a las regiones más lucidas para traer dineros navegara: oro, perlas, diamantes te buscara porque fueran tus glorias más crecidas.	1800
	Pasara a Cocumán y a Lanzarote al Istro, al Marañón vanaglorioso; seda hiciera tu manto de anascote, porque viendo sin él tu rostro hermoso, fuera yo de esos ojos don Quijote y tú, mi Dulcinea del Toboso.	1805
ARMISENDA	Si tú del oro que tenía Midas tuvieras mucha parte, le gastara entre el aliño de esta airosa cara con que robara bolsas como vidas. No fueras a regiones tan lucidas ni tu fiera codicia navegara, que con ella diamantes te buscara con que fueran tus glorias más crecidas.	1810
	No vieras Cocumán ni a Lanzarote, menos el Marañón vanaglorioso, ¿pero con esa capa de anascote	1815
		1820

es de mi madre esta vida
y es su defensa esta espada.
FESTÍN ¿Qué te parece Leonora?
INFANTE ¡No me nombres, que me matas,
una crueldad tan civil
y una fación tan airada! 1860

Sale Clavela

FESTÍN Matose viendo su honor
a los pies de su arrogancia.
INFANTE Fue infelice la Duquesa;
como hermosa, desdichada. 1865
CLAVELA ¿En Leonora habláis? Qué bien:
tarde olvida quien bien ama.
INFANTE ¿Celos pides siendo muerta?
Curiosidad es sobrada. 1870
FESTÍN ¡Hay mujer que pide celos
en la punta de una lanza!
CLAVELA Mal se olvida la memoria
de los afectos del alma.
Era hermosa y con razón 1875
os desvelan vuestras ansias.
INFANTE La hermosura a vuestros pies
vive, señora, postrada.
Nombrarla ha sido piedad
del sentimiento que causa 1880
una crueldad tan terrible

Sale el Rey

REY y una hazaña tan ingrata
como el Rey usó con ella.
(Los dos en mis cosas hablan.)
Infante, a mí me parece 1885
que ya la vida os enfada.
Si tengo a la Reina presa
y habláis mal a mis espaldas,
mirad por vos.
INFANTE Gran señor,
en Leonora solo hablaba. 1890

REY	<p>No os metáis no, con Leonora, que estas piedades gallardas le sirven al pecho mío de incendio de ardientes llamas. No pongáis tasa a mi gusto ni en mis hechos pongáis tasa, que yo no os pido consejos, y mi piedad nunca es tanta que os aliente a pareceres que no os pide mi arrogancia. Mirad por vos, si os parece, porque andan muy encontradas mi arrojada inclinación con la cólera que ensaya mi corazón orgulloso. ¡Y, vive Dios, que si os hallan culpado en ofensa mía en la menor circunstancia, que le quite a vuestros hombros el peso de la garganta!</p>	<p>1895</p> <p>1900</p> <p>1905</p> <p>1910</p>
-----	---	---

Vase

FESTÍN	<p>Él no lo dice en latín, y de sus buenas entrañas fío que lo hará mejor, que cuando el Rey no mirara el mucho amor que te tienen por tus obras, por tu fama, que a tu postrer <i>subvenite</i> tocaran ya las campanas.</p>	<p>1915</p>
CLAVELA INFANTE	<p>El Rey, Infante, te avisa. ¡Ay, mi Clavela adorada, que los grillos del amor me detienen las pisadas! Con dos extremos peleo, pasan mi pecho dos lanzas: una de la madre mía y otra de tu hermosa cara. Que si avisando esta vida está un Rey que me amenaza,</p>	<p>1920</p> <p>1925</p>

	como es amor atrevido nunca en peligros desmaya.	1930
	Yo saliera de esta Troya si de ella en hombros sacara los dos penates que digo a peregrinar estrañas regiones, donde el valor que a esta espada le acompaña diera en sus heroicos filos principio a nuevas hazañas.	1935
CLAVELA	Infante, obediente estoy con la vida y con el alma a sacar la Reina triste de la torre que la guarda.	1940
INFANTE	¡Ay, mi Clavela querida, si emprendieras, si intentaras una hazaña tan ilustre, una fineza tan alta!	1945
CLAVELA FESTÍN	Por tu gusto, ¿qué no haré? Y si nos coge en la trampa el Rey, al «vente conmigo» pagaremos la posada, pero ha de ser con la vida.	1950
INFANTE FESTÍN	Déjanos, Festín, y calla. Mucho temo esa tramoya porque la veo arriscada.	
CLAVELA	Pues de esta suerte ha de ser. Déjame a mí.	1955
INFANTE	En las alas de tu amor llevas mi vida.	
CLAVELA INFANTE	Ánimo y ten confianza. Una vez resuelto, prima, nada mi pecho acobarda.	1960
	<i>Vanse</i>	
FESTÍN	El <i>credo</i> llevo en la boca, que a salir mal esta danza, yo pagaré con la vida en la punta de una escarpia.	

mis bienes mueren en flor.

Sale el Rey

REY	A ver vengo, que no creo, cuándo el desengaño elijo: una madre que a su hijo quiso matar por deseo.	2005
REINA	¡Es mi amado Clodoveo!	
REY	¡Oh, qué notable cuidado! Yo soy, y que no me ha dado ser, creo, tu pecho infiel, que no fueras tan crüel si tú me hubieras criado.	2010
REINA	Una mujer te crió igual a tu sangre airada, como tú, mal inclinada, que de ella se te pegó. Parirte confieso yo, y me pesa de haber sido solo por haber nacido de este ser tan desdichado un rey tan mal inclinado y que tan mal ha vivido.	2015
REY	¿Tan mal vivo?	
REINA	En ti se halla un retrato de Nerón.	2020
REY	¿Tantas mis crueldades son?	
REINA	Tantas que en dura batalla la fama a Dionisio calla y a Calígula le olvida.	2030
REY	Y tu maldad conocida intentó con libre suerte darme con veneno muerte...	
REINA	¡Por darle a tu reino vida!	
REY	¿Luego quisiste matarme con intento loco y ciego?	2035
REINA	Es verdad, yo no lo niego.	
REY	¿La muerte quisiste darme?	
REINA	Quise con ella librarme de la furia de tu espada.	2040

Dale una bofetada

REY ¡Pues toma esta bofetada!
Tu rabia al castigo cuadre,
que creo que eres mi madre
por ser tan mal inclinada.

Vase

REINA ¡Maldígate el cielo, amén! 2045
Mueras rabiando, enemigo,
y a mis ojos por castigo
violenta muerte te den.
No tengas gusto ni bien;
de tu sangre se llevante 2050
quien te castigue y espante
vengando esta bofetada,
y te dé la muerte airada
tu mismo hermano el Infante.
Ya el dolor el alma parte 2055
y en tan fiera ejecución
alcance mi maldición:
que mueras sin confesarte.
Fáltete el cielo y aparte
su piedad de tu rigor; 2060
acabes como traidor
y mueras, fiero, rabiando
como aquí me están matando
tormentos de mi dolor.

Sale el Infante

INFANTE Madre querida, ¿qué ha sido? 2065
Porque a las voces que has dado
los guardas he atropellado
y a verte solo he venido.
REINA Arriesgada acción ha sido.
Hijo, mi dolor es fuerte: 2070
teme prudente tu suerte,
que en las desdichas que toco

	en mi vida te va poco y me va mucho en tu muerte.	
INFANTE	¿Qué tienes? (¿Qué me adivina el alma en trance tan fiero?)	2075
REINA	De congoja y pena muero.	
INFANTE	(Así el alma lo imagina.)	
REINA	Si a la venganza te inclina tu noble sangre heredada,	2080
	mira tu madre agraviada,	
INFANTE	(No lo recelaba en vano).	
REINA	que me ha dado el Rey tu hermano agora una bofetada.	
	Mi honor, hijo amado, cobra,	2085
	si ves que agora me falta.	
	Sangre pide y sangre esmalta la ejecución de tal obra;	
	valor en tu pecho sobra,	
	en ti vive mi esperanza.	2090
	Venganza, que en tu confianza para vengarme te elijo,	
	que agravios tan graves, hijo, te están pidiendo venganza.	

Vase

INFANTE	Hasta aquí pudo mi amor tener prudente la espada, y hasta aquí pudo envainada dar muestras de mi valor.	2095
	A mi madre, que es mi honor, trata mi hermano de suerte	2100
	que a mí me pone en tan fuerte ocasión. Soy desdichado, pues para quedar honrado a mi hermano he de dar muerte.	
	Sabe el cielo la excelencia	2105
	que he tenido en sus errores, pero en estos pundoñores falta al honor la paciencia, y en tan libre inadvertencia pide castigo a mi espada	2110

una madre lastimada
 de quien la venganza sigo,
 y ha de ser muerte el castigo
 que pide una bofetada.

¿Que con sacrílega mano 2115
 intentase —¡ah, dura ley!—
 agraviar su madre un rey?
 Mas no es rey quien es tirano,
 ni es su hijo ni es mi hermano,
 que a serlo en ella mirara 2120
 y con temor respetara
 de Dios en ella el poder.
 Mas no puede su hijo ser
 quien dio a su madre en la cara.
 Dírame a mí y ofendera 2125
 como hermano mi decoro,
 mas, ¿a la madre que adoro?
 ¡Grave castigo le espera!
 ¡Muera este tirano, muera,
 acabe el mal inclinado, 2130
 pierda su reino y estado!
 Y aunque la satisfacción
 era matarle a traición,
 le he de matar como honrado.

Vase y sale el Rey y el Marqués

REY	Ninguno audiencia me pida. 2135 Despedí a todos luego, que melancólico y ciego aborrezco hasta la vida. Y Armisenda llamaréis para que un poco me cante. 2140
MARQUÉS	Por ella voy al instante si divertiros queréis.

Vase y va andando el Rey por el tablado, tropieza y cae

REY	Válgame Dios, que he caído tres veces sin tropezar en cosa que dé lugar 2145
-----	---

al temor de mi sentido.
No sé, alma, qué adivinas
entre quimeras tan vanas,
que o son desgracias humanas
o providencias divinas. 2150

Siéntase el Rey en una silla y sale Armisenda con guitarra y el Marqués

ARMISENDA Aquí estoy.
REY Qué confusión
tiene mi triste cuidado.
Canta, Armisenda, (¡qué enfado!)
Divertirás mi pasión.

Canta

ARMISENDA El valeroso Alejandro, 2155
tan supremo emperador,
que de treinta años el mundo
a sus pies postrado vio,
depués de matar a Clito
con demasiada pasión, 2160
viéndole muerto lloraba,
y con el ansia y dolor
le sacó el hierro afligido
y a sí matarse intentó.

REY Sí haría, porque Alejandro 2165
fue grandísimo llorón.
¿Quién fue Clito?

MARQUÉS Señor, hijo
de una ama que le crió.

REY Al que me crió di muerte 2170
y no lloré, que es error
llorar desgracias ajenas
depués de la ejecución
un hombre tan valeroso.

MARQUÉS Notable fama adquirió.
REY En tres libros he leído 2175
que ejercía esa fación.
Lloró por una ciudad
que en su tiempo no alcanzó;

	viendo el sepulcro de Aquiles —envidia fue, no fue amor, de haberle cantado Homero— también dicen que lloró; a sus amigos mataba estando en conversación depués de hartarse de vino.	2180 2185
MARQUÉS	Lloraba después, señor, que volvía en su juicio.	
REY	Por eso no lloro yo, que él los mataba con vino; yo, con mala inclinación.	2190
ARMISENDA	Canta otra letra, Armisenda. Como sirena no soy, desconfiada te obedezco cumpliendo mi obligación.	
REY	Encomendó Circe a Ulises cuando de ella se apartó que huyese de las sirenas que encantaban con la voz.	2195
MARQUÉS	Así lo refiere Homero.	
REY	También Marcial lo tocó en los versos de Casiano, que pasara con valor a vista de las sirenas.	2200
	Canta más. ¡Grave pasión atormenta el pecho mío!	2205
ARMISENDA	Miraba el fiero Nerón a Roma desde Tarpea abrasada en su rigor.	<i>[Canta]</i>
REY	Cántame mucho de Nero, que le tengo inclinación, que a vivir en este tiempo bien pudiéramos los dos darle quehacer a la muerte por no ver tanto dotor que maten por su dinero al pobre que les llamó.	2210 2215
[ARMISENDA]	Las romanas afligidas de incendio tan superior mesar los bellos cabellos	<i>[Canta]</i>

y partirse el corazón. 2220
Entre sus brazos sus hijos
llevaban con el temor
de la muerte que amenaza
su vida en tanta aflicción.

Duerme el Rey

MARQUÉS No cantes más, porque duerme. 2225
ARMISENDA Velar pudiera mejor.

Vanse y sale el Infante

INFANTE Ciego de cólera vengo
y apenas sé dónde voy.
Si a matar este tirano,
esta es gallarda ocasión. 2230
Hoy se acabarán agravios
que la soberbia emprendió;
ya que duerme, cerrar quiero
la puerta de este salón.

Éntrase y sale el ayo con un capuz y una espada desnuda

AYO Rey Evandro, rey Evandro, 2235
ya tu castigo llegó.
El ayo soy que mataste.

Rey, en sueños

REY ¿Qué me quieres, ilusión?
AYO Ya llegó el fin de tu vida,
ya la sentencia firmó 2240
Dios como juez soberano
en que no hay apelación.

Despierta

REY ¡Oh, fiera visión, espera!

Llevántase el Rey y empuña la espada

AYO ¡Detente, tu ayo soy!
 ¿Qué quieres? ¿No me conoces? 2245
 A Dios tu vida enfadó;
 hoy te matará el Infante.

Vase

REY Nunca he tenido pavor,
 nunca vi la cara al miedo
 y agora digo que son 2250
 los avisos que da el cielo
 dignos de mucho temor,
 que he visto, ¡ay Dios!, una sombra,
 pero sombra tan feroz...
 ¿A quién temor no pusiera 2255
 cuando a mí me reportó?
 ¿No soy el mal inclinado?
 Pues, valiente corazón,
 sosegad, que os guarda altivo
 y está, corazón, con vos, 2260
 Alcides, Hétor y Aquiles,
 Aníbal, Pirro y Cipión.

*Vuelve a sentarse en la silla y sale la duquesa Leonora con una cota de luto y los
cabellos sueltos*

DUQUESA Rey Evandro, la Duquesa
 soy que gozaste, traidor.
 Espera el fin de tu vida 2265
 que hoy mismo la maldición
 de tu madre se ejecuta,
 siendo el Infante agresor
 de tu miserable muerte.

REY ¡Detente, fiera visión! 2270
 ¿Quién eres?

DUQUESA ¿No me conoces?
 Soy la duquesa Leonor.

REY ¿Que el Infante ha de matarme?
 ¡Seguro de muerte estoy!
 Vengan sombras, caigan rayos 2275
 y pruebe la admiración

protentos en un protento
que el cielo en un rey crió.

Recuéstase a dormir. Sale el Infante

INFANTE Ya el salón está cerrado
y el Rey muere por mi honor. 2280
¿Matarele con la daga?
Es flaqueza y vil acción,
desconfianza de mí mismo
y en mí falta de valor.
Poner mi persona al riesgo 2285
está muy puesto en razón
porque de ordinario muere
el hombre como mató.

Despierta el Rey alborotado

REY ¡Ah de mi guarda, valedme,
acudí presto!

INFANTE Yo soy. 2290

REY ¿Tú qué quieres?

INFANTE A matarte
me trae tu sinrazón.
Ejecutarlo he podido,
mas no quiero, que te doy
lugar a que te defiendas. 2295
Mira qué satisfacción
tengo de mi noble espada,
águila opuesta a tu sol.

REY ¡Ah de mi guarda!

INFANTE No llames,
que la llave tengo yo. 2300
No entro con nadie a matarte:
solo vengo, solo estoy,
pero estoy tan agraviado
de tu injusta sinrazón
y del agravio que hiciste, 2305
ingrato, a quien te parió,
que quisiera que tres almas
tuvieras como Gerión

para quitarte una a una.
 Mitigara así mi ardor. 2310
 Para mí llamas tu guarda;
 ya me rindes sumisión.
 ¿No ostentabas valentías?
 ¿Y agora pides favor?
 Infante soy, tú eres rey, 2315
 pero teme, ingrato, a Dios,
 que no vi mal inclinado
 ser valiente en la ocasión.
 ¡Defiéndete, porque el cielo
 a mi espada reservó 2320
 en mi venganza y tu ofensa
 castigos de un bofetón!
 REY ¿Que a vengar tu madre vienes?
 ¿Luego piensas que llamaba
 por el temor que me daba 2325
 ese ardimiento que tienes?
 Mal a mi furia previenes
 el valor con que nací;
 flaqueza juzgaste en mí.
 Tu valor no me acobarda 2330
 porque yo llamaba un guarda
 que sobraba para ti.
 Porque esa espada atrevida
 para matarte, villano,
 es corta empresa a mi mano 2335
 y es poca vida tu vida,
 que en esta hazaña lucida
 que te ha de costar tan cara
 quisiera ya que en ti hallara
 muchas vidas este ser 2340
 por tener poco que hacer
 cuando muchas te quitara.
 INFANTE No me admiro si te escucho,
 en la arrogancia que toco,
 que en la ocasión hace poco 2345
 quien antes de ella habla mucho.
 Con razones jamás lucho,
 que son de la lengua sobras,
 y tú en arrogancias cobras

	palabras que en viento labras.	2350
	Mas dejemos las palabras y vengamos a las obras.	
REY	Notable tu engaño ha sido, pues si matarme intentabas, di, villano, ¿qué aguardabas	2355
	cuando me hallaste dormido?	
INFANTE	Porque matarte he querido como noble y como honrado, que este valor heredado es de mi sangre glorioso.	2360
REY	Pues ya que fuiste piadoso huye del mal inclinado.	

Sacan las espadas y acuchíllanse

INFANTE	Agora verás quién huye.	
REY	¿La espada mides conmigo?	
INFANTE	¿Qué es contigo? ¿No conoces que con ella asombros vibro?	2365
REY	¿Cómo, vil, me has engañado trayendo tantos contigo? ¡Tened las armas, mi ayo! ¡Duquesa, ya estoy rendido!	2370
	Mayordomo y secretario... ¿Qué es esto? ¿Tantos prodigios? Cobardes sois, pues sois tantos.	
INFANTE	Ilusión del miedo ha sido.	
REY	Más de veinte te acompañan; todos me cercan con gritos. Rabiando alevoso muero, pues con tantos fementidos la muerte, fiero, me has dado.	2375

Cae dentro muerto

INFANTE	Del cielo es este castigo; quien mal vive, mal acaba, y quien a su madre ha sido desobediente, así paga de su error los desatinos.	2380
---------	--	------

Dentro

VOCES ¡Viva el Infante!
INFANTE Estas voces 2385
son del pueblo y mis amigos.
¡Qué gloria es tenerlos siempre
y el granjealos qué alivio!

Dentro Festín

FESTÍN Abre, gran señor, la puerta
que tu nombre esclarecido 2390
apellida todo el pueblo.
INFANTE Ya está abierta.
FESTÍN ¡Oh, noble archivo
de la sangre de tu padre!
¿Está ya muerto?
INFANTE Sí, amigo,
esa cortina le cubre. 2395
Aguarda en este distrito
mientras que traigo a mi madre.

Vase

FESTÍN No sea algún parasismo
de que el Rey vuelva y me mate.

Sale Armisenda

ARMISENDA Rompan mil tiernos gemidos 2400
el aire en tan triste suerte.
¡Ay, amado señor mío!
FESTÍN A su gusto llore agora.
ARMISENDA ¡No os bastaron mis avisos!
¡Yo fui solo desdichada! 2405
FESTÍN Con mucha razón lo ha dicho.
¿Qué hay, señora calabaza?
Ya verá que soy el pino.
El amor no vio el Infante;
topó al Rey, hízole tiro. 2410

Las pipitas coma agora
que en el muladar se ha visto.

Dentro

VOCES ¡Viva el noble Clodoveo!
 ¡Todos por rey le elegimos!

Salen el Infante, la Reina, el Marqués y el Duque

INFANTE	Ya, señora, estáis vengada.	2415
REINA	Y el cielo a vos reducido la corona de este reino, que aplaudiéndoos por tan digno os aclaman por su rey libertador y caudillo,	2420
DUQUE	ganando en un rey piadoso de un tirano los suplicios. Deme Vuestra Majestad a besar sus pies invictos.	
INFANTE	General de mar y tierra,	2425
MARQUÉS	alzad a mis brazos mismos. Vuestra Majestad el reino goce siglos infinitos.	
INFANTE	Mi mayordomo mayor os hago, Marqués.	
FESTÍN	Qué lindo.	2430
	Este es rey que premiar sabe.	

Sale Clavela

CLAVELA	Parabienes tan debidos, señor, antes de gozados ya los habéis merecido.	
INFANTE	¿Qué gloria a la mía iguala cuando os tengo por alivio de mi amoroso cuidado?	2435
CLAVELA	Vuestras venturas admiro.	
INFANTE	Vuestras son, prima y señora, que ya la mano os dedico para daros la corona	2440

	del reino que me ha elegido.	
FESTÍN	¿Y a quien tan bien te sirvió?	
INFANTE	Dos mil ducados te libro	
	de renta todos los años.	2445
FESTÍN	Dame, Infante y Rey subido,	
	a mi salada Armisenda.	
INFANTE	Eso se queda en su arbitrio	
	si ella quiere.	
FESTÍN	Di que quieres.	
ARMISENDA	Por mi interés lo permito.	2450
INFANTE	Y aquí, discreto senado,	
	en tan ejemplar prodigio,	
	da fin al mal inclinado	
	su autor, y el perdón pedimos.	

FIN

Fin de la gran comedia de El malinclinado

3. APARATO CRÍTICO

3.1 APARATO CRÍTICO DE *CON PARTES NUNCA HAY VENTURA*

Título LA FAMOSA COMEDIA DE CON PARTES NUNCA HAY VENTURA DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO *B* : LA FAMOSA COMEDIA DE CON PARTES NO HAY VENTURA DEL ALFÉREZ JACINTO CORDERO *A*

Dramatis personae Personas que hablan en ella *A* : Hablan en ella las personas siguientes
B

Aminta *A* : Aminta y *B*

duque Rosimundo *A* : duque de Rosimundo *B*

29 queréis *A* : queráis *B*

70*Acot* Sale Albano. Éntrese Felisarda *A* : Vase Felisarda, y sale Albano *B*

88 ese *A* : este *B*

111 creerá : creyera *AB*

112*Acot* Arrodiándose *A* : Arrodíllase *B*

126 Alto Dios *B* : Alto a Dios *A*

192 quién *A* : qué *B*

372*Acot* Éntranse. Sale Felisarda *A* : Vanse, y sale Felisarda *B*

385*Acot* Lea *A* : Lee *B*

el papel *A* : *om B*

549*Acot* Entra el Duque. Sale Aminta *A* : Vase el Duque y sale Aminta *B*

590 le *B* : la *A*

592*Acot* Éntranse *A* : Vanse *B*

634 tu *A* : su *B*

672*Acot* Sale Serafina, y ponen las máscaras : Salen Serafina, y ponen las máscaras *A* :
Pónense las máscaras y sale Serafina *B*

872 gracia *A* : gala *B*

875 lleguen *A* : llegan *B*

894 *Acot* Éntrase *A* : Vase *B*
900 *Acot* Éntranse *A* : Vanse *B*
FIN *A* : *om B*
917 hay caso *A* : hay cosa *B*
938 ponga : pongo *AB*
1124 fuerais *B* : fuereis *A*
1125 contra el gusto : que contra gusto *AB*
1190 arbitro : arbitrio *AB*
1253 Yo estoy *B* : Yo que estoy *A*
1256 le *A* : lo *B*
1294 *Acot* Éntrase *A* : Vase *B*
1334 *Acot* Éntranse *A* : Vanse *B*
los dos. Salen *A* : los dos y salen *B*
1460 *Per* Calla....historias : *en AB atribuido a DUQUE*
1498 *Acot* Éntranse *A* : Vanse *B*
1522 agria *A* : agua *B*
1531 la *A* : le *B*
1532 *Acot* Roberto. Tocan *A* : Roberto y tocan *B*
1553 *Per* AMINTA : MÚSICA *AB*
1586 *Acot* Éntranse los dos. Salen *A* : Vanse las dos, y salen *B*
1616 *Acot* Éntrase *A* : Vase *B*
1618 a que estas *B* : aquestas *A*
1682 hechizas : hechizos *A B*
1796 *Acot* Tocan *A* : Toquen *B*
1809 poder *A* : valor *B*
1829 *Acot* más *A* : demás *B*

1938 *Acot* Éntranse *A* : Vanse *B*
FIN *A* : *om B*

2003 Aristóteles *A* : Aristoles *B*

2037 operandum: filósofos : operandum: los filósofos *AB*

2049 que entendimiento : que el entendimiento *AB*

2066 *Acot* Artajerjes. Salen *A* : Artajerjes y sale *B*

2070 *Per AB añaden CARTA*
esta *A* : esto *B*

2076 El Conde *al margen y parcialmente borrado en A* : *om B*

2113 en Babilonia : en la Babilonia *AB*

2130 *Per MARQUÉS : ARNESTO AB*

2134 *Per MARQUÉS : ARNESTO AB*

2314 mi desventura *B* : mis desventuras *A*

2354 que *B* : *om A*

2354 *Acot* Éntrase Rob. Sale el Duque *A* : vase Roberto y sale el Duque *B*

2362 le *B* : la *A*

2424 *Acot* Felisarda *A* : *om B*

2474 *Acot* Da *A* : Dale *B*

2487 Serviré *B* : Servirá *A*

2504 *Acot* Éntranse. Sale *A* : Vanse y salen *B*

2522 hojas *A* : ojos *B*

2531 *Acot* Éntranse. Sale *A* : Vanse y sale *B*

2598 riñas : rinas *A B*

2600 oro *A* : otro *B*

2665 Istro *B* : Listro *A*

2665 Marañón : Maranon *AB*

2667 todo *A* : toda *B*

2671 celebra *A* : declara *B*

2679 Dos *A* : los *B*

2693 Grecia : Gregia

2711 que a ellos *B* : a que ellos *A*

2714 calvenistas : calvenista *AB*

2716 Isti : Iste *AB*

2723 quitártele : quitármele *AB*

2753 impute *B* : impate *A*

2774*Acot* Éntranse. Salen *A* : Vanse y salen *B*

2799*Acot* Duque. Sale *A* : Duque y sale *B*

2811*Per* DUQUE *B* : *om A*

2831 te he hecho *B* : te hecho *A*

2858*Acot* Éntrase *A* : Vanse *B*

2859 amado *A* : mío *B*

FIN *A* : *om B*

3.2 APARATO CRÍTICO DE *EL MALINCLINADO*

Dramatis personae Personas que hablan en ella *A* : Hablan en ella las personas siguientes *B*

Armisenda *A* : *en B solo se lee senda por estar el impreso roto o comido por la polilla en este punto*

29 apenas *A* : en vano *B*

53 en su *A* : de *B*

58 del *A* : de *B*

134 la *A* : en su *B*

200 vieran : viera *AB*

208*Acot* Sale la Reina : *en B* 209*Acot* tras y más...

230 las *A* : *om B*

364 que lo *A* : lo que *B*

369*Per* CLAVELA : FESTÍN *AB*

422*Acot* Vase. Salen *A* : Vase, y salen *B*

439 Gallardo *B* : y gallardo *A*

450*Acot* de *A* : *om B*

451*Per* ARMISENDA : CANTA *AB*

457*Per* ARMISENDA : CANTA *AB*

508 Va *A* : Voy *B*

510*Acot* Vase *B* : *en A* 509*Acot*

522*Acot* Vase *A* : Vanse *B*

551 quisierdes *B* : quisiéredes *A*

619 vuestra *A* : nuestra *B*

640 el consentimiento *A* : este sentimiento *B*

660 ordeno : os ordeno *AB*

813 te vayas *A* : nos vamos *B*

838 *Acot B añade la acotación Vanse*

FIN *A : om B*

942 creyó : creo *AB*

948 *Acot la Reina A : om B*

964 *Acot cáele A : caésele B*

Acot Levántele Clavela A : y levántalo ella B

1033 paga *A : pega B*

1041 Laura *A : prima B*

1045 canse *A : cansa B*

1081 hablarás del : hablaredes *AB*

1082 que eres : quieres *AB*

1220 *Acot Sale A : Salen B*

1258 cuclillas *B : cuchillas A*

1271 prendiolos : prendilos *AB*

1357 te di : de ti *AB*

1363 que matarme *A : quemarme B*

1376 os *A : om B*

1377 La *B : Y la A*

1397 al *A : el B*

1431 si es *A : si él es B*

1539 *Acot Vase B : om A*

FIN *A : om B*

1615 Esa *A : Eso B*

1725 es : este *A : es de B*

1739 la muerte di *A : muerte le di B*

1753 valor : poder *AB*

1796 satisface : satisfice *AB*

1806 Istro : Listro *AB*

 Marañón : Maranon *AB*

1820 Marañón : Maranon *AB*

1826 etíope : Epiope *AB*

1833 estás : está *AB*

1874 afectos *A* : efectos *B*

1920 adorada *A* : querida *B*

1960 *Acot* Vanse *B* : Vase *A*

1964 *Acot* Vase, y sale *B* : Sale *A*

2040 *Acot* Dale una bofetada *A* : *En B la acotación aparece tras el v. 2041*

2110 pide : pido *AB*

2142 *Acot* Vase y va *A* : Vase el Marques. Va

2154 *Acot* Canta *A* : *om B*

2155 *Per* ARMISENDA *A* : CANTA *B*

2181 Homero : Domero *AB*

2206 *Per* ARMISENDA : CANTA *A B*

2217 *Per* ARMISENDA : CANTA *A B*

2224 *Acot* Duerme *A* : Duérmese *B*

2234 *Acot* Éntranse *A* : Vanse *B*

2237 *Acot* Rey *A* : El Rey *B*

2272 *B añade la acotación* Vase

2278 *Acot* dormir. Sale *A* : dormir y sale *B*

2373 pues *B* : pois *A*

2392 *B añade la acotación* Sale Festín

2429 mayor *B* : *om A*

FIN A : *om B*

Fin de la gran comedia de El malinclinado A : om B

4. NOTAS AL TEXTO

4.1 NOTAS FILOLÓGICAS DE *CON PARTES NUNCA HAY VENTURA*

Título En la portadilla de la comedia de *A* leemos *Con partes no hay ventura*. Sin embargo, en el índice del tomo, que se encuentra en el vuelto de la portada de este, el título es *Con partes nunca hay ventura*. En los titulillos de los folios de la comedia alternan *Con partes no hay ventura* y *Con partes nunca hay ventura*. En *B*, tanto en la portadilla como en los titulillos, siempre leemos *Con partes nunca hay ventura*. El motivo que nos hace titular definitivamente la comedia con la variante *nunca* lo encontramos en el final de la comedia, en los versos que la cierran: «Y aquí, senado, da fin, / en el suceso presente, / *Con partes nunca hay ventura* / y, sin ellas, todo es suerte». En general, bibliógrafos y críticos han optado por *Con partes nunca hay ventura*, salvo Christophe Gonzalez y Mariela Insúa que suelen titularla con la variante *no*.

Dramatis personae La didascalia para la reina Felisarda será REINA en los dos testimonios que conservamos de la comedia hasta el verso 1833, en que cambia a FELISARDA. Hemos decidido no enmendar en favor de una de las dos denominaciones, ya que su uso es regular antes y después de este verso. Consideramos por ello que no resulta confuso para el lector. Lo mismo ocurre con la infanta Serafina. En este caso, la didascalia será SERAFINA hasta el verso 2510, en que regularmente pasará a denominarse INFANTA.

11-15 *Más quiero...imprudente*: el deseo de seguir el gusto y la inclinación en el amor a expensas incluso de perder el reino es una afirmación que también hace Diana, princesa de Parma, en la primera jornada de la comedia de Cordeiro, *El secretario confuso*: «Tenga estados quien quisiere, / sin ellos tenga yo gusto» (*Segunda parte*, f. 4r).

32 *partes*: «Usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Autoridades*, s. v. *parte*). Todavía lo recoge el *DLE* (s. v. *parte*) como arcaísmo.

34-35 *para daros el pie, / le quiero yo dar la mano*: juego de palabras con *dar el pie* y *dar la mano*. *Dar con el pie* puede hacer referencia a «tratar con desprecio o poca estimación» (*DLE*, s. v. *pie*), o, de otro modo, puede que la Reina esté reafirmando su autoridad ante el Duque, queriendo decir ‘para que me beséis el pie’. *Dar la mano* parece tener aquí el significado de ‘favorecer’ que recoge Correas (*Vocabulario*, p. 895), del mismo modo que en este lugar de *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina: «Sabed que al que es cortesano / le dan, al darle una mano, / para muchas cosas pie» (vv. 2263-2264, ed. B. Oteiza). En su edición, Blanca Oteiza (p. 89, nota a los vv. 2263-2264) anota: «(...) *dar la mano* ‘signo de favor’ de las damas». Aunque Tirso juega aquí también con las palabras *mano* y *pie*, la locución *dar pie* no tiene el mismo significado que la de nuestro texto (*dar el pie*).

47 *pecho inficionado*: ‘corrupto, lleno de maldad’. Tanto Felisarda como Albano, más adelante, intuyen desde el principio la falsedad y envidia del duque Rosimundo.

52 *lealtad*: en esta comedia Cordeiro utiliza regularmente *lealtad* como bisílabo. Solo una vez aparece en plural, *lealtades* (v. 2894), y también se produce sinéresis, contando la

palabra tres sílabas. Por el contrario, *leal* siempre es bisílabo (aparece por vez primera en el verso 2283).

69 *dedilde*: ‘decidle’. Era habitual en la lengua del Siglo de Oro la metátesis *ld* por *dl* en las formas de imperativo que llevaban el pronombre enclítico «le». De acuerdo con Cano (2013: 867), «se documenta en la *Celestina*, es frecuente en los diálogos del *Quijote* –lo que significa que vivía en la lengua hablada a principios del XVII– y todavía la prefiere Calderón». En esta comedia aparece con mucha frecuencia (vv. 898, 1332, 2069, 2415, 2467, 2468, 2481 y 2736).

91 *ocasión*: ‘causa, motivo’.

102 *luego*: ‘inmediatamente’. El adverbio *luego* aparece siempre en esta comedia con este significado.

108-110 *por tu vida...vida*: rimar una locución con una palabra aislada de esa locución era licencia admitida en la comedia por los dramaturgos, aunque seguramente los preceptistas de métrica no la aprobaran (Arjona 1953: 297). En este caso estamos ante la locución interjectiva «por tu vida» rimada con el sustantivo «vida».

111 *creerá*: los dos testimonios de la comedia leen «creyera». Enmendamos por *creerá*, contándolo como bisílabo, y sugerimos la posibilidad de que el autor pensara la forma verbal en portugués (3ª p. del pret. imperfecto de subj. de *crer*: *cresse*) y contara la palabra como bisílaba, pero después la escribiera en castellano. Un caso similar ocurre en *El malinclinado* con la forma *anduve/andei* (v. 439).

126 *¡Alto Dios!*: ‘alabado sea Dios’. En este punto hemos adoptado la lección de *B* frente a la de *A*, que consideramos errónea por dos razones. En primer lugar, la expresión «Alto Dios» está documentada no solo como epíteto, sino también como fórmula para expresar diversos sentimientos de agradecimiento, sorpresa, súplica, dolor, etc.: «Por mas que acercarme intente / à hazer algo al Enemigo; / (ò Alto Dios Omnipotente!) / no puedo acabar conmigo / de empezar à ser valiente!» (Calderón de la Barca, *La piel de Gedeon*, TESO); «[...] un hijo pierdes, y en èl / la esperanza de mi Casa, / el Jordàn de mi vejèz? / Por el alto Dios...» (Antonio de Zamora, *Judas Iscariote*, TESO). Por el contrario, la locución «Alto a Dios» no la hemos encontrado en ningún otro texto. En segundo lugar, nos parece que el ritmo del verso es más adecuado sin la necesidad de hacer una sinalefa entre la última sílaba de «Albania» y la primera de «Alto», dichas por dos personajes diferentes, porque en la representación necesariamente tendría que haber una pausa – aunque fuese breve– entre la intervención de un actor y otro.

132 *pareces*: ‘apareces’.

135 *corrido*: ‘avergonzado’.

144 *tente*: ‘detente, no prosigas’. Tenerse «vale tambien detenerse, ò pararse» (*Autoridades*, s. v. *tenerse*).

147 *poner dolo*: «Juzgar mal de alguna acción, operación o dicho» (*Autoridades*, s. v. *dolo*).

165-166 *más ser...presente*: la pobreza era un mal que amenazaba a España y Portugal en el siglo XVII. Ver Gonzalez (1987: 325), quien utiliza precisamente estos versos para ilustrar la presencia del tema en Cordeiro.

176 *aleve*: ‘alevoso, traidor’.

180 *venturoso*: dicho con desprecio y no sin ironía, puesto que Artajerjes es *venturoso* en el sentido de que, como explicará más adelante Albano a Serafina, fue, desde el momento en que nació, adorado por su padre –el duque Rosimundo, padrastro del protagonista– y, en consecuencia, también por su madre y los criados. Sin embargo, resultado de esta desmedida adulación, Artajerjes es un joven necio y sin ninguna virtud (ver vv. 784-794).

183 *Tal le dé Dios la salud*: ‘que Dios le dé lo que merece’. *Dios te dé salud* era una expresión de buenos deseos que podía utilizarse también irónicamente o en forma negativa (por ejemplo, «Nunca Dios te dé salud / labradora de los diablos», Lope de Vega, *La corona de Hungría*, vv. 1361-1362, ed. E. Cotarelo y Mori). Aquí, Cordeiro la ha combinado con *Tal sea su salud* o *Tal sea su vida como él es*, que recoge Correas (*Vocabulario*, p. 1078) con la explicación «es maldición en semejanza de mala cosa». Cordeiro la utiliza también en *El malinclinado* en boca del criado Festín (v. 191). Con el mismo sentido la emplea, por ejemplo, Tirso en *La villana de Vallecas* cuando el gracioso Agudo describe un paramento que adorna una habitación: «Remátase la labor / con la espigadera Rud, / cual le dé Dios la salud / al bellaco del pintor» (vv. 293-296, ed. S. Eiroa).

192 *quién*: ‘a quién’. Acusativo personal sin *a* propio de textos portugueses escritos en castellano.

200 *partes*: ver nota al v. 32.

206 *crüeles*: única ocasión en la que *cruel* o alguno de sus derivados está contado como bisílabo en esta comedia. En *El malinclinado*, no obstante, sucederá al revés: solo en un caso se utiliza la palabra como monosílabo, frente a nueve casos en los que cuenta como bisílabo (ver nota al v. 715 de *El malinclinado*).

214-215 *soy veraniego y me crecen / con las lunas estas gracias*: *veraniego* es quien «en tiempo de verano suele ponerse loco o enfermo» (*DLE*, s. v. *veraniego*). Roberto reitera esta característica de su personalidad afirmando que la luna tiene influencia sobre él. Según la astrología, de acuerdo con la cual cada planeta ejercía una influencia determinada en la naturaleza y en el hombre, la luna producía en este último el extravío del juicio y la locura (ver Lewis, 1997: 89). También el gracioso de la comedia de Cordeiro *El juramento ante Dios* se declara veraniego ante la infanta Lenia: «INFANTA Notable humor gastas siempre. PERILO Soy veraniego, y tal vez por divertirme lo hago» (vv. 2366-2368, ed. J. Cruz-Ortiz).

218 *porque haces versos*: esta es la primera vez que se nos informa en la comedia de que Albano es poeta o, al menos, tiene por afición escribir versos de vez en cuando. Roberto está achacando en estos momentos su mala fortuna a este hecho. Abundan en la literatura del siglo XVII las burlas sobre los poetas, caracterizados como hombres pobres, locos, embobados y amargados, y a menudo comparados con el mismo diablo. Una buena

muestra de estos lugares puede leerse en Herrero (1931). Cordeiro, como analiza Gonzalez (1987: 44-47), recurre a todas estas caracterizaciones en sus comedias.

219 *propósito*: ‘intención’.

226 *haciéndole atabales*: ‘atabaleando’, ‘haciendo ruido, como si tocaran atabales’.

232 *noramala*: ‘en hora mala’. Según el *DLE* (s.v. *hora*), la locución sirve «para denotar disgusto, enfado o desaprobación ante lo que se enuncia».

281 *hacer a un caballo mal*: de acuerdo con *Autoridades* (s.v. *caballo*), «es trabajarle con destreza, manejándole de suerte que obedezca al freno y a la espuela, a la voluntad del jinete».

292 *Entrambas cosas, señor, / con exceso serán vicio*: el maestro Donato está tratando de educar a Artajerjes en la ética aristotélica, modelo de filosofía moral todavía en el Siglo de Oro. En este punto trata de inculcar a su discípulo la doctrina de la *mesotés* o el ‘justo medio’, para hacer de él un hombre discreto, es decir, prudente. Es uno de los lugares comunes más aludidos del estagirita en textos literarios. En la carta que don Quijote envía a Sancho cuando este está gobernando la ínsula Barataria podemos leer, entre otros muchos consejos, el siguiente: «Sé padre de las virtudes y padrastro de los vicios. No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y escoge el medio entre estos dos extremos; que en esto está el punto de la discreción» (*Quijote*, II, LI, ed. F. Rico, p. 1145).

303-308 *¿qué regla...esperanza*: Donato acusa a Artajerjes de intemperante y, en consecuencia, de irracional, lo que le asemeja a las bestias.

311-312 *que conserva la templanza / la prudencia en el que vive*: de acuerdo con Aristóteles, el hombre prudente es siempre templado, pues previamente ha dominado sus deseos: «Tampoco el mismo hombre puede ser a la vez prudente e incontinente, puesto que hemos demostrado que el prudente es, al mismo tiempo, virtuoso de carácter» (*Ética nicomáquea*, 1152^a, VII-x).

313 *Marco Valerio*: posiblemente, Marco Valerio Corvo (c. 370-270 a. C.), cónsul hasta seis veces (348, 346, 343, 335, 300 y 299 a. C.), famoso por sus victorias contra los samnitas y contra los ausones de Cales, así como por su longevidad –vivió cien años, según Cicerón (*De Senectute*, XVII, 60) y Valerio Máximo (VIII, 13, 1), entre otros–. Pedro Mejía (*Silva de varia lección*, IV, 7, ed. A. Castro, Vol. II, p. 374) destaca que «todo lo que bivió, tuvo bastante salud y fuerza para administrar sus officios y dignidades, y para gobernar su casa y hazienda y, assí mesmo, señalada prudencia y saber para ello».

314 *Sócrates y Catón*: la mención de *Sócrates*, conocido filósofo ateniense que vivió entre los años 470/469-399 a. C., tiene pleno sentido aquí, pues Sócrates fue, entre otras cosas, quien identificó el saber y el uso de la razón con la virtud. Sus conciudadanos le condenaron a muerte y, de acuerdo con sus principios, acató la ley, rechazando la huida que le facilitaban sus discípulos. Por otro lado, el nombre de *Catón* puede hacer referencia a Catón el Viejo o Catón el Censor (234-149 a. C.), o bien a su biznieto, Catón de Útica o Catón el Joven (95-12 a. C.). Catón el Viejo, *homo novus* que tras una larga carrera militar y política alcanzó el cargo de censor en el 184 a. C., fue célebre por su austeridad

y su severidad. Cicerón lo convierte en el interlocutor principal del diálogo *De senectute* y, por tanto, en transmisor de su pensamiento –de hecho, Cicerón nombraba su obra como *Cato Maior*– (Pimentel Álvarez 1997: XVII-XXVII). Catón el Joven fue contemporáneo de Julio César y Pompeyo, y partidario de este último en la Guerra Civil. Al perder la Guerra y ver que quedaba destruida la República de Roma, se suicidó. En la *Farsalia* de Lucano es retratado como la encarnación de la virtud estoica, austero, casto, justo (Libro II, 380-391): «[...] nullosque Catonis in actus / subrepsit partemque tulit sibi nata uoluptas» (II, 390-391), («[...] en ningún acto de Catón / se inmiscuyó ni tomó parte el mero placer», trad. J. Bartolomé). Lo más probable es que Cordeiro no esté haciendo referencia a ninguna de las dos figuras históricas en concreto, sino a un mítico Catón – «autor» de los *Disticha Catonis*, difundidísima colección de sentencias, de uso escolar–, ejemplo paradigmático de hombre sabio y virtuoso que entremezclaba las vidas de ambos personajes históricos.

315 *el rey Masinisa*: Masinisa, rey de Numidia, vivió entre el 238 y el 149 a. C. Según Covarrubias (s. v. *Masinisa*), «al principio grande enemigo de los romanos, después se confederó con ellos y les fue muy amigo». Refiere Pedro Mejía que «según Cicerón y Valerio Máximo y otros algunos, escriben dél que reynó sesenta años en su vejez, y nunca por agua ni Sol cubrió su cabeça en toda su vida, y estava en pie y en un lugar muy gran parte del día, y caminava a pie como el más moço de su ejército, aunque era ya muy viejo» (*Silva de varia lección*, IV, 7, ed. A. Castro, Vol. II, p. 377). Donato ha mencionado, en los versos 314 y 315, hombres ejemplares y distinguidos, en el caso de Marco Valerio Corvo y el rey Masinisa, por sus hazañas militares, conseguidas a lo largo de varios años desde la juventud hasta la vejez; y en el caso de Sócrates y Catón, por su sabiduría, muy difundida y aceptada en el ámbito escolar y literario.

319-326 *¿Cansar...disgusto*: para Aristóteles, el sabio no es quien conoce las virtudes y las expresa, sino, más bien, quien adquiere el hábito de actuar de acuerdo a ellas: «(...) la mayoría no hace estas cosas, sino que, refugiándose en la teoría, creen filosofar y poder, así, ser hombres virtuosos» (*Ética nicomáquea*, 1105b, II-IV). La réplica de Artajerjes no está, por tanto, falta de sentido. Acusa a Donato de aprovecharse de su dinero a cambio de ser prolijo en filosofías, lo cual significa no ser consecuente con la propia doctrina que está enseñando.

350 *disgusto*: ‘disgustado’.

351 *encuentra*: ‘es contrario a’. Es lusismo. Una de las acepciones del verbo *encontrar* en portugués es «*oppòr-se*, ser contrario» (Bluteau, s. v. *encontrar*), mientras que en castellano es la forma pronominal de este verbo –*encontrarse*– la única que tiene el significado de «oponerse a alguien, enemistarse con él» (*DLE*, s. v. *encontrar*).

366-367 *gusto...gusto*: en este caso de autorrima estamos ante dos palabras con la misma forma y significado, que, no obstante, podríamos justificar con la diferencia que implica el uso de la preposición *sin*, que precede a *gusto* en el verso 366, ya que cualquier mínima variación era admitida por los dramaturgos –aunque no por los preceptistas– para rimar dos palabras de idéntica forma (Arjona 1953).

401 *presunción mía*: ‘sospechas sobre mí’.

419 *¿qué mucho*: *mucho* «seguido de *que* más subjuntivo, indica que lo expresado a continuación no debe causar extrañeza» (*DLE*, s. v. *mucho*). Se trata de una expresión muy común, aunque en este caso no va seguida de la conjunción *que*, como ocurre también en la comedia de Cordeiro *El juramento ante Dios*: «pero eres mujer, ¿qué mucho, / si la mudanza en ti reina?» (vv. 125-126, ed. J. Cruz-Ortiz).

427 *criado*: *crear* y *criar* proceden ambos del verbo latino *creare*. En la lengua del Siglo de Oro todavía no se distinguían sus significados e incluso *crear* resultaba anticuado frente a *criar* en algunos casos, según recoge *Autoridades* (s. v. *crear*) en la definición de *crear*: «Lo mismo que Criar. Este verbo, aunque más arreglado a su origen Latino *Creare*, oy solo tiene uso en la acepción de erigir alguna nueva dignidad, o de constituir a alguna persona en cierto empleo, o ministério [...] y en la de producir, nutrir y educar, es voz antiquada». Cabe señalar, no obstante, que en portugués solo existe un verbo derivado de *creare* (lat.): *criar* (port.), que aúna los significados de los españoles *criar* y *crear*. Es posible aplicar a Jacinto Cordeiro la conclusión a la que llega Rodríguez Rodríguez (en su edición de la *Comédia da pastora Alfea*, p. 293, nota 193) respecto al uso de *criar* y sus derivados en los textos de Simão Machado: «No resulta extraño, por lo tanto, que Simão Machado, cuya lengua materna no conoce sino una palabra derivada de *creare*, se vea confundido por la incipiente diferenciación del doblete castellano». Con todo, aún el *DLE* (s. v. *criar*) incluye como propio del lenguaje religioso la siguiente definición para el verbo *criar*: «Dicho de Dios: Dar ser a algo que antes no existía».

430 *estrella*: ‘suerte’, por la común idea de que los astros determinaban el destino de las personas. En esta comedia se utiliza la palabra *estrella* siempre en este sentido.

437 *opinión*: ‘buena fama’.

465 *opinión*: ver nota al v. 437.

472 *me han traído en lenguas*: ‘han murmurado sobre mí’.

482 *creyo*: ‘creo’. Lusismo. La forma *creyo* (actualmente, *creio*) comenzó a utilizarse en portugués en el siglo XVI y los autores portugueses traspasaron ese uso a sus textos escritos en castellano (Teyssier 2005: 406). *Creyo* es también la variante arcaizante en lengua española de la primera persona del singular del presente de indicativo del verbo *creer*, pero probablemente fue el uso portugués el que influyó en este caso.

488 *fulminada*: ‘expresada con ira’. *Fulminar*, «dicho de una persona», significa «desahogar su ira hiriendo a otra con palabras fuertes o por escrito» (*DLE*, s. v. *fulminar*).

500-501 *¡Desclavó...triste caí!*: la *rueda* es la rueda de la fortuna, dicha así «por su inconstancia, que pocos aciertan a retenerla echándole el clavo de la constancia» (Covarrubias, s. v. *rueda*). Era común representar a la diosa Fortuna con algún atributo que señalara su falta de firmeza. Entre otras formas, señala Pedro Mejía, «también la pintan meneando una rueda, por la qual unos van subiendo a la cumbre y otros están en ella y otros que van cayendo» (*Silva de varia lección*, II, 38, ed. A. Castro, vol. I, p. 794). La imagen de la rueda de la fortuna y el clavo que la detiene es muy habitual en el teatro

del Siglo de Oro. Cordeiro recurre a ella con frecuencia (por ejemplo, en *La privanza merecida*: «REY Yo le pondré a tu fortuna / un clavo, y tendré la rueda», vv. 854-855, ed. G. Depretis).

509 *opinión*: ver nota al v. 437.

515 *parte*: ver nota al v. 32.

536-537 *si mis desdichas no hicieran / transformaciones iguales*: ‘si mi hado desdichado no hubiera ocasionado un cambio de fortuna como este (tener que casarme con Artajerjes para evitar las habladurías)’.

541 *en el punto*: ‘inmediatamente’. De acuerdo con Covarrubias (*s.v.* punto), *en un punto* es «en un instante».

545 *sufrimiento*: ‘paciencia’. Es habitual encontrar la palabra *sufrimiento* con este significado en el teatro áureo. Cordeiro la utiliza, por ejemplo, en *El mayor trance de honor*: «OTAVIA ánimo, ten sufrimiento. / Prosigue firme en tu amor» (*Seis comedias famosas*, f. 48r). Es muy ilustrativa su aparición en *La estrella de Sevilla*: «¿quién paciencia tendrá, quién sufrimiento?» (v. 663, ed. N. Revenga).

563 *Ya no soy quien ser solía*: verso presente en multitud de poemas y piezas teatrales de los siglos XV, XVI y XVII, tanto de la tradición literaria española como portuguesa (Zamora Vicente 1981: 35-36) y que parece tener su origen en el soneto CXII del *Canzoniere* de Petrarca. Podemos citar, como muestra de su frecuencia en el teatro portugués, los vv. 1724-1727 de la *Tragicómedia de Dom Duardos*, de Gil Vicente: «DOM DUARDOS [...] / perdí de ser quien solía / por la mayor hermosura / desta vida. / FLÉRIDA Quién solías tú de ser?» (ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*; sobre la presencia de este verso en el teatro portugués del siglo XVI, ver en esta edición la nota correspondiente al verso 1724). Para la tradición teatral española, remitimos a Alín y Barrio Alonso (1997: 233-234), que recogen el verso en el *Cancionero teatral Lope de Vega* entre las canciones citadas. Llegó incluso a convertirse en frase hecha (la recoge Correas –*Vocabulario*, p. 823– seguida de la explicación «Dice que ha mudado forma y manera de vida»).

564 *presunción*: ‘alta estima en que uno mismo se tiene’.

576 *opinión*: ‘fama’.

587 *ocasión*: ‘causa, motivo’.

553-612 *Cuántas desdichas...muero*: asistimos en el verso 553 a un cambio de metro. El romance da paso a unas décimas que acogen la lamentación de Felisarda por su triste suerte, complementada después y tras un momento de escenario vacío, por otra lamentación de Albano, que, aunque más breve, también se expresa en décimas. En este caso se sigue, por tanto, al pie de la letra la recomendación que Lope de Vega hacía en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «las décimas son buenas para quejas» (v. 307, ed. E. García Santo-Tomás). Son recurrentes en ambas intervenciones las figuras de repetición en distintas formas (anáfora y *derivatio* las más destacadas) y también el oxímoron.

619 *frisón*: según Covarrubias (s.v. *frisón*), «los frisones son unos caballos fuertes, de pies muy anchos y con muchas cernejas; algunos son para silla y se huellan fuertemente, otros para los coches y carrozas, y por traerlos de Frisia se llamaron frisones».

629 *flema*: ‘calma excesiva’.

672 *Acot ponen las máscaras*: ‘se ponen las máscaras’. Es lusismo. *Pôr* (port.), a diferencia de *poner* (cast.), no es pronominal. *B* lee «Pónense las máscaras», variante que revela que posiblemente fue impreso fuera de Portugal.

678 *Acot Llegan asirla*: ‘llegan a asirla’. La falta de preposición en este caso no es lusismo (port. *chegar a* + inf.): la *a* está embebida en la primera sílaba de *asirla*.

682 *manifesta*: ‘manifiesta’. Lusismo. La ausencia –o el exceso– de diptongación es uno de los fenómenos más frecuentes en los textos castellanos escritos por portugueses (ver Teyssier 2005:436-443).

700 *espuelas se calza el miedo*: la expresión *estar calzadas las espuelas* la recoge Correas (*Vocabulario*, p. 949) e indica que sirve «para decir que está de camino para partirse». El miedo, propio de los cobardes, incita a retroceder y huir, como han hecho el conde Claudio, Armindo y el otro caballero presente en escena ante el ataque valiente de Albano.

743 *proprio*: ‘propio’. Recogida todavía en el *DLE* (s. v. *proprio*) como arcaísmo, *proprio* era una variante común de *propio* en el español del Siglo de Oro, aunque CORDE muestra un claro predominio de *propio* sobre *proprio*. En portugués la variante aceptada actualmente es *próprio*, señal de que quizá fue siempre la más utilizada, lo que pudo influir en la elección de Cordeiro o de su impresor. En la *Silva a el Rey Nosso Senhor dom Ioam IV* (Lisboa, 1641), que Cordeiro escribe en portugués, leemos «proprio» (A5v), y también «propria» y «proprios» en la *Silva* que escribe en castellano y que conservamos en el manuscrito autógrafo BNP A.T./L.303. Entre los dramaturgos portugueses que escribieron en castellano la variante preferida es *proprio*, según se observa en el corpus de *Teatro de autores portugueses do séc. XVII*.

774 *dónde*: ‘cómo’ o ‘de qué’.

841 *seréis César de este Amiclas*: César, furioso porque su aliado Marco Antonio no llega con sus tropas al Epiro, donde espera con su ejército, se lanza al mar en la pequeña barca de Amiclas, humilde habitante de una cabaña que, pese a advertir los malos pronósticos meteorológicos, accede a los deseos del General. La fuerte tempestad los devuelve de nuevo al Epiro, pero salen ilesos. Se trata de uno de los pasajes de la *Farsalia* de Lucano (V, 504-702) más referidos en la literatura universal (aluden a él, por ejemplo, Dante en la *Divina Comedia* y Alonso de Ercilla en *La Araucana*). Aquí, Albano hace referencia a la seguridad de César al echarse al mar a pesar del temporal, pues, como dice a Amiclas cuando este manifiesta su preocupación: «[...] sola tibi causa est haec iusta timoris, / uectorem non nosse tuum, quem numina numquam / destituunt, de quo male tunc fortuna meretur / cum post uota uenit. medias perrumpe procellas / tutela secure mea», V, 580-584 («[...] La única causa justa de tu temor es ésta: / no conocer a tu pasajero, a quien las deidades nunca / abandonan, con quien la Fortuna no es atenta / cuando llega después de sus plegarias. Adéntrate en medio de la tempestad / sin miedo bajo mi tutela» (V, 580-

584, trad. Jesús Bartolomé). Del mismo modo, Albano no teme amparado en Serafina. El mismo motivo utiliza Cordeiro en *Amar por fuerza de estrella y un portugués en Hungría* cuando Carlos se dispone a ser secretario del Rey: «¿Cómo, señor, siendo Amiclas, / en esta barca pequeña / temeré adversa fortuna / llevándoos, invicto César?» (p. 7, s. l., s. i., s. a., consultado en el ejemplar BNE T/20857). Igualmente, recurre a este lugar de la *Farsalia* en *La privanza merecida* cuando el Rey de Inglaterra responde al protagonista, también llamado Carlos, que quiere acompañarle de camino a palacio: «Amiclas, si a César llevas, / no temas tiempo contrario» (vv. 185-186).

851 *son quien son*: Serafina recuerda a Albano con esta frase que la obligación social que le corresponde a su condición de noble es actuar como tal y que, aunque ahora esté arruinado y desterrado, debe buscar en otro lugar la manera de realizar lo que se espera de él. La frase está recogida en *Autoridades* (s. v. *soi*): «*Es quien es*. Phrase, con que se expresa que alguno ha correspondido en alguna acción à lo que debe à su sangre, ò empleo». Maravall (1990: 64) destaca su presencia en el teatro del Siglo de Oro y, frente a Spitzer (1947), opina que «no se trata de afirmar un ser íntimo, ni una esencia individual, ni un yo interior, sino de hacer admitir una mera y rigurosa correlación entre lo que uno va a realizar y lo que le corresponde socialmente y los demás esperan de él». Confirma, así, el papel del teatro como transmisor de la moral social de la época: «el reconocimiento y aceptación del encuadramiento en el orden estamental de cada uno, asumiendo los modos de comportamiento que de ello derivan» (Maravall, 1990: 64). Albano lleva, como veremos, esta obligación a sus últimas consecuencias en el desenlace de la comedia.

862 *llave dorada*: ‘privanza, valimiento’. Covarrubias (s. v. *cámara*) explica que *cámara* «en los palacios de los reyes y príncipes significa todas las piezas que están cerradas, y no entran a ellas sino los caballeros que tienen la llave dorada, que por esta razón se llaman de la cámara». El rey entregaba la llave dorada al hombre de su máxima confianza. En la comedia de Cordeiro *El hijo de las batallas*, el Rey le dice a Delfín: «serás todo mi poder, / serás toda mi privanza, / serás en Inglaterra / el de la llave dorada» (*Seis comedias*, f. 71r).

866 *satisfacciones*: ‘satisfacciones’. Se entiende por *satisfacción* ‘el pago o la recompensa que se debe’.

885 *ocasión*: ‘causa, motivo’.

888-892 *Amor, las velas amaina / que en tu mar temo el peligro*: la analogía entre el amor, la nave y el viaje marítimo, así como la tormenta para aludir a los peligros que supone embarcarse en ese viaje, es tópico universal.

903 *rigor*: en este caso, «excesiva y escrupulosa severidad» (*DLE*, s. v. *rigor*).

911 *jornada*: «expedición militar» (*DLE*, s. v. *jornada*). En este caso, se trata de la jornada contra Albania que el rey de Bohemia tenía prevista antes de la llegada de Albano.

919 *llave dorada*: ver nota al v. 862.

922 *espanto*: ‘asombro, sorpresa’. El *DLE* (s. v. *espantar*) recoge como tercera acepción de *espantar* «admirar, maravillar». Sin embargo, el uso de la palabra con este significado

es mucho más frecuente en portugués que en castellano. Cordeiro utiliza *espanto* y *espantar* siempre con este significado en *Partes*. No obstante, en otras comedias alterna con ‘miedo’ o ‘causar temor’. Por ejemplo, en *El malinclinado*, en los vv. 405, 608, 944, 1108, 1853 tienen el significado de ‘asombro, sorpresa’ y ‘asombrar, maravillar’ y en los vv. 482, 510, 1421, 1542 y 2051 el de ‘miedo’ o ‘causar temor’.

935-94 *No a dilaciones...proceder*: este pasaje puede resultar algo confuso. En definitiva, el Rey está asegurando a Albano que no tiene dudas en la resolución que ha tomado: no desea disgustarle o causarle tristeza, por eso le pide que no se demore («No a dilaciones lugar / deis...») en ir a Albania a concertar su matrimonio con la Reina, que es su gusto – su deseo– suspender la guerra («dejo la ejecución») por lo mucho que le debe a su valor.

975-980 *Si Felisarda...el tormento toco*: estos versos recuerdan a las palabras de Ricardo en *El amante liberal* cuando, una vez libres y en Trápana, en un acto de lo que cree en un primer momento ser liberalidad, entrega a su amada Leonisa a Cornelio, pero inmediatamente se da cuenta de la injusticia que comete, ya que Leonisa no es suya y no puede, por tanto, ni quedársela, ni darla: «¡Válame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno. ¿Qué jurisdicción tengo yo en Leonista para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío?» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 157-158). De la misma manera, Albano duda en creerse con el derecho de prometer al rey de Bohemia la mano de Felisarda.

1008 *arrimo*: ‘apoyo, amparo’.

1016-1017 *en los giros del sol*: ‘en lo más alto’. Puede referirse a la casualidad de haber encontrado a Serafina en la selva en un momento de apuro, salvándola y permitiendo a Albano exhibir su valor. Esta exhibición mostró que el valor de Albano está *en los giros del sol*. Otra posibilidad es que haga referencia al poder, ya que fue Serafina quien intervino para que su hermano hiciese a Albano su privado. O bien puede que esté aludiendo únicamente a la estimación amorosa que esta le tiene desde que se encontraron en la selva.

1020 *altos principios*: ‘buenos comienzos’.

1022 *impensado*: ‘insensato, imprudente, que actúa sin pensar’. No hemos localizado este adjetivo aplicado a personas en ningún otro texto.

1023 *marcial ejecución*: ‘la ejecución de la guerra’. *Marcial* es ‘lo relativo a la guerra’. Se refiere a la guerra que el rey de Bohemia tenía planeada contra Albania.

1025 *allanarás*: ‘pacificarás’. *Allanar* se recoge en el *DLE* con la marca *desus*. y el significado «pacificar, aquietar, sujetar».

1036 *verte tostados los hígados*: rima vocálica *de perceptibilidad degradada*, siguiendo el término de Balbín (1968: 236-237), donde *hígados* es una palabra proparoxítonea cuya vocal postónica no cuenta a efectos rítmicos.

1044 *no digas que no te aviso*: en estos versos en romance, Roberto advierte a Albano del riesgo de enfadar a la Infanta y sentencia su opinión diciendo: «no digas que no te aviso». Se trata del segundo hemistiquio del primer verso del romance de la *Traición de Vellido Dolfos*: «—Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso» (v. 1, n.º 9, *Romancero*, ed. P. Díaz-Mas), que acaba con la muerte del rey Sancho II a manos del traidor. El romance fue citado en numerosas ocasiones en el teatro del XVII. A modo de ejemplo podemos citar los versos de Andrés de Claramonte en *Deste agua no beberé*: «MÚSICOS [...] ¡Ay de ti, rey desdichado, / que en el monte de tus vicios / te precipitas! Detente, / no digas que no te aviso» (vv. 99-102, ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Cordeiro lo evoca también en *El malinclinado*, vv. 2235-2236.

1054-1055 *me has parecido / con un poeta mostrenco*: ‘me has parecido a un poeta mostrenco’. *Parecer con* es lusismo. El régimen del verbo *parecer*, en portugués, con el significado de ‘asemejarse a alguien’, exige la preposición *com* (*Dic. Verbos*, p. 836). *Mostrenco*, según *Autoridades*, es el «...ignorante o tardo en el discurrir o aprehender». Con el mismo significado y aplicado a los poetas puede leerse en *La estrella de Sevilla*: «¿Demonios poetas son? / Por Dios, señor, que lo creo, / que aquel demonio de allí / arrogante y corninegro, / a un poeta amigo mío / se parece, pero es lego; / que los demonios son sabios, / mas éste será mostrenco» (vv. 2465-2471, ed. N. Revenga).

1054-1066 *agora...exorcismos*: es habitual que Cordeiro incluya en sus comedias algunos versos burlándose del estilo culto de Góngora y sus seguidores, como hacían otros dramaturgos del Barroco, con Lope a la cabeza. Germán Vega (2006: 31-36) señala que estos ataques, que tienen cierto interés hasta principios de los años treinta por su elaboración más esmerada, fueron derivando poco a poco en tópicos insustanciales, pronunciados incluso por los mismos dramaturgos que trataron de imitar al poeta de las *Soledades*. Como era habitual, en Cordeiro también es casi siempre el gracioso el encargado de pronunciar la burla anticulterana. En esta ocasión, se vale de la acusación principal que esgrimen los detractores de Góngora, es decir, la ininteligibilidad de su poesía, y de la defensa que hicieron el poeta y sus adeptos a esta acusación: su estilo era difícil y oscuro de forma deliberada porque no escribían para el vulgo ignorante. Roberto sentencia que ni los propios autores entendían lo que ellos mismos escribían. No es este el chiste antigongorino más elaborado que escribió Cordeiro. Muchos de ellos caen ya en el lugar común a pesar de que su producción teatral se encuadra en los años previos a la conversión de estos ataques en meras fórmulas. Sin embargo, sí cuenta con algunas pocas manifestaciones interesantes, como la que puede leerse en *Pacheco, I*, donde las dos damas de la comedia se burlan del soneto que un enamorado ha escrito a su amada (*Seis comedias famosas*, ff. 97v y 98r). O en el entremés de *Don Roque*, donde un hidalgo pretendido habla de manera tan culta que su criado no le entiende (este entremés es uno de los muchos que se escribieron en los siglos XVII y XVIII teniendo como protagonista a un poeta, uno de cuyos rasgos ridículos es precisamente el lenguaje enrevesado y pretendidamente culto; ver Francisco de Leiva, *El poeta / O poeta dom Tristão*, ed. de Ariadne Nunes y José Pedro Sousa). Además, no solo se burla de los culteranos en el teatro, también en el *Elogio de poetas lusitanos* (1631), donde les dedica la estrofa 49.

Por otro lado, Cordeiro fue un autor bastante consecuente con estas críticas, ya que su estilo es, con poquísimas excepciones, llano y alejado del artificio.

1056 *versos jímios*: ‘versos simios’. El sustantivo *jímios* está utilizado aquí con función adjetiva (Quevedo se servía mucho de este recurso en sus sátiras y elaboró construcciones como *clérigo cerbatana*, *maridos calzadores* o *maridos linternas*, *regidor lechuza*, etc.). Por otro lado, al jimio (‘simio, mono’) se le asociaba al diablo (recuérdese a maese Pedro y su mono adivino en *Quijote*, II, XXV) y también a la imitación: «Animal que se allega mucho a la figura del hombre [...]; por translación llamamos simia al que remeda a otro, y quiere imitarle» (Covarrubias, s.v. *simia*). Estos *versos jímios* son, en efecto, los versos que los poetas cultos escriben tratando de emular a Góngora (ver nota a los vv. 1054-1066). Petrarca en sus *Epistolae familiares*, XXIII, 19, utiliza la imagen de los simios para designar a los poetas que son malos imitadores: «illa enim similitudo latet, hec eminent; illa poetas facit, hec simias». Cordeiro la utiliza también en *A grande agravio, gran venganza*, «VITELo ¿Todos sabrán hacer versos? / [...] / GOFEDRO ¿Y tú sabrás? VITELo ¿Soy yo jimio? » (f. 2v, s. l., s. i., s. a., consultado en el ejemplar BNE T/55321/26).

1067-1068 *¿Siempre...mío*: se trata de un sencillo juego de palabras con los significados de *humor*, pues *hombre de humor* «se llama al de genio jovial, festivo y agudo» (*Autoridades*, s.v. *humores*), pero *humores* se denominan también a los cuatro líquidos del cuerpo de los hombres. Según la medicina hipocrática, vigente en este aspecto todavía en el Barroco, el predominio de uno u otro líquido determinaba el comportamiento de la persona, que podía ser sanguíneo, colérico, melancólico o flemático (Lewis, 1997: 133-136). Albano reprocha a su criado que siempre esté haciendo chistes y este le responde que su humor es melancólico.

1069 *que dispone entendimiento*: del temperamento melancólico —es decir, el ligado a la bilis negra— no solo era característica la tristeza, la enfermedad o la locura; también la creatividad, el genio y la sabiduría. Esta idea se formula en el número XXX de los *Problemas* pseudo-aristotélicos, del que se hacen eco, entre otros, Cicerón, Séneca, Galeno o Huarte de San Juan (Pigeaud 1996: 59-66). De acuerdo con el pseudo-Aristóteles, puesto que la bilis negra es una mezcla de calor y frío, cuando esta mezcla se encuentra en una proporción adecuada, entonces puede dar lugar a hombres melancólicos inteligentes e incluso excepcionales (Aristóteles, *Problema XXX*, 954ab). En realidad, el melancólico es un ser cambiante, que podía experimentar los más variados caracteres («Los melancólicos son inconstantes debido a que la fuerza de la bilis negra es inconstante», Aristóteles, *Problema XXX*, 955a, trad. C. Serna).

1080-1081 *Yerros...real*: es decir, la Reina, que ha sido ingrata, es la que ha introducido el error del destierro de Albano, y no las estrellas.

1119 *satisfacciones*: ‘explicaciones’. Aquí *satisfacción* es la «razón, acción o modo con que se sosiega y responde enteramente a una queja, sentimiento o razón contraria» (*DLE*, s. v. *satisfacción*).

1138 *Miren si soy adivino*: aparte dirigido al público que rompe la cuarta pared (es decir, que pone de manifiesto que se asiste a una representación teatral).

1154 *de mi corte los vestigios*: Serafina quiere decir a Albano que no vuelva por los territorios que alcanzan los dominios de su hermano. Cordeiro utiliza el mismo término en este sentido de ‘territorio conquistado’ en *La entrada del Rey en Portugal*: «Frente a frente se miraba / el valeroso Filipino, padre del César que hoy entra / a pisar tales vestigios» (vv. 1763-1766, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*).

1157 *su gusto reina en mi gracia*: tal vez *mi gracia* se utilice aquí en el sentido de ‘mi nombre’. En cualquier caso, Serafina parece dar a entender que tiene una gran influencia en el gobierno de su hermano.

1158 *y vos de ella habéis caído*: el antecedente de *ella* es ‘mi gracia’ y aquí *gracia* tiene el significado de «benevolencia y amistad de alguien» (*DLE*, s. v. *gracia*).

1166 *al vivo*: posible referencia al juego de azar «Sopla, vivo te lo do», en el que, según Correas, los participantes «se dan un palillo encendido en brasa, y penan a aquel en cuyas manos muere» (*Vocabulario*, p. 755). Margit Frenk (2003) recoge y documenta en varios textos la frase que le da nombre –junto con la variante «Toma, vivo te lo do»– entre las «Rimas para juegos» (*NC*, 2126 A, B). No obstante, puede que no se esté aludiendo a ningún juego concreto y el significado del verso sea simplemente ‘juega en la vida real’ (es decir, no solo en el juego), por el significado de la expresión *ao vivo* en portugués: «com a presença; deveras; realmente» (*Dic. Expressões*, s.v. *ao vivo*). Otra posibilidad es que esté relacionado con la expresión, también portuguesa, *chegar ao vivo*, que significa ‘acertar, dar en el blanco’ (cf.: «cada um é filho de seu pai e muitas vezes s’acontece terem alguns os entendimentos tam ferrugentos que pera lhe chegarem ao vivo nam poderá ser sem escândalo de quem no entende», Antonio de Ribeiro Chiado, «Carta», *Auto das Regateiras*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*).

1167 *Diome una mano*: *ser mano* es jugar primero («se llama [...] en el juego el primero en orden de los que juegan», *Autoridades*, s. v. *mano*). Pero una mano es también una partida, un juego («en el juego es el lance entero que se juega sin dar otra vez las cartas» *Autoridades*, s. v. *mano*). Con las expresiones «yo soy perdido», «juega la fortuna», «diome una mano», «he ganado», «he de volver a perder», Albano está estableciendo una metáfora entre su vida y una partida de algún juego de azar.

1168 *altos principios*: ver nota al v. 1020.

1178 *cargos*: ‘delitos imputados’.

1190 *juez arbitro*: ‘juez árbitro’, sinónimo de *amigable compondor*, que es la «persona a la que las partes de un conflicto confían la solución equitativa de él» (*DLE*, s.v. *compondor*, *ra*). Editamos «arbitro» y no «árbitro» para que el verso no sea hipométrico.

1198 *mentecapto*: ‘mentecato’, es decir, ‘tonto, falto de juicio’. En el español del siglo XVII en ocasiones se mantenían los grupos cultos en la lengua escrita, aunque con frecuencia se simplificaban en la pronunciación (Lapesa 1981: 390-391). El *DLE* todavía recoge *mentecapto* como arcaísmo. En portugués *mentecapto* es la forma aceptada

actualmente, pero en el siglo XVII existía la misma oscilación que en castellano. Por ejemplo, en la comedia *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho, podemos encontrar ambas formas: «muita soma de ignorantes, / também muito mentecapto» (*Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII*, f. 13a) frente a «ter-me-á por mentecato» (*Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII*, f. 24v).

1200-1203 *de aquel cielo...celestial*: aquí Roberto describe a Serafina como una criatura celestial, un serafín, como evoca su propio nombre. Las *manos de nieve*, es decir, blancas, era uno de los atributos del ideal de belleza femenina del Renacimiento.

1210 *aburridos*: ‘aborrecidos, que causan tedio’.

1211 *Paciencia y seguir mi suerte*: esta frase puede ser una variante de la expresión «paciencia y barajar», que, haciendo referencia al juego de naipes, indica resignación (Étienvre 1990: 44).

1214 *limbo*: en la doctrina católica es el «lugar adonde irían las almas de quienes mueren sin el bautismo antes de tener uso de razón» (*DLE*, s. v. *limbo*). Roberto se compromete a acompañar a Albano hasta el limbo, como si Albano fuera un niño muerto antes de tener uso de razón. Se trata de una pulla más del criado contra el señor.

1216 *vais*: ‘vayáis’. De acuerdo con Cano (2013: 870), «*ir* muestra, durante todo el siglo XVI y el XVII [...] la alternancia *vamos* y *vayamos*, *vais* y *vayáis* para la primera y segunda persona del plural del presente de subjuntivo».

1225-1294 *Este es...amor!*: esta escena recuerda a la que tiene lugar en los vv. 81-115 de *El príncipe constante* entre Fénix y su hermano el rey de Fez. En nota a estos versos explican en su edición Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez (p. 86, nota 114) que «Fénix se coloca aquí en una situación modal de obediencia (estamental, política y familiar), no pudiendo obrar de otro modo».

1230 *despojos*: ‘desprecios’.

1235 *intereso*: de *interesar*, en el sentido de «sacar interés o provecho de alguna cosa» (*Autoridades*, s. v. *interesar*), e *interés* es «lucro o ganancia» (*Autoridades*, s. v. *interés*). Es decir, el rey de Bohemia quiere casar a su hermana con el rey de Escocia para establecer una alianza política que le beneficia.

1237-1238 *Alma...levanto*: las tres potencias o facultades del alma son la memoria, el entendimiento y la voluntad. Aquí *levantar* tiene el significado de ‘incitar, animar’ o incluso ‘obligar’. Serafina está ordenando a su alma –en todas sus facultades– sufrir en silencio la indiferencia de Albano y ceder ante los deseos de su hermano.

1282 *áspid*: «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» (Covarrubias, s.v. *áspide*).

1299 *porfía*: ‘intento tenaz’. *Porfiar* es «intentar con tenacidad el logro de algo para lo que se encuentra resistencia» (*DLE*, s. v. *porfiar*).

1301 *satisfacción*: aquí significa «confianza o seguridad del ánimo» (*DLE*, s. v. *satisfacción*).

1304 *es de esta Troya el Sinón*: Sinón fue el soldado griego encargado de engañar a los troyanos y convencerlos de que el caballo de madera era una ofrenda de los griegos a la diosa Atenea para que les favoreciera en su vuelta a casa. Sinón es, por tanto, ejemplo de traidor. Cordeiro lo menciona en casi todas sus comedias: «ARMISENDA [...] / El Duque es Sinón de Grecia / pero no ha de entrar en Troya» (*El malinclinado*, vv. 1415-1416); «LEONARDO [...] / quiere el Rey que de esta Troya / venga yo a ser el Sinón» (*Segunda parte, Lo que es privar*, f. 107v).

1318 *Conde, Conde*: esta repetición resulta algo extraña y puede estar evidenciando algún error de transmisión en testimonios anteriores a *A* y *B*.

1337 *empresas guarde*: una *empresa* es «cierto simbolo o figura enigmática, con un mote breve y conciso, enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere o pretende» (*Autoridades*, s. v. *empresa*). Las empresas –que reciben también el nombre de *divisas* o *invenciones*– se aplicaban en soportes de muy distinto tipo: en las sobrevestes y adargas de los caballeros, en las gualdrapas de sus caballos, pero también como adornos en los palacios, en los retratos, etc., e incluso se imprimieron en colecciones de empresas en libros semejantes a los que recogían emblemas, que aunaban texto e imagen. De hecho, los nombres de ambas manifestaciones de la emblemática se utilizaban indistintamente para referirse a la una o la otra. No obstante, Felisarda, aquí, puesto que se dirige a la «nobleza albanesa», se refiere a lo que hoy delimitamos como *empresas* y que asociamos precisamente al mundo de la corte (López Poza 2010: 415). La *empresa* se concebía como «un mensaje particular, específico de un individuo, destinada a transmitir información sobre sus aspiraciones heroicas o amorosas, su talante, estado de ánimo, etc.» frente al emblema que «se entendía como expresión de una verdad moral de aplicación general a cualquier persona» (López Poza 2011: 71).

1338 *con cuya explicación su gusto abona*: las empresas nacieron hacia finales del siglo XIV con la finalidad de identificar como individuos, más allá del linaje o la posición social, a los caballeros que participaban en las batallas. En ellas, «los motivos eran de libre elección, no sujetos a reglas cromáticas ni de otro tipo, donde la inventiva, el ingenio y el gusto podían actuar a su arbitrio» (Montaner Frutos 2002: 275). Aunque después perdieron esta función, su uso se mantuvo hasta el siglo XVII en torneos, justas, juegos de cañas y otras diversiones caballerescas que se celebraran en la corte con motivo de alguna fiesta. Su objetivo era ahora la ostentación y el alarde de ingenio y se buscaba sorprender al espectador con las asociaciones simbólicas más inteligentes que aludieran a los ideales de vida de quien las ostentara. En muchas ocasiones, también, las empresas eran mensajes amorosos cifrados que los caballeros enviaban a sus enamoradas. A estos juegos y adivinanzas se refiere Felisarda. El grado de diversión que añadían a los certámenes era tal que «sin invenciones [...] los más celebrados entretenimientos de corte, en suma, se habrían quedado en nada», afirma Francisco Rico (1990) comentando los versos 181-192 de las *Coplas de don Jorge Manrique a la muerte de su padre*.

1343 *de mi padre el mandamiento*: de este mandamiento, de esa orden que dejó su padre dada, da cuenta la misma Felisarda en los primeros versos de la comedia (1-5).

1348 *exequia*: ‘exequias’. Normalmente el término se utiliza en plural (así lo marca el *DLE* y lo hacía ya *Autoridades*). Así lo utiliza Cordeiro en *La privanza merecida* («las exequias de mi muerte», v. 2250, ed. G. Depretis). También en latín la forma era ya plural: *exsequiae, exsequiarum*. Son muy pocos los casos que hemos logrado localizar de su uso en singular en el Siglo de Oro. CORDE recupera solo uno en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) de Juan de Pineda donde precisamente el maestro Filaletes explica a sus discípulos el significado y el uso de esta palabra: «Exequias viene del verbo *exequi*, que quiere decir hacer la cosa hasta su fin y remate; y exequias quiere decir las obras que últimamente son llegadas a toda su postrimería; y en ninguna cosa se emplea la palabra exequia, en romance ni en latín, si no es en las plegarias y oraciones y ofrendas por los defuntos, como por los que ya llegaron al fin de su vida» (CORDE). Encontramos otros dos casos en el *Pensil de príncipes, y varones ilustres* (1617) de Gabriel de Ayrolo Calar, en un capítulo en el que describe las honras fúnebres que se hicieron a la reina Margarita de Austria en la ciudad de México: «Y habiéndole ya acordado el día que se había de celebrar la principal exequia, se mandó...»; «...suplicándole a su divina Majestad, en la celebración de aquella exequia, diese gloria a nuestra Reina, y señora» (ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000). Se usa la palabra en singular también en el soneto «El autor a su cuerpo, poco antes de expirar» de Francisco López de Zárate (1580-1658): «Este trono, este bulto a los clamores / de tanta exequia y sepultada vida, pues la tuvo, gozándola, perdida...» (ed. R. García González); y en el poema heroico *El nuevo mundo* (III, I) de Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747): «Nunca el Mundo con señas tan airadas / avisó el Cielo ruinas superiores, / como hizo allí el Abismo en triste amago / anticipada exequia al propio estrago» (ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000). En estos dos últimos casos, como también en el de Cordeiro, parece que el uso de la palabra en singular se debe a razones métricas.

1354 *término*: ‘final’.

1373 *opinión*: ver nota al v. 437.

1381 *discretos*: ‘sensatos, con buen juicio’.

1407 *esmalta*: ‘adorna’. *Esmaltar* es adornar con esmaltes de colores el oro y la plata, pero en sentido figurado puede significar «adornar, hermohear y ilustrar» (*DLE*, s. v. *esmalta*) cualquier otra cosa. Algún hecho o acontecimiento podía, por tanto, adornar alguna virtud o comportamiento, como en este caso en que se aplica al honor. Del mismo modo, en *El espejo del mundo*, de Vélez de Guevara, el rey don Juan le dice a don Álvaro de Luna: «El armaros caballero, / de las ceremonias falta, / Maestre, con que se esmalta / vuestro valor verdadero» (vv. 1277-1280, ed. W. R. Manson y G. Peale).

1445 *Cuando a dos reyes con guerra*: estos dos reyes deben ser el de Escocia y el de Bohemia, a los que Felisarda nombra en los primeros versos de la comedia. Su padre dejó escrito que casara con alguno de ellos con el objetivo de establecer mediante el matrimonio una alianza política que evitara las guerras.

1447 *¡Paso, Marqués!*: ‘Silencio, Marqués’. Este verso lo pronuncia el Duque en aparte a Arnesto.

1448 *Reporta tu inclinación*: este verso lo pronuncia Donato aparte a Artajerjes.

1453 *gentil*: ‘notable’.

1460 *Calla, que esas son historias...*: en los dos testimonios este verso está atribuido al Duque, pero consideramos que tiene más sentido dicho por Artajerjes, quien, tras negar la acusación, piensa unos instantes y expone realmente su pensamiento.

1467 *Que de suerte siempre estés...*: ‘que siempre estés de este modo’, es decir, sin interés, burlándose.

1468-1469 *reina...Reina*: autorrima. Según Arjona (1953:297) es habitual rimar dos sustantivos de igual forma cuando uno de ellos es común (v. 1468) y el otro propio (v. 1469, donde Reina sustituye a Felisarda).

1461-1490 *pues...casamiento*: aquí Artajerjes se burla del matrimonio acudiendo a tópicos misóginos como la mujer fastidiosa y pesada que hace sufrir al hombre. La propuesta satírica de casarse con la Reina tan solo por un mes recuerda al soneto de Quevedo «Hastío de un casado al tercero día».

1489-1490 *que más vale triste muerte / que no el mejor casamiento*: sobre esta hipérbole, inspirada en algunos puntos en la Sátira VI de Juvenal (Cacho Casal 2003: 71), gira en parte la sátira de Quevedo *Riesgos del matrimonio en los ruines casados*.

1498 *frenesí*: ‘delirio, locura’. Covarrubias (*s.v. frenesía*) lo define como «una especie de locura causada accidentalmente de la gran calentura, la cual mitigándose, cesa».

1518 *Tendrá*: ‘Se mantendrá’.

1523 *esfuerza*: ‘fortalece’.

1527 *Cisnes son. Canta a su muerte*: alusión al canto del cisne justo antes de morir, motivo poético desde la Antigüedad (por ejemplo, Platón, *Fedón*, 84e-85b; Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 430). Así, Felisarda pide a Aminta que cante a sus alegrías, que están a punto de desvanecerse.

1533 *por la posta*: ‘muy deprisa’. Los *caballos de posta* estaban «prevenidos o apostados en los caminos, a distancia de dos o tres leguas, para que los correos y otras personas vayan con toda diligencia de una parte a otra» (*Autoridades, s.v. posta*).

1545 *Qué linda flema*: ‘Qué extraña flema’. *Qué lindo* es «nota de admiración, con que se pondera la extrañeza de algún dicho o hecho» (*Autoridades, s.v. lindo*). Roberto acusa a su señor de tener *flema*, como ya hizo en el v. 629. El hombre flemático era cobarde y quejumbroso. Como en otros lugares de la comedia, Roberto cree que su amo se queja en exceso y desaprovecha las oportunidades que tiene.

1562-1564 *Armesinda...Hungría*: estos personajes y hechos no parecen remitir a ninguna historia de la literatura universal. Los nombres pueden haber sido escogidos porque recuerdan a emperadores centroeuropeos.

1568-1569 *cuando italianas espías / me están dando aquí culebra*: el sentido de estos versos resulta oscuro. Por un lado, en germanía, *culebra* son los «azotes, golpes que dan varios individuos y, según la mayor parte de los textos vistos, a oscuras» (Alonso Hernández, s. v. *culebra*). Que sean *espías* tal vez se deba a que no puede verlas, porque, como ha dicho previamente Roberto, lo que le duele son las nalgas. Finalmente, el uso del adjetivo *italianas* es, de las palabras del gracioso, lo más difícil de comprender, pero exponemos a continuación dos posibilidades. En primer lugar, podría estar aquí utilizado como sinónimo de *romanas* y, por tanto, de *fuertes* o *valerosas*. En el *Auto do duque de Florença* dice el Marqués a su hija: «Veréis princesas troyanas, / griegas e italianas / que por hechos mal mirados / perdieron honra y estados» (vv. 26-29, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez). J. J. Rodríguez Rodríguez (p. 44, nota 4) anota lo siguiente para explicar *italianas*: «"de la antigua Roma". Cf. Garcilaso de la Vega, soneto XXXIII ("Boscán, las armas y el furor de Marte"), donde la mención del "antiguo valor italiano" aparece flanqueada por las alusiones al "romano / imperio" y al "romano encendimiento" (en *Obra poética*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 57)». Una segunda posibilidad es que Roberto esté aludiendo a la tópica homosexualidad de los italianos (cf., por ejemplo, Quevedo, *El parnaso español*, poema 526, vv. 81-84, ed. I. Arellano). En cualquier caso, la expresión vendría a significar que las heridas que le ha producido el cabalgar tanto tiempo y tan deprisa le producen en las nalgas un dolor fortísimo.

1597 *rondar palacio*: 'pasear alrededor del palacio, vigilando y comprobando que no haya otra gente'. Que un galán *ronde las calles* quiere decir que pasea por las calles donde vive la dama que galantea.

1604 *melancolía*: en este caso, 'aflicción, temor'.

1609 *pesar*: «Sentimiento o dolor interior que molesta y fatiga el ánimo» (*DLE*, s. v. *pesar*).

1619 *algalia de perro*: la *algalia*, según Covarrubias (s. v. *algalia*), es «cierto licor que el gato índico cría en unas bolsillas, que curado es de suavísimo olor, y por esto muypreciado». Estas bolsas de los gatos de *algalia* se encuentran cerca del ano, por lo que Roberto, al decir *algalia de perro*, no se está refiriendo precisamente a una sustancia aromática.

1621 *pesia a*: 'pese a'. Es interjección «para expresar desazón o enfado» (*DLE*, s. v. *pesia*).

1623 *ni hables*: el verso debe leerse con hiato entre *ni* y *ha-*. La pequeña pausa cuadra a la modalidad imperativa del enunciado y permite que el verso quede octosílabo.

1625 *estando de posta*: 'vigilando'. *Posta* «se llama en la Milicia la centinela que se pone de noche, fixa en algún puesto o sitio, para guardarle» (*Autoridades*, s. v. *posta*).

1632 *cautela*: aquí y en todas las ocasiones en que la palabra aparece en esta comedia significa «astucia, maña y sutileza para engañar, usando de medios o palabras ambiguas y difíciles de conocer» (*Autoridades*, s.v. *cautela*).

1682 *hechizas*: el *DLE* (s.v. *hechizo*, *za*) recoge el significado de «contrahecho, falseado o imitado» como arcaísmo. Ambos testimonios leen «hechizos», lección que no tiene sentido en este contexto y que además no cuadra a la rima (romance en *i-a*). Enmendamos, por tanto, por el sentido y por la rima.

1695 *volados*: en germanía, un *tajo volado* consiste en un «golpe que se tira con la espada de derecha a izquierda y en diagonal» (Alonso Hernández, s.v. *volado*).

1710-1712 *que César...vidas*: Cayo Julio César (100-44 a. C.), Cayo Mario (156-86 a. C.), Atila (395-453), Alejandro Magno (356-323 a. C) y Publio Cornelio Escipión (c. 235-c. 183 a. C.) fueron todos jefes militares de la Antigüedad que destacaron por sus conquistas y triunfos.

1753 *Hablar voy a Felisarda*: lusismo. Se ha omitido la *a* en la estructura voy a + infinitivo, como es normativo en portugués.

1757-1796 *¿Qué es esto...coyuntura*: estas cuatro décimas glosan el tema de una canción popular. Alín y Barrio Alonso (1997: 200, número 164) la recogen en el *Cancionero teatral de Lope de Vega* con la siguiente forma: «Tiempo, lugar y ventura, / muchos hay que le han tenido / pero pocos han sabido / goçar de la coyuntura». Han localizado su presencia en cuatro manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real (uno de ellos es el *Cartapacio* de Morán de la Estrella), en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia y en *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza, 1578). En cuanto a Lope, la glosó en *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría, El poder vencido y amor premiado y La venganza venturosa*. También Alín y Barrio Alonso encontraron los versos glosados en las comedias de atribución dudosa *Las dos bandoleras* y *La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera* (esta última se ha atribuido últimamente a Mira de Amescua), así como en las *Rimas Sacras*. La canción debía de estar muy difundida, pues fue glosada con frecuencia en el teatro áureo. Además de Lope o Mira de Amescua, intercalaron sus versos en el diálogo de sus comedias, entre otros, Calderón en *Amor, honor y poder* y Ruiz de Alarcón en *El desdichado en fingir*. Se intuye también un eco de la canción en *El médico de su honra*: «DON ENRIQUE pues la ventura me falta / tiempo y lugar me aseguren» (1077-1078, ed. F. Antonucci). Los versos los recoge también Correas en su *Vocabulario* (p. 772).

1763 *aventura*: ‘suerte, ventura, casualidad’.

1772 *más bella que Elena y Dido*: la belleza de Helena de Troya es emblemática, mientras que la belleza de Dido se ensalza también en varios lugares de la *Eneida* (I, 496; IV, 192; V, 571). El rapto de Helena, esposa de Menelao, por Paris, hijo de Príamo, desencadenó la guerra de Troya. Dido, fundadora de Cartago tras huir de Tiro con los tesoros de su marido Sicarbas (Siqueo en la *Eneida*) –codiciados por su hermano Pigmalión–, vive en la *Eneida* de Virgilio un apasionado amor con Eneas, quien finalmente la abandona para seguir su camino hacia el Lacio.

1773 *mal entendido*: ‘hombre sin entendimiento’.

1787 *hombre de opinión*: ‘hombre de buena fama’.

1802-1806 *mira...azúcar*: Roberto describe a Felisarda como un sol, cuyos rayos, a través de su brazo, que sería el gnomon de un reloj solar, dan «las horas que amor apunta» a Artajerjes, ya que van dados de la mano, como indica unos versos más abajo la acotación. Las manos blancas eran característica del ideal de belleza femenina del Renacimiento.

1812-1816 *Pues no es...escuras*: Roberto parece estar recordando aquí la historia de Duarte Pacheco Pereira, héroe portugués a quien Cordeiro dedicó la biografía *Pacheco I y II*, incluidas en el tomo de *Seis comedias famosas*. Duarte Pacheco, sumido en la pobreza tras las continuas negativas de Manuel I a otorgarle una recompensa por sus servicios militares, muere en un hospital de Valencia, a donde había partido desterrado por error por Juan III.

1827 Laguna de al menos un verso libre en esta tirada de romance, puesto que el verso 1826 y 1828 riman en asonante *u-a*.

1833 *Per FELISARDA*: A partir de este momento la *didascalia* de la REINA pasa a indicarse con FELISARDA, su nombre propio. Se hará así hasta el final de la comedia en ambos testimonios.

1860 *inormes*: ‘enormes’. En la lengua del Siglo de Oro existía alternancia vocálica entre *inorme* y *enorme*, aunque los datos proporcionados por CORDE muestran una clara preferencia por la variante con *e*. En el teatro portugués del siglo XVI se observa un claro predominio de la grafía *inorme*. La base de datos *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* registra ocho casos de *inorme*, todos en obras escritas en portugués, y ningún caso de *enorme*; *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* registra un solo caso de *inorme* (precisamente en *La entrada del rey en Portugal* de Jacinto Cordeiro) y dos casos de *enorme* (uno en una pieza en portugués y otro en una pieza en español). Téngase en cuenta que, aunque la forma escrita actual en portugués sea *enorme*, en la pronunciación la /e/ en posición inicial absoluta es cerrada, con un sonido similar al de la /i/. Cordeiro siempre escribe *inorme*, influido posiblemente por la pronunciación y la grafía antigua portuguesa.

1886 *maestros*: debemos leer la palabra contada como bisílaba, con diptongo entre las dos vocales abiertas de la primera sílaba para que el verso no sea hipermétrico.

1891 *a pagar de mi dinero*: expresión que «...se usa para afirmar, asegurar y ponderar, que alguna cosa es cierta, como afianzándola con su caudal» (*Autoridades, s.v. pagar*). La registra Correas (*Vocabulario*, p. 29) junto con la variante: «A pagar de mi bolsa».

1924 *figuras*: puede significar aquí, en sentido metafórico y en tono despectivo, bien ‘actores’ bien ‘naipes de la baraja’.

1926 *lo apura*: ‘apúralo, averígualo’.

1928 *Mala casta de aceitunas*: *casta* puede hacer referencia a una especie vegetal o animal. Los olivos *de mala casta* son los que producen poca aceituna.

1930 *son mala cuca*: Correas recoge la expresión *es una mala cuca* con la explicación «que uno es bellaco, astuto y malicioso» (*Vocabulario*, p. 943).

1937-1938 *partes*: ver nota al v. 32.

1951-1954 *Si vemos... miserias*: parece una nueva alusión a los últimos días y a la muerte de Duarte Pacheco (ver nota a lo vv. 1812-1816).

1963-1965 *¿No ves... sabios?*: aunque los términos *filosofar* y *filósofo* fueron utilizados también por Heródoto, Tucídides y Heráclito, «es usual considerar que Pitágoras fue el primero en llamarse a sí mismo "filósofo", φιλόσοφος, en tanto que "amante de la sabiduría", a diferencia de σοφός, esto es, el que posee ya sabiduría» (Ferrater Mora, s.v. *filosofía*).

1970-1971 *De pozos...entendimiento*: raro quiere decir ‘extraordinario, excepcional’. Con esta burla Artajerjes pretende desprestigiar los estudios de Pitágoras (cuyo alcance no es capaz de valorar). La alusión a los pozos podría tener que ver con la anécdota de Tales de Mileto –a quien habría confundido con Pitágoras por ignorancia–: según cuentan varios autores, el filósofo se cayó en un pozo por andar contemplando el cielo (Platón, *Teeteto*, 174a; Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, I, 34). Por otro lado, la mención de las cisternas puede tener que ver con la copa de Pitágoras, que se basa en la teoría de los vasos comunicantes, igual que las cisternas y depósitos.

1977 *juanetes*: «son los huesezuelos salidos de los dedos pulgares, así de las manos como de los pies. Arguyen rusticidad y tiénelos ordinariamente la gente grosera; y por argüir mal ingenio se llamaron juanetes, de Juan, cuando tomamos este nombre por el simple y rústico» (Covarrubias).

1978 *barba a la tudesca*: ‘barba muy larga’. Clemencín, en su comentario a la barba de don Quijote a raíz del capítulo XVI de la Primera Parte, dice lo siguiente: «A principios del reinado de Carlos V en España, se introdujo la moda de las barbas largas á la tudesca, cuando *antes andaban rapadas á la romana como muestran los retratos del Rei Don Fernando V* [Luis Cabrera de Córdoba, *Hisotria de Felipe II. Primera parte*]. Por entonces floreció un pintor flamenco llamado Juan de la *Barbalonga*, porque la tenia de vara y média de largo» (Clemencín 1833: 41). La barba larga de los filósofos o los letrados pretendidos es un tópico de larga tradición en la sátira desde la literatura clásica.

1980 *bigotera*: «Tira de gamuza, redecilla u otra materia con que, en privado, se cubrían los bigotes para que no se descompusieran» (*DLE*, s. v. *bigotera*). Se consideraba propio de hombres presumidos y afeminados: «Mira aquelpreciado lindo, o aquel lindo de los más preciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillo en las manos...» (Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Tranco II, ed. F. Rodríguez Marín, pp. 34-35).

1981 *rocín*: en este caso, *rocín* podría significar «hombre necio y pesado» (*Autoridades*, s. v. *rocín*).

1987 *Fuele a Platón muy ingrato*: Aristóteles fue discípulo de Platón, pero después rebatió muchas de sus teorías. Ver nota a los vv. 1992-1996.

1988 *Hombre que la barba peina*: la barba larga y abundante es el atributo típico de los filósofos, aunque puede que aquí Artajerjes esté volviendo a insinuar que Platón era algo afeminado, pues acicalarse los cabellos se entendía como un indicio de ello, igual que usar bigotera. Marcial, en los versos 1-4 del epigrama 63 del Libro III, escribe «Cotile,

bellus homo es: dicunt hoc, Cotile, multi. / Audio: sed quid sit, dic mihi, bellus homo? / "Bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines, / balsama qui semper, cinnama semper olet;" («Cótilo, eres un dandi: muchos, Cótulo, lo dicen: / lo oigo, pero dime qué es un dandi. / "Un dandi es quien acicala ordenadamente sus rizados / cabellos, quien siempre huele a bálsamo, siempre cinamomo..."») («Contra Cótulo, afeminado», trad. J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger).

1992-1996 *que...fuerza*: el estrecho de Euripo se sitúa entre Beocia y la isla Eubea. Como señala Covarrubias (*s.v. Eurípides*), allí el mar «entre día y noche crece y mengua con grande ímpetu», y recoge a continuación la leyenda que se menciona en nuestro texto: «Aristóteles dicen que murió cerca de este estrecho y algunos dicen haber sido causa de su muerte no poder alcanzar la causa natural de este flujo y reflujo». Parece que Cordeiro toma esta versión de la muerte de Aristóteles de Basilio Besarión, como declara él mismo en la dedicatoria de *El mayor trance de honor* a João Mascarenhas, donde recuerda también la ingratitud de este con Platón: «Besario no livro que fez pela defenzaõ de Plataõ, diz, que lhe foy taõ ingrato seu dicipulo Aristoteles, que depois de ouvir vinte annos a sua doutrina, o encontrou, *et* reprendeo em quanto lhe foy possivel, negando tudo o que delle tinha aprendido no discurso de tanto tempo; he taõ abominavel o homen ingrato, que ate a terra lhe foge com a propria morte: desta regra he exemplo o mesmo Aristoteles a quem castigou o pecado de ser ingrato no ultimo de sua vida; deitandose de hum penedo na corrente de Euripo, por naõ comprender as causas porque vasava et enchia no dia sete vezes, dizendo, ja que Aristoteles naõ comprende a Euripo, comprenda Euripo a Aristoteles» (*Seis comedias famosas*, Lisboa, 1630).

2000-2001 *A Alejandro... imprimirlos*: que se imprimieran los libros del filósofo del siglo IV a. C. es evidentemente un anacronismo –frecuentes en las comedias del Siglo de Oro– del que el autor sería consciente. Pedro Mejía (*Silva de varia lección*, III, 3 ed. A. Castro, Vol. II, p. 27) recoge, citando a Estrabón, la noticia de que Aristóteles fue el primer hombre particular que «hizo librería y juntó libros», pero que «de creer es que fuese ayudado por Alexandre Magno para ello». No obstante, Artajerjes no se refiere a libros ajenos, sino a los propios. Tal vez simplemente sea una forma de destacar que Aristóteles alcanzó fama y prestigio gracias a la protección de su discípulo Alejandro.

2002 *A la flamenca*: podría hacer referencia a la riqueza proverbial de Alejandro Magno, por ser Flandes una región muy rica, con una industria y un comercio muy desarrollados.

2005-2007 *Dice...sabio*: esta es la tesis fundamental de *La República* de Platón: «–A menos que los filósofos reinen en los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente por cada uno de estos dos caminos las múltiples naturalezas que actualmente hacen así, no habrá, querido Glaucón, fin de los males para los Estados ni tampoco, creo, para el género humano; tampoco antes de eso se producirá, en la medida de lo posible, ni verá la luz del sol, la organización política que ahora acabamos de describir verbalmente» (V, 473de, trad. M. García Valdés).

2018 *¡Qué flema!*: ‘¡qué enfado!’, como queriendo llamar a su maestro pesado o fastidioso por no dejar de insistirle en que se aplique al estudio, cuando ya le ha dejado claro que no quiere estudiar. Con un sentido distinto, aunque cercano, aparece *flema* en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina: «VASCO [...] Que tiesa / me dio un pellizco en un brazo, / terrible, y me hizo señas / con el ojo zurdo. RUY ¿Y ese / es buen favor? VASCO ¡Linda flema! / Así se imprime el carácter / del amor en las aldeas» (vv. 2574-2580, ed. B. Oteiza). El gracioso Vasco se desespera porque su amo no capta lo que para él es evidente. En nota al pie en su edición Blanca Oteiza (p. 325, nota complementaria al v. 2578) lo relaciona con interjecciones del tipo *valga* o *válgate* + nombre o verbo, como *¡valga flema!*, que se usan «para expresar admiración, extrañeza, enfado, pesar, etc.» (DLE, s. v. *valer*).

2021-2064 *Prosigo...enseña*: en esta lección, Donato expone a Artajerjes el debate filosófico medieval entre el «intelectualismo» y el «voluntarismo», es decir, en torno a cuál de las dos potencias del alma (ver nota al v. 1238), entendimiento o voluntad, determina en mayor medida las acciones de los hombres. Para Santo Tomás de Aquino el entendimiento, capaz de identificar el bien, es el motor determinante, ya que propone el fin que después mediante la voluntad se ha de alcanzar. A su tesis se oponían, entre otros, Duns Escoto, principal exponente del «voluntarismo», afirmando que todas las acciones están subordinadas a la voluntad, incluso las del entendimiento, puesto que la voluntad determina qué es lo que queremos conocer (Ferrater Mora, s.v. *voluntad*; Gilson 1985: 500 y 558).

2076 *El Conde*: en el testimonio A, en un renglón añadido fuera de la plana, están impresas dos palabras de las que solo se lee una primera «E» mayúscula y, tras un espacio, se aprecia parcialmente una «d», seguida de una «e» (ver Ilustración 8 en el apartado de Problemas textuales de esta comedia, p. 153). Parece que los tipos móviles no quedaron bien entintados, pero se intuye que se quiso imprimir «El conde», signatario de la carta. Las posibles razones por las que B no trae esta lectura las hemos apuntado en el apartado de Problemas textuales.

2076 *Su intento sella*: *sella* tiene aquí el sentido figurado de ‘confirma, asegura’. *Su intento* es el intento de Albano de entregar el reino al rey de Bohemia.

2082 *apriosa*: ‘deprisa’.

2099 *bastón*: el bastón de mando se convierte en un elemento importante en el último acto de la comedia. Es atributo del general del ejército. En manos de la Reina quiere decir que ella ha asumido este cargo, velando así por la seguridad de su patria. En manos del valido, representa la confianza que el rey o la reina deposita en él para esta misma función. En este momento de la acción el valido es el duque Rosimundo, pero más adelante la Reina le obligará a una acción denigrante que nos indicará su caída definitiva: deberá entregar él mismo el bastón a Albano.

2109-2120 *que soy segunda...Felisarda soy*: todas estas mujeres –personajes ficticios, mitológicos o históricos– destacaron por haber ejercido funciones de mando y haber gobernado de forma excepcional sus imperios, o por haber manejado las armas y haber

participado en la guerra, tareas que, salvo contadas excepciones como las aquí enumeradas, estaban reservadas a los hombres. Hipólita y Pentasilea son reinas amazonas míticas. Semíramis y Cenobia son reinas legendarias que accedieron al trono a la muerte de sus maridos. Amalásunta fue reina de los ostrogodos (s. IV-V). Camila es una joven guerrera de la *Eneida*, aliada de Turno. Marfisa y Bradamante son las dos mujeres guerreras del *Orlando enamorado* y el *Orlando furioso* (hermana y enamorada de Rugero, respectivamente). Mejeima es la arquera mora del ejército del rey Bucar que opone resistencia a los vasallos del Cid –una vez muerto este– en Valencia según la *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Díez Campeador*. La sucesión de nombres termina con el de la propia Felisarda que se añade así a una lista de mujeres fuertes o virtuosas.

2118 *Etiopia*: la pronunciación corriente de Etiopía en el Siglo de Oro era *Etiopia*, como recuerda F. Rico en las notas complementarias de su ed. del *Quijote* (Vol. II, p. 452, nota complementaria 371.30). Así acentúa, por ejemplo, T. Ferrer Valls en su edición de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope de Vega: «y hielos en Etiopia» (v. 2130).

2126 *e importa*: la *e* era utilizada ya en el castellano del siglo XVII como conjunción copulativa ante palabras que comenzaban por *i*, pero el uso de *y* –como lee el testimonio *B*– en estos casos puede encontrarse también hasta el siglo XVIII (Penny 2014: 276).

2161 *culpado*: ‘culpable’.

2175 *llamar*: infinitivo con valor de imperativo, no demasiado frecuente en español en el siglo XVII. Lapesa (2000: 878) lo denomina *infinitivo de mandato* y ofrece testimonios de textos medievales (en Berceo y el *Libro de Alexandre*) y de un poema del siglo XVII. Tirso de Molina lo utiliza en *El vergonzoso en palacio*: «MAGDALENA (*Aparte* Honor, huir, / que revienta por salir / por la boca amor cobarde.)» (vv. 1356-1358, ed. Blanca Oteiza); y Quevedo en *Cómo ha de ser el privado*: «VALISERO [...] Si vino / a tratar vueseñoría / cosas de tal calidad, / hablar a su majestad» (vv. 609-612, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano).

2209 *Suelta la rienda un poco a mi disgusto*: este verso recuerda al primero de uno de los más celebrados sonetos de Lope de Vega, «Suelta mi manso, mayoral extraño» (soneto 188 de la primera parte de las *Rimas*, publicada en 1602).

2257 *trocer*: ‘torcer’. Lusismo por metátesis del tipo «preguntar/perguntar» –según la clasificación de Teyssier (2005: 423-429)– propia del portugués que se traslada al castellano de Portugal. La reducción de la vocal átona ante vibrante en la pronunciación ocasiona la alternancia de su posición en la sílaba en la escritura. Actualmente, la forma portuguesa es *torcer*, pero encontramos ejemplos de *trocer* en varios textos teatrales portugueses del XVI: «Que ñatureza ños ensilla / que ño podemos trocer / de sujetos suyos ser» (Gil Vicente, *Auto dos Reis Magos*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*); «se eu troçer un regato / por ela nessa tenção!» (*Auto do duque de Florença*, vv. 978-979, ed. J. J. Rodríguez); «Vós trocereis a orelha» (Simão Machado, v. 1683, ed. J. J. Rodríguez).

2266 *largueza*: ‘liberalidad’.

2276-2278 *su corona...tu tierra*: caso llamativo de cambio en el tratamiento de formal («su corona») a informal («tu tierra») en una misma frase. Eran frecuentes en la lengua literaria de la época y ya ha ocurrido en más lugares de la comedia en un mismo parlamento de un personaje dirigiéndose al mismo interlocutor, aunque con más distancia. Por ejemplo, en los versos 355 y ss., Donato al duque Rosimundo: «Señor, no quiero engañarte», frente a «que no acierto a su deseo», «engañarle es cosa fuerte».

2283 *leal*: siempre es bisílabo en esta comedia. Ver nota al v. 52.

2291 *blasona*: ‘se vanagloria, se jacta’. *Blasonar* es «hacer ostentación de alguna cosa con alabanza propia» (*DLE*, s. v. *blasonar*).

2294 *hablar en*: ‘hablar de’. *Hablar en* es frecuente en la lengua del Siglo de Oro. Cf.: «Y, hablando en la pasada aventura, siguieron el camino del Puerto Lápide...» (*Quijote*, I, VIII, ed. F. Rico, p. 105); «DON JUAN ¿En ella volvéis a hablar? / ARNALDO Hablo por sí gusto os doy» (Lope de Vega, *La ocasión perdida*, vv. 741-742, ed. E. di Pastena).

2314 *Sinón de mi desventura*: ver nota al v. 1304.

2328 *llego a ver quien la escribió*: ‘llego a ver a quien la escribió’. Acusativo personal sin *a*. Es decir, ‘si llego a ver al Conde’, porque Albano sabe que este escribió la carta.

2340 *experiencia*: ‘experimento’.

2349-2350 *¡Mal haya...escribiste!*: los criados sufren los mismos males que sus amos. Si estos son poetas y, por tanto, pobres, los criados también lo serán (ver notas a los v. 218).

2360 *fementido*: ‘falso o engañoso’ («el que ha quebrado su palabra», según Covarrubias, s.v. *fementido*).

2371-2374 *tenéis...tenéis*: caso de autorrima. Los preceptistas de métrica daban licencia para rimar dos palabras de igual forma, pero distinto significado: «The second commonest category of autorhymes is the one allowed by the preceptists; namely, similary spelled word with different meanings. [...] however, the poets of the age interpreted their prerogative very liberally» (Arjona 1953: 277). En esta ocasión, podemos diferenciar – interpretando esta licencia con libertad– «aquí me tenéis», es decir, ‘aquí estoy’ y «vos la culpa tenéis», ‘sois el culpable’ (posesión).

2398-2399 *gusto...gusto*: de nuevo una autorrima permitida por los preceptistas de la época. En el verso 2398 *gusto* tiene el significado de «...propria voluntad, determinación, o arbitrio», mientras que en el verso 2399 podemos definirlo como «...complacencia, deléite o deseo de alguna cosa» (*Autoridades*, s. v. *gusto*).

2405 *vil Sinón*: ver n. 1304.

2432 *tengo de hacer*: ‘tengo que hacer’. *Tener de* con el significado de *tener que* o *haber de* era frecuente en la lengua de la época.

2460-2464 *piensa...desvergüenza*: rima consonante defectiva de *piensa* con *comienza* y *desvergüenza* que el autor comete a consecuencia del seseo portugués. En *A* leemos «comienza» y «desuerguensa», mientras que en *B* «comiença» y «desvergüença», lo que

nos lleva a pensar que posiblemente *B* se imprimió en una zona no seseante de la Península.

2498 *no estáis...memoria*: *estar en gracia* quiere decir disfrutar de «la benevolencia o amistad de otro» (*Autoridades*, s.v. *gracia*) –Albano había perdido la gracia de Felisarda– mientras que *estar en memoria* es alcanzar «fama, gloria, o aplauso» (*Autoridades*, s.v. *memoria*) por la consecución de victorias militares o cualquier otro logro por el que se merezca ser ensalzado y recordado.

2505 *hagan alto*: ‘paren’. *Hacer alto* es «phrase militar con que se explica el parar los soldádos en la marcha para descansar, ò para otros fines» (*Autoridades*, s.v. *alto*).

2510 *Per INFANTA*: a partir de aquí y hasta el final de la comedia la didascalía de SERAFINA será INFANTA.

2553 *primicias*: «principios o primeros frutos que produce cualquier cosa no material» (*DLE*, s.v. *primicia*).

2562 *ni en la bota hay un adarme*: ‘no hay nada en la bota’. Un *adarme* es «la mínima parte de una onza», según *Covarrubias* (s.v. *adarme*).

2564 *las tripas haciendo zaque*: un *zaque* es un «odre pequeño de cuero para echar vino, agua, ò otro liquór» (*Autoridades*, s. v. *zaque*). Normalmente, *estar hecho un zaque* quiere decir ‘estar borracho’, pero en este contexto, puesto que no tiene «vino en la calabaza», quizá quiera decir que sus tripas, que están vacías, podrían servir de zaque o que están como un zaque cuando está vacío, que se quedan plegadas las paredes. Cf.: «CLARÍN ¿Comemos hoy, por ventura? / Porque mis tripas están, / Carlos, en el cordobán / de mi eterna desventura» (Cordeiro, *La privanza merecida*, vv. 580-583, ed. G. Depretis). En su edición, anota Depretis (1999: 83) para estos versos: «“*Cordován*. La piel de macho o cabrón adereçada [...]” (Covar.); in portoguese *cordovão*, pelle, marocchino. Probabilmente Clarín si riferisce al suo stomaco (“tripas”) vuoto, metaforicamente nudo».

2567 *anotomista*: ‘anatomista’. *Anatomía* y, por asimilación, *anotomía* o *notomía* y sus formas derivadas convivían en la lengua del Siglo de Oro (Cano 2013: 827).

2587 *Nieve...rayos*: soneto del gracioso Roberto que, plagado de hipérbatos y antítesis, imita de forma grotesca el estilo culto, en consonancia con otras burlas que hace Cordeiro en sus comedias (ver nota a los vv. 1054-1066).

2595 *niñas*: ‘pupilas’.

2619 *albañir*: ‘albañil’. Forma todavía recogida en el *DLE* como arcaísmo.

2620 *maestresala*: «criado principal que asistía a la mesa de un señor, presentaba y distribuía la comida y la probaba para garantizar que no contenía veneno» (*DLE*, s.v. *maestresala*).

2621 *sumiller*: «Oficio honorífico en Palacio, el qual es Xefe, ò superior en varias Oficinas, y Ministerios dél. Distinguese por los nombres de las mismas Oficinas, y Ministerios» (*Autoridades*, s. v. *sumiller*). Evidentemente, el *sumiller de ollas* no existía; es una broma de Roberto.

2631-2632 *No volveré. ¡Vive Cristo, / señora! Aunque aquí me maten*: el hecho de que Roberto abandone a Albano enfatiza la condición de héroe de Albano y señala a Roberto como un mal sirviente, pese a que anteriormente le había prometido acompañarle en todas sus desgracias (vv. 243-250, 1213-1214).

2641-2642 *Esta es sarna de mi amo / que me pegó*: Roberto ya se ha quejado en otras ocasiones de que la desventura y pobreza de su amo, propia de los poetas, le afecta también a él y cree que alguno de sus antepasados sirvió ya a algún poeta.

2665 *del Istro al Marañón*: el Istro es el Danubio, actualmente el segundo río más grande de Europa. Nace en Alemania, en la Selva Negra, y desemboca en el Mar Negro. El río Marañón nace en Perú y desemboca en el Ucayali, también peruano, y este en el Amazonas.

2666 *desde el Tormes a Eúfrates*: el Tormes es un río de la península ibérica que nace en la Sierra de Gredos, atraviesa la provincia de Salamanca y desemboca en el Duero, cerca de la frontera con Portugal. El Eúfrates, que limitaba Mesopotamia por el oeste y el norte, separaba esta tierra de Babilonia y Asiria. Desemboca en el mar que actualmente denominamos Golfo Pérsico, que forma parte del mar Arábigo y este, del océano Índico.

2668-2669 *Chiquiznaque... Monipodio*: Chiquiznaque es uno de los dos bravos –el otro es Maniferro– al servicio de Monipodio, señor de la cofradía de maleantes de Sevilla en la que ingresan los protagonistas de la novela ejemplar cervantina *Rinconete y Cortadillo*, para poder ejercer allí sus oficios. A Monipodio se le describe profusamente a lo largo de la novela como un hombre rústico, bárbaro e ignorante, que contrasta cómicamente con la devoción que los cofrades sienten por él; Ganchudo, cuando dirige a Rinconete y Cortadillo a su casa para que sean admitidos en la comunidad, les informa de que hace cuatro años «que tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre» (Cervantes, *Rinconete y Cortadillo, Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, vol. I, p. 207).

2682-2683 *A Flandes... libro*: Flandes fue un centro de impresión importante y muchos autores españoles trataron de imprimir allí sus obras, no solo por la mayor calidad que ofrecían los talleres flamencos (así como mejor papel) respecto a los de la península ibérica, sino también por la situación geográfica del entonces territorio de la Monarquía Hispánica, que suponía la posibilidad de difundir su obra por toda Europa (Bécares Botas 1999: 73-77 y 308-309).

2684-2686 *los pesares... Amurates*: Amurates I (1319-1389) fue el tercer sultán turco y Amurates II (1401-1451) –en cuya corte creció el héroe albanés Jorge Castrioto, *Escanderbeg*– su tataranieta. No nos consta que ningún rey que se llamara Ptolomeo fuera coetáneo de ningún Amurates. Parece formar parte simplemente del argumento ficticio del supuesto libro de Roberto. En los versos que siguen, hasta el 2700, Roberto encadena nombres de personajes y lugares que no relatan ninguna historia literaria conocida: se trata de una acumulación de nombres y circunstancias que buscan la risa del público y que podrían recordar –en forma de parodia– el argumento de un libro de caballerías.

2688 *Fernán González*: a Fernán González (c. 905-970), conde de Castilla, se le atribuye el logro de la independencia de este reino respecto al de León, en pago de una deuda que

el rey había contraído con el Conde por un caballo y un azor. La leyenda se difundió en crónicas, en el anónimo *Poema de Fernán González* y en varios romances viejos y nuevos. También sus hazañas fueron asunto de algunas comedias del Siglo de Oro: *El conde Fernán González* de Lope de Vega o *La libertad de Castilla por el conde Fernán González* de autor desconocido.

2696 *cuando Ulises en su nave*: recuérdese la leyenda de la fundación de Lisboa por Ulises, narrada entre otros lugares en la *Ulisseia o Lisboa edificada* de Gabriel Pereira de Castro, a quien Cordeiro dedica su *Pacheco, I (Seis comedias famosas, Lisboa, 1630)*.

2702-2703 *una fabulita grave y un tratado pastoril*: nótese los oxímoron *fabulita grave* y *tratado pastoril*. La materia ficticia (fabulitas) y de pastores era propia de escritos menores, géneros que se consideraban de entretenimiento, no provechosos, mientras que se denomina *tratado* normalmente a un escrito de materia grave, religiosa, didáctica, moral, etc. Parece que Roberto ha escrito un libro en el que incluye narraciones de los géneros más desprestigiados en cuanto a utilidad moral o didáctica.

2710-2716 *como...damnati*: la invención y la propagación de la imprenta trajo consigo una sobreproducción de libros cuya calidad era en ocasiones cuestionable. De hecho, precisamente por esta sobreabundancia de títulos y de libros sobre materias poco provechosas, la pragmática que entra en vigor el 13 de junio de 1627 pide a los Consejos, encargados de otorgar licencias de impresión, «que haya y se ponga particular cuidado y atención en no dexar que se impriman libros no necesarios o convenientes, ni de materias que deban o puedan excusarse, o no importe su lectura; pues ya hay demasiada abundancia de ellos, y es bien que no salga ni ocupe lo superfluo, y de que no se espere fruto y provecho común» (citado por Bouza 2011: 351).

2716 *Isti*: tanto *A* como *B* leen «*iste*» ('este'), demostrativo singular que podría concordar con el sustantivo «*vates*» ('poetas'), invariable, pero no con el verbo *sunt* ('están') y el atributo *damnati* ('condenados'). Este verso es el primero del folio 40v del testimonio *A*. El reclamo del folio 40r es «*Vti*» e «*isti*», en forma manuscrita –si suponemos que los impresores copiaban de un manuscrito de Cordeiro o de un copista–, puede ser confundido fácilmente con «*uti*» (sobre todo si estaba escrito con *s* larga). Por tanto, tenemos dos errores derivados de «*isti*»: «*iste*» en el texto y «*Vti*» en el reclamo. En *B* ya no encontramos «*Vti*» en el reclamo, sino «*Iste*». Consideramos, por ello, que se trata de un error y no de una palabra utilizada erróneamente a propósito –era frecuente que los graciosos de las comedias hablaran un latín macarrónico–. En consecuencia, creemos necesario enmendar con el demostrativo plural *isti*.

2624 *feriarle*: el sentido de *feriar* aquí es «dar ferias», es decir, «agasajos» (*DLE, s.v. feriar*).

2727 *voto a Dios*: 'juro por Dios'. Según Covarrubias (*s. v. boto*), «juramento [...] usado entre gente inconsiderada y fanfarrona».

2737-2739 *Si un credo...mía*: Según *Autoridades (s.v. credo)*, *cada credo* «equivale a lo mismo que Cada instante, cada momento, cada passo, cada hora, cada día, &c.»; y *en un credo* es «lo mismo que En brevísimo tiempo, de contado y sin la menor dilación». Se

trata, por tanto, de un juego de palabras con los usos de *credo*. El primer verso viene a decir ‘si en ningún momento tuve dicha’, mientras que los *credos* del segundo hacen referencia al credo que se le rezaba al condenado antes de ahorcarlo. Recuérdense las palabras del padre de Pablos antes de ser ahorcado, según narra su tío Alonso Ramplón: «–Padre, yo lo doy por predicado; vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no querría parecer prolijo» (Quevedo, *La vida del Buscón*, I, 7, ed. F. Cabo Aseguinolaza, p. 52). Como explica Cabo Aseguinolaza, «el Credo [...] constituía el cierre del protocolo de la ejecución: muchas veces antes de concluir la oración ya se había ejecutado al reo» (p. 52, nota 15, en su ed. de *La vida del Buscón*).

2752-2754 *Miente el caballero...y es un cobarde*: ‘Miente el caballero infame que diga que Albano ofrece su lealtad a alguien por debajo de vos (como Felisarda)’.

2762 *sayones*: el *sayón* es el «verdugo que ejecutaba las penas a que eran condenados los reos» (*DLE*, s. v. *sayón*).

2764 *apareje los gargates*: ‘dispón la garganta’. El *gaznate* es la tráquea.

2774 *corcova*: ‘joroba, curvatura de la columna vertebral o el pecho’. El *DLE* (s. v. *corcova*) recoge como arcaísmo una segunda acepción: «Corvadura de cualquier cosa, o bulto que altera su forma normal exterior». A Roberto se le tuerce la suerte.

2781 *Cipión en Cartago*: Publio Cornelio Escipión venció a los cartagineses comandados por Aníbal en la Segunda Guerra Púnica. Fue apodado por ello *el Africano*.

2899 *¡Cierra Albania, cierra Albania!*: *cerrar* tiene, en este caso, el significado de «trabar batalla, embestir, acometer» (*DLE*, s. v. *cerrar*). Cordeiro aplica aquí la expresión a Albania, como lo hace a Escocia en *El malinclinado* (v. 101). Solía llevar delante el nombre de Santiago: «¡Santiago, y cierra España!» (cf.: *Quijote*, II, lviii, ed. F. Rico, p. 1200).

2814 *mosquete*: «Arma de fuego antigua, mucho más larga y de mayor calibre que el fusil, que se disparaba apoyándola sobre una horquilla» (*DLE*, s.v. *mosquete*). Covarrubias (s.v. *arcabuz y mosquete*) lo define como ‘arcabuz o escopeta reforzada’.

2854-2855 *y luego... leal*: ‘y enseguida verá cómo es un albanés leal’.

2860 *vivir*: infinitivo con valor de imperativo (ver nota al v. 2179).

2863 *tienda*: «Pabellón armado, tendido sobre palos, ò estacas fijadas en el suelo, y aseguradas con cordeles, que sirve de alojamiento, ò aposentamiento en el campo, especialmente en la guerra» (*Autoridades*, s. v. *tienda*).

2873 *alimentar*: «Metaphoricamente vale tambien lo mismo que guardar, conservar, y fomentar quejas, agrávios, y enemistades; ò favóres, beneficios y otras cosas semejantes» (*Autoridades*, s. v. *alimentar*).

2903 *Campo con el conde Claudio*: *campo* aquí significa ‘duelo, desafío’. Era necesario solicitar autorización del rey para llevar a cabo un duelo público y legal, que el propio monarca debía presidir, de acuerdo con las costumbres caballerescas. Los desafíos públicos regulados entre nobles (los llamados rieptos) en la Monarquía Hispánica no

estaban prohibidos, pero no se celebraban salvo muy esporádicamente desde el siglo XV. Sí fueron comunes en otros países de Europa como Italia o Francia (Tomas y Valiente 1969: 46-69).

2914 *más años que el fénix*: el ave fénix es un ave mitológica que vivía quinientos años, 1471 o 12954, dependiendo de la tradición (Grimal, *s.v. fénix*). El fénix es única en su especie, por lo que no se reproduce, pero antes de morir fabrica un nido con plantas aromáticas, incienso y cardamomo. Después, según unas tradiciones el ave prende fuego al nido y permanece en él, para posteriormente renacer de sus cenizas. Según otras, muere impregnando de semen el nido. Así nacerá el nuevo fénix, que llevará su cadáver hasta Heliópolis, en Egipto, y lo depositará en el altar del Sol, donde se llevará a cabo la incineración (Grimal, *s.v. fénix*).

4.2 NOTAS FILOLÓGICAS DE *EL MALINCLINADO*

1 *Desairada*: ‘inapropiada’. *Desairado* «se dice [...] del que no está atendido según sus méritos, o no queda bien puesto en sus operaciones» (*Autoridades*, s. v. *desairado*).

16 *desairoso*: lusismo. *Desairoso* significa «que não é airoso; em que há desaire; que fica mal; deselegante; indecoroso» (Almeida Costa y Sampaio e Melo, s.v. *desairoso*). El mismo lusismo comete António de Almeida en *El hermano fingido*: «de una mancha desairosa / torpemente profanado» (vv. 639-640, ed. J. J. Rodríguez).

20 *enfados*: ‘aquellos que me enfadan’.

22 *Escocia*: lugar en el que se desarrolla la totalidad de la obra. No es uno de los países más habituales como ubicación de las tramas de comedias palatinas (como pueden ser Hungría, Bohemia o determinados lugares italianos) pero sirve al mismo propósito de lejanía espacial que establece una distancia entre la realidad y la ficción, para evitar que la obra se tome como una representación crítica o una denuncia de la realidad política del momento.

23 *Nerón*: emperador romano entre los años 54 y 68 d. C., ejemplo típico de tirano que cometió crímenes atroces y se entregó a los vicios sin ningún tipo de remordimiento, descuidando las tareas de gobierno. Constituye para Evandro un modelo a seguir –se mencionará varias veces a lo largo de la comedia– y es posible que Cordeiro se inspirara en él para crear al personaje, ya que ambos presentan algunas similitudes, como un gusto por la música excesivo para un soberano, la desafección por sus familiares y vasallos –a los que no le importa asesinar por los motivos más insignificantes– o la falta de apoyo del resto de poderosos. Cordeiro menciona a Nerón en su genealogía de la monarquía española que conservamos en el manuscrito autógrafo BNP A.T./L.303 (ver Depretis, 1995: 62). Simplemente recoge los datos básicos de su biografía: «sobrinho de Claudio. Imperou 14 anos. Morreo o [ano] de 70».

31-34 *el rey...mano*: ‘el rey que no gana, con amor, el favor de sus súbditos’. Desde la perspectiva de la moral cristiana, un rey debía gobernar gracias al amor de sus súbditos (ver apartado de Temas, pp. 99-100). Nuestra comedia hace referencia a ese amor en términos parecidos a los del padre Mariana, que señala que es deseable que el rey esté «dispuesto para atar los ánimos de todos con los vínculos de su mismo favor y de su gracia» (*Del rey*, II, III, trad. Pi y Margall, p. 501).

36 *delictos*: ‘delitos’. Sobre la reducción o conservación de grupos cultos en la lengua Siglo de Oro, ver nota al v. 1198 de *Partes*.

40 *mala inclinación*: *inclin* «en sentido moral vale aplicar mal o bien los afectos, en orden a sus operaciones» (*Autoridades*, s. v. *inclin*). La inclinación es la tendencia natural que lleva a actuar de una u otra manera. En el caso de Evandro, su inclinación es mala; actúa con maldad. De esta mala inclinación, el adjetivo que sus vasallos convierten en sobrenombre, *el malinclinado*, que da título a la comedia.

42 *temor de Dios*: todo cristiano debía tener temor de Dios, cuanto más un rey: «Qué podría haber más cruel que un hombre que perdiese el temor de Dios y no se creyese

sujeto á sus santas é inescrutables leyes? Qué estragos no causaria? Debe siempre procurarse el aumento del culto religioso, y es indudable que sirven mucho para esto las costumbres de los príncipes. Con su ejemplo mejor que con la severidad y con las leyes se afirman los pueblos en esta opinion eminentemente salvadora» (Juan de Mariana, *Del rey*, II, XII, trad. Pi y Margall, p. 522). Cuando Sancho es nombrado gobernador de la ínsula Barataria, don Quijote le recuerda en su primer consejo que el temor de Dios es el origen de la sabiduría (Salmos, 111, 10; Proverbios, 1,7): «Primeramente, ¡oh, hijo!, has de temer a Dios, porque en el temerle está la sabiduría y siendo sabio no podrás errar en nada» (*Quijote*, II, XLII).

43 *Sangre las piedras esmalta*: *esaltar* es «adornar de varios colores y matices algo» (*DLE*, s. v. *esaltar*). La sangre que esmalta es una imagen que aparece con frecuencia en el teatro del Siglo de Oro: «MAGRIÇO Esmaltado con su sangre / los ocho tan malheridos / que es imposible que sanen» (Cordeiro, *Segunda parte, Los doce de Inglaterra*, f.66v); «MIRONA Mirando está el rey don Pedro / entre enojado y crüel / las hierbas tintas en sangre / que esmaltó su bella Inés» (Cordeiro, *Segunda parte, Lo que es privar*, f. 112v); «GONZALO [...] no he de sacar la espada que apercibe / a la infamia ocasión si sale fuera / y en sangre femeníl su temple esmalta» (Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, vv. 50-52, ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes); «ZEYLÁN Generoso don Antonio, / cuya real sangre clara / esmalta el pecho a los Reyes / de Portugal y de España» (Luis Vélez de Guevara, *El Rey don Sebastián*, vv. 655-658ed. W. Herzog).

47 *cuál*: ‘cómo’.

49 *secretario*: en la Monarquía Hispánica, el cargo de *secretario real* –cuyo antecedente es, posiblemente, el oficio de camarero custodio del sello secreto del rey (Ladero Quesada, 1998: 336)– comenzó a ser relevante en tiempos de los Reyes Católicos, aunque fue adquiriendo mayor importancia a lo largo del siglo XVI hasta desembocar en la figura del valido, propia de los Austrias menores. El secretario era «una pieza clave que servía de nexo entre los Consejos y el monarca. Los secretarios provenían de la pequeña nobleza y los letrados, eran cargos entregados a personas de confianza que vivían en el entorno cotidiano del rey y acostumbraban a tener una gran influencia sobre él. Además de las tareas de asesoramiento personal, examinaban los expedientes más importantes, informaban al rey "a boca", preparaban el orden del día de las sesiones de los Consejos, distribuían y seleccionaban la correspondencia recibida, refrendaban todos los documentos reales y ponían en práctica las más diversas iniciativas políticas» (Antón Pelayo y Simon Tarrés 2004: 235).

50 *mayordomo mayor*: «El Mayordomo era el primer oficial de la casa del rey» (Ladero Quesada 1998: 333). Aunque no constituyó una diversificación demasiado nítida, podemos dividir la administración de los reinos peninsulares medievales y de la posterior Monarquía Hispánica en una administración pública, o administración central del Estado, y una administración privada, constituida por los *oficiales* de la Casa del Rey, es decir, su servicio doméstico o privado. Es en esta esfera privada donde debemos ubicar el oficio del mayordomo. «En la vida cotidiana de la casa real, la mayordomía era responsable principal de los servicios de comedor y cocina, caballería y acemilería, lo que hacía que

estuviera bajo las órdenes del mayordomo un número considerable de personas» (Ladero Quesada 1998: 334). En muchas ocasiones, sin embargo, el Mayordomo Mayor era un cargo más bien honorífico, otorgado a algún miembro de la alta nobleza –como lo era, por ejemplo, Nuno Álvares Pereira, *mordomo-mor* de João I entre 1385 y 1431 (Oliveira y Monteiro 2018: 347), a quien se nombrará más adelante– que delegaba sus tareas en otros mayordomos.

51 *al condestable, al veedor*: el *condestable* era el más alto cargo militar después del rey. Sustituyó en Castilla a la figura medieval del *alférez real* (García de Valdeavellano 1982: 489-490) y en la Edad Moderna esta función fue desempeñada por el Capitán General. «Juan I de Castilla, a imitación del modelo francés, instituyó en su Reino el año 1382 la dignidad de "Condestable" como la más alta jerarquía del ejército real. [...] mandaba el ejército del Rey en ausencia de este, tenía jurisdicción civil y criminal sobre las gentes de la hueste regia, cuidaba del buen estado de las fortalezas del Reino y era uno de los más elevados cargos del Estado, pero a partir del reinado de los Reyes Católicos, la dignidad de "Condestable" quedó vinculada en el linaje de don Pedro Fernández de Velasco, Conde de Haro, y terminó por convertirse en un título meramente honorífico» (García de Valdeavellano, 1982: 493). De acuerdo con Oliveira y Monteiro (2018: 343), el cargo de *condestável* fue «introducido en Portugal por influencia de las tropas inglesas del conde de Cambridge, durante la tercera "guerra fernandina" contra Castilla (1381-1382)», momento en el que João I otorgó el cargo a Nuno Álvares Pereira, que después fue también –sin dejar de ser condestable– *mordomo-mor*. *veedor* puede referirse a distintos cargos u oficios. De acuerdo con *Autoridades* (s.v. *veedor*): «En las caballerizas de los Reyes de España, es el Xefe principal, despues del primer Caballerizo, el qual tiene à su cargo el ajuste de las provissions, y que se haga todo lo necessario, para que estén corrientes los coches, y el ganado. [...] vienen à él todas las ordenes por escrito [...] y las distribuye à los demás Oficios de la Caballeriza; y con su asistencia se hacen las pagas de la gente, y todo lo demás, que conduce à el buen gobierno de ella». Pero también podía ser «dignidad militar» u «oficio de ciudad» (Covarrubias, s.v. *veedor*). En la Baja Edad Media, los veedores se encargaban de indagar «acerca de la conducta de los oficiales públicos que regían y administraban los distritos administrativos» (García de Valdeavellano 1982: 486). Existía también en Portugal el *Vedor da Fazenda*, «oficial de nivel superior cuya misión era dirigir la administración de la hacienda real» (Oliveira y Monteiro 2018: 349). Años más tarde, en 1591, se creó el *Conselho da Fazenda* y desapareció la figura única del *Vedor* (Hespanha 1982: 345). Es difícil saber en qué función específica estaba pensando Cordeiro para los cargos que nombra en este verso y en los anteriores, puesto que la organización de la Corte y de la Casa del rey evolucionó notablemente desde el tiempo de João I, en el que supuestamente se desarrolla la acción de esta obra (ver notas al v. 257 y a los vv. 258-260), hasta el momento en el que Cordeiro escribió esta comedia (entre 1620 y 1630). Posiblemente, como ocurría con frecuencia en la comedia áurea, el autor esté pensando en su propia época, sin preocuparse demasiado por cometer anacronismos. Prueba de ello es la inclusión de la figura del secretario.

54 *ayo*: el ayo es la última víctima de Evandro, que está eliminando a los oficiales y criados más cercanos a su persona. Probablemente, además de atender a sus funciones más ordinarias, ejercían también de consejeros reales.

70 *Acot el Infante con bastón, coronado de laurel*: el Infante sale a escena con el bastón de mando, dejando clara su condición de capitán general del ejército de Escocia. La corona de laurel indica que viene victorioso de alguna batalla. Como es sabido, de laurel son las coronas triunfales no solo de los poetas, sino también de emperadores y militares victoriosos. El laurel es el árbol consagrado a Apolo, según Ovidio (*Metamorfosis*, I, 555-565), porque en laurel se convirtió Dafne: «cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe' dixit 'mea! semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae; / tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas; / postibus Augustis eadem fidissima custos / ante fores stabis mediamque tuebere quercum, / utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, / tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!» («A esta el dios le dijo: “Y, puesto que no puedes ser mi esposa, en verdad serás mi árbol. Siempre te tendrán, laurel, mi cabellera, mi cítara, mi aljaba. Tú acompañarás a los alegres generales, cuando una alegre voz cante el triunfo y el Capitolio contemple largos desfiles. Tú misma como la más leal guardiana de la casa de Augusto estarás en pie ante las puertas y protegerás la encina que está en medio, y, del mismo modo que mi cabeza es la de un joven con los cabellos sin cortar, lleva tú también siempre los honores perpetuos”»), trad. C. Álvarez y M.^a R. Iglesias).

72 *tus pies me sirven de puerto*: este verso sirve de acotación implícita. Indica que, al entrar en palacio, el Infante acude a postrarse ante el Rey.

79-168 *A vista...empresas*: a partir de este verso comienza una extensa relación escrita en romance, cuyo objetivo no es solo dar cuenta del resultado de una batalla que se ha producido en momentos previos a la acción de la comedia, sino presentar la majestuosidad del infante Clodoveo y el contraste entre su comportamiento y el de su hermano. Queda así introducido el conflicto de la obra: la personalidad opuesta de los dos hermanos. Sobre la función diegética de este romance y sobre el uso del romance en otros pasajes de la comedia, ver Mota y Zapatero (2023).

81-82 *orden de batalla*: «situación o formación de las tropas o de una escuadra del modo más favorable para entrar en combate» (*DLE*, s.v. *orden*).

88 *soldadesca*: «conjunto de soldados» (*DLE*, s. v. *soldadesca*).

91 *formé en cuadro el escuadrón*: cuadro es la «antigua formación de infantería en forma de cuadrilátero que daba frente por sus cuatro caras al enemigo y que se empleó para resistir a las cargas de caballería. La aparición de las armas de fuego convirtió al cuadro en un sistema muy vulnerable, sin embargo siguió empleándose» (Borreguero Beltrán, s.v. *cuadro*). *Escuadrón* es sinónimo de *cuadro*, aunque también «antiguamente se dio este nombre a distintas agrupaciones o divisiones militares de infantería y de caballería» (Borreguero Beltrán, s.v. *escuadrón*). Según Martínez Teixidó (2001: 129), «la formación sólida de un cuadro de piqueros debe ser atribuida a los campesinos suizos de los tres

cantones originales que lucharon frente a Carlos el Temerario», aunque después pasó a ser característica de los Tercios españoles: «El Tercio utilizaba diversas formaciones, siendo la más característica la del cuadro cerrado, dentro del cual formaba el capitán y cuya evolución en combate era dirigida por el sargento mayor».

93 *salva*: «[...] descarga misma de artillería que se hace a un tiempo en un combate, o en un ejercicio, sea para atacar, o para defender» (Terreros y Pando, *s.v. salva*). Cf.: «Pero nuestra artillería / los recibió con tal salva / que los Parós y castillos / nos volvieron las espaldas» (Cordeiro, *Seis comedias famosas, Pacheco, I*, f. 90r).

101 *Cierra Escocia*: *cerrar* aquí es «trabar batalla, embestir, acometer» (*DLE*, *s. v. cerrar*). De la misma forma que Albano en *Partes* ordena cerrar a su ejército con las palabras «¡Cierra Albania, cierra Albania!» (v. 2797), Clodoveo adopta también la fórmula para Escocia.

102 *bayo*: «Dicho especialmente de un caballo y de su pelo: De color blanco amarillento» (*DLE*, *s. v. bayo*).

103-104 *sin nacer...cometa*: los caballos andaluces, nacidos del viento Céfito y de las yeguas de las riberas del Guadalquivir, se consideraban los más veloces del mundo (cf.: Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, vv. 1018-1025, *Teatro completo*, ed. I. Arellano).

107 *cuerno*: «Ala, tropa formada en cada uno de los extremos de un orden de batalla» (Gago-Jover, *s.v. cuerno*).

108 *vanguardia*: «parte del ejército que va delante del cuerpo principal. Su misión es reconocer el terreno para descubrir la presencia del enemigo y poner a cubierto el grueso del ejército» (Borreguero Beltrán, *s.v. vanguardia*).

116 *astas vibran*: *vibrar* significa, en este caso, «dar un movimiento trémulo a la espada, o a otra cosa larga, delgada y elástica» (*DLE*, *s. v. vibrar*).

121 *facción*: ‘acción’. El Infante se refiere a la acción de sacar la espada, de manera que no es probable que esté aludiendo a las facciones, es decir, al rostro o aspecto físico del conde, ni tampoco a una hazaña militar conjunta protagonizada por un ejército o una parte de él. Los diccionarios consultados, tanto españoles como portugueses, no recogen el significado de ‘acción’ para *facción*, derivado culto de *facere*. Corominas y Pascual (*DCECH*, *s.v. hacer*), además de los significados habituales, sí recogen el de ‘acción, obra’ y lo documentan en la *Vida de san Ildefonso* (siglo XIV). En este caso se utiliza como sinónimo de *acción*, cultismo de *agere*, documentado «desde San Juan de la Cruz † 1591, como abstracto de sentido general» (*DCECH*, *s.v. acta*). Cordeiro vuelve a utilizar *fación* en esta comedia en los versos 1862 y 2176 con el sentido general de *acción*; y quizá también en *Los doce de Inglaterra*: «cuando él la vida me dio / con aquello me obligó / y con esto me ha ofendido. / De hombre la fación ha sido / y, aunque me ofendió en secreto, / guardaré como discreto / las leyes de agradecido» (*Segunda parte*, f. 69r). Aunque en este último caso podría asimilarse al significado de ‘hazaña militar’ al referirse al acto de haberle salvado la vida ayudándole a ganar una refriega contra unos salteadores. Por otro lado, no parece existir ninguna distribución lógica entre los usos de *acción* y *facción*: *acción* es más frecuente e incluso está utilizado

en contextos en los cuales habría cabido el uso de *facción* (por ejemplo, en esta comedia, en el verso 1689 o en el 2282). Hay otros textos teatrales españoles en los que es posible que *facción* tenga este mismo significado abstracto general en algunos lugares, aunque no son muchos los casos. Por ejemplo: «así le agrada la fación gallarda / con que esparciste del pintado lino...» (Lope de Vega, *El vellocino de Oro*, ed. J. J. Rodríguez, vv. 1763-1764); «Notable faccion ha sido, / pero si es mucho tu amor, / y tu gentileza es mucha / mas ha de ser mi piedad» (Pérez de Montalbán, *Olimpia y Vireno*, TESO). Entre los textos albergados en *Teatro de Autores Portugueses do Sec. XVII*, por lo menos hay dos en los que *facção* tiene significado general: «Que ãa valente facção / meredora de fama / talvez faz com que ãa dama / abrande de sey rigor» (Leonardo Saraiva Coutinho, *Contra si faz quem mal cuida*, vv. 48-51); «Foi a aclamação de sua majestade facção tam protentosa e inaudita a todas as nações do universo...» (Manuel de Almeida Pinto, *La feliz restauración de Portugal*, «Dedicatória à invictíssima picesa de Portugal, mártir santa Engrácia»).

123 *tajo*: «Corte que se da con la espada u otra arma blanca, llevando el brazo de derecha a izquierda» (*DLE*, s. v. *tajo*).

124 *adarga*: «Cierta género de escudo compuesto de duplicados cueros, engrudados, y cosidos unos con otros, de figura quasi ovál, y algunos de la de un corazón: por la parte interior tiene en el medio dos asas, la priméa entra en el brazo izquierdo, y la segunda se empuña con la mano. Usábanlas antiguamente en la guerra contra los Moros los soldádos de acaballo de lanza [...]. Servía la Adarga para guarecerse de los golpes de la lanza del enemigo. Consérvase el uso de ellas (aunque menos fuertes) para las fiestas de cañas y alcancías [...]» (*Autoridades*, s. v. *adarga*). En nuestro texto se utiliza el artículo masculino con *adarga* de acuerdo con la norma de Nebrija: «En 1492 Nebrija establecía que el artículo masculino era obligatorio con los nombres femeninos que comienzan con *a-*, tónica o átona, para evitar cacofonía (*el agua*, *el açada*) [...]. Más de un siglo después, en 1597, el gramático francés C. Oudin ya daba la regla moderna de usar *el* sólo con los femeninos que empiezan por *a-* tónica [...]. Sin embargo, en la lengua escrita hasta finales del siglo XVII se sigue preferentemente la norma de Nebrija» (Cano 2013: 864).

136 *medio a herirme*: ‘medio para herirme’.

138 *guarnición*: «Defensa que se pone en las espadas y armas blancas junto al puño» (*DLE*, s. v. *guarnición*).

139 *mejorarse*: ‘restablecerse’.

148-152 *pues su desgracia...sentencia*: es decir, cuando dos hombres se miden en batalla y resulta que se igualan en valor y destreza, solo la suerte marca la diferencia y decide quién vence.

161 *Cajas traigo, artillería*: las *cajas* son ‘tambores’ y la *artillería*, ‘armas de fuego’. *Autoridades* (s. v. *artillería*) define *artillería* como «máquinas militares de bronce ò hierro con que se arrójan balas de vários tamaños con la violéncia de la pólvora encendida». Covarrubias, con ocasión de la definición de *arcabuz*, nombra una serie de armas de fuego

(pistoletes, cañones, pedreñales, escopetas, mosquetes, bombardas, esmeriles, falconetes, culebrinas) que engloba en la categoría de «tiros y piezas de artillería». La pieza de artillería más común para la infantería fue el arcabuz, utilizado desde mediados del siglo XV, y sustituido en 1521 por el mosquete (Martínez Teixidó 2001: 134).

174-175 *que mi palabra...asegura*: ‘les he prometido la vida en tu nombre’.

184-185 *me güele...mía*: ‘como a un alimento cuando lo salpresan, así van a tratar nuestras cabezas’. *Salpresar* es «aderezar con sal un alimento, prensándolo para que se conserve» (DLE, s. v. *salpresar*).

191 *Tal le dé Dios la salud*: ver nota al verso 183 de *Partes*, en el que se utiliza la misma expresión.

192-194 *Calla...ausencia*: Pedro Mejía dedica, en su *Silva de varia lección* (II, 7, ed. A. Castro, Vol. I, p. 575), un capítulo a «Quán peligroso es el murmurar de los reyes», que comienza: «Muy antigua sentencia es, traýda ya por refrán entre los antiguos, que los reyes tienen muy largas las manos y muy largas las orejas, dando a entender que los reyes y muy poderosos hombres desde muy lexos se pueden vengar y pagar de quien los enoja, y también que lo que en secreto dize dellos, lo saben y se les revela. Son tantos los que quieren agradar al que manda la tierra, que nada se le esconde. Y, por esto, todos los sabios aconsejan que nadie diga de su rey en escondido, porque en tal caso dizen que oyen las paredes». Después relata varias anécdotas –entresacadas fundamentalmente de los *Apotegmas* de Plutarco y de Erasmo– de reyes que aprovecharon estas críticas para mejorar su forma de gobernar o para demostrar su buen gobierno, y sentencia: «Grande virtud es tener en poco lo que en ausencia se dize; pero cierto es mayor templança y más grande ánimo no se alterar con los atrevimientos dichos en presencia». Se trata de una sentencia muy repetida en el teatro del Siglo de Oro. En *Pacheco, II*, también Pacheco advierte a su hijo «que al Rey y al Príncipe honrar, / siempre en ausencia es preciso» (Cordeiro, *Seis comedias famosas*, f. 112v). Y también el propio rey recuerda, en *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega, que «[...] es traidor / todo hombre que no respeta / a su Rey y que habla mal / de su persona en su ausencia» (vv. 2393-2396, ed. F. Antonucci).

195-197 *A los reyes...rey*: en estos versos Festín sustenta la tesis de que el tirano no es rey y, por tanto, no tiene los derechos de un rey (ver apartado de Temas, pp. 92-94).

211 *atlantes*: *atlante* es la «persona que es firme sostén y ayuda de algo pesado o difícil» (DLE, s. v. *atlante*). En la mitología griega, Atlante o Atlas es uno de los siete titanes condenado a sostener el firmamento sobre su espalda tras perder la guerra contra Zeus y ser desterrados al Tártaro (Hesíodo, *Teogonía*, 517-521 y 618-819).

244-248 *aprueba...Iglesia*: es decir, Dios castigará a Evandro si hace sufrir a su madre e incumple el cuarto mandamiento divino: «Honra a tu padre y a tu madre...» (Éxodo, 20, 12).

257 *al primero rey don Juan*: João I (1357-1433) fue el primer rey de la dinastía *joanina* o dinastía de Avís. Hijo bastardo de Pedro I de Portugal, fue aclamado rey el 6 de abril de 1385, durante la guerra que sostuvo contra Juan I de Castilla y su esposa, la joven Beatriz de Portugal, heredera legítima de su padre Fernando I, muerto en 1383. El 14 de

agosto de 1385 se libró la decisiva batalla de Aljubarrota, que acabó con victoria de los portugueses. Para 1388, João I ya tenía el control de todo Portugal (Oliveira y Monteiro 2018: 179-207).

258-260 *que victorioso...banderas*: los portugueses tomaron la ciudad de Ceuta en agosto de 1415. Primera piedra de la expansión ultramarina de Portugal, João I consideró la empresa viable y rentable: «estaría destinada a cumplir diversos objetivos: reforzar el prestigio internacional –especialmente frente al papado– de la joven monarquía [...]; satisfacer las ambiciones de la nobleza [...]; cumplir los deseos de los hijos mayores del rey, Duarte, Pedro y Enrique [...]; y llenar los cofres reales» (Oliveira y Monteiro 2018: 201). A la larga resultó costoso mantener la plaza (sufrieron varios ataques y no lograron conquistar ningún otro territorio africano hasta 1458), pero «Ceuta se puede considerar [...] una escuela de organización que ayudó a preparar la expansión oceánica portuguesa» (Oliveira y Monteiro 2018: 204). Las alusiones a João I y a la conquista de Ceuta permiten determinar el tiempo de la comedia, cuya acción se desarrolla, por tanto, en algún año entre el 1415 y 1433 (año de la muerte de João I). Cordeiro ambientó en este mismo periodo la acción de *Los doce de Ingalaterra (Segunda parte)*.

266 *Nuño Álvarez Pereira*: Nuno Álvares Pereira (1360-1431), hijo de Álvaro Gonçalves Pereira –prior del Hospital–, estuvo al lado de João I durante todo su reinado. Su primer cargo fue el de *fronteiro-mor* en Entre-Tejo-e-Guadiana, durante la guerra de sucesión contra Castilla. El 6 de abril de 1384 obtuvo su primera victoria en la batalla de Atoleiros con un ejército inferior al castellano. Cuando João I fue proclamado rey, Nuno Álvares fue nombrado condestable de Portugal y mayordomo mayor. De acuerdo con Oliveira y Monteiro (2018: 189) a él se debe la iniciativa de enfrentarse a los castellanos «en una batalla campal decisiva lejos de Lisboa», la batalla de Aljubarrota, que él mismo comandó. Participó también en la conquista de Ceuta. Acumuló una gran fortuna y llegó a ser el noble más rico de Portugal. Es el héroe portugués por excelencia. Cf.: «Cid portugués en las obras, / sin segundo en los combates», «débele el Rey el ser rey, / y la libertad amable / Portugal le debe a Nuño» (Cordeiro, *Segunda parte, Los doce de Ingalaterra*, f. 66v); «Aquellos son –le dijeron– no menos que el Cid español, el Roldán francés, y el portugués Pereira» (Gracián, *El criticón*, III, XII, ed. E. Cantarino):

286 *de bayetas...nave*: la *bayeta* es una «tela de lana, floja y poco tupida» (*DLE*, s. v. *bayeta*). Festín se burla aquí de los portugueses, que gustaban mucho de usarla para vestir (Herrero García 1966: 138-139). El chiste era común entre los autores del Siglo de Oro. Por ejemplo, Quevedo escribe en el poema 526 de *El parnaso español*: «A tener alma melosa / fuera portugués machín, / por hartarme de bayeta / y para dar que reír» (vv. 105-108, ed. I. Arellano).

291 *Rua Nova*: la Rua Nova dos Mercadores era la calle más famosa de Lisboa por su intensa actividad comercial y la afluencia de todo tipo de gentes. Los mercaderes de esta calle y la propia calle se convirtieron en tópico portugués (Gonzalez 1987: 429). Según Manuel de Faria e Sousa (1979: 146) en su *Europa portuguesa*, la *Rua Nova* o Calle Mayor se construyó en el reinado de Dionís I. La mencionan varios autos renacentistas portugueses, como, por ejemplo, el *Auto del Rey Seleuco* de Luis de Camões: «converse

na Rua Nova em casa do boticário, é não lhe falterá que conte» (ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*). Y aparece en multitud de comedias barrocas. Sirvan de ejemplo los versos de Andrés de Claramonte en la famosa descripción de Lisboa de *El burlador de Sevilla*: «Tiene una calle que llaman / Rúa Nova o calle nueva, / donde se cifra el Oriente / en grandezas y riquezas, / tanto, que el rey me contó / que hay un mercader en ellas / que, por no poder contarlo, / mide el dinero a fanegas» (vv. 874-881, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez). Jacinto Cordeiro la nombra también en *La entrada del Rey en Portugal*: «Vuélvome a la Rua Nova / donde me espera la envidia / o la fama, si es que hay fama...» (vv. 2204-2206, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*).

292 *tostoncicos*: diminutivo de *tostones*. El *tostón* era la «moneda Portuguesa de plata, que corresponde à cien reis, aunque la hai de cincuenta, y llaman medios tostones» (*Autoridades*, s. v. *tostón*).

293 *a la vista de palacio*: ‘cerca, a las puertas del palacio’.

294 *me introduzgo sacamuelas*: ‘me presento como sacamuelas’. Un *sacamuelas* era la «persona que tenía por oficio sacar muelas», pero también el «vendedor ambulante que, a fuerza de palabrería, intenta convencer a las gentes para que compren mercancías de poco valor», o simplemente «embaucador, embaidor» (*DLE*, s. v. *sacamuelas*). Este último sentido es el que mejor se ajusta al que se da después a *extranjero* y al significado del cuentecillo que introduce después el gracioso. El *sacamuelas*, como todo aquel oficio dedicado a las artes médicas, era un tipo frecuente en las sátiras del Barroco. Se les acusaba de embaucadores que cobraban por tratar unas dolencias que solo rara vez conseguían curar.

295-296 *que llevo...riqueza*: en la literatura satírica, *extranjero* suele significar muchas veces ‘banquero’ y, por tanto, ‘rico’. Cf.: «el [camino] del interés es de pocos, y esos extranjeros» (Gracián, *El criticón*, Crisi X, ed. E. Cantarino, p. 206). Ver también los poemas 497 y 511 de Quevedo en *El parnaso español* (ed. I. Arellano). En el siglo XVII existía en España la idea de que el extranjero se aprovechaba de la pobreza y la dejadez de los españoles, y acudía a España a comerciar y a enriquecerse a su costa. Por ejemplo, Juan Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa*: «que, demás, de esos engaños / con su holanda el extranjero / saca de España el dinero / para nuestros propios daños» (vv. 265-269, ed. J. Montero Reguera). Podían identificarse con ello también los portugueses.

300-319 *En una nave...sabe*: no nos parece que Festín esté aquí relatando una anécdota o cuento tradicional en particular. A raíz de la propuesta de fingirse sacamuelas para conseguir dinero en Lisboa, inventa una historieta recurriendo a la opinión común sobre la poca efectividad de los médicos, que en múltiples ocasiones como la que refiere Festín no eran profesionales, sino simples buscavidas que pretendían ejercer como curanderos cuando no tenían conocimientos ni licencia para ello (ver Granjel 1980: 133-150). Maxime Chevalier (1975: 127-134) recoge otros cuentecillos sobre médicos charlatanes muy difundidos en la literatura del Siglo de Oro.

301 *fui con un calvo a Lisboa*: ser calvo era un rasgo físico ridículo y es probable que la calvicie del protagonista de esta anécdota simplemente contribuya a hacer el cuentecillo

más gracioso. En algunas poesías de Quevedo, *calvo* tiene también el significado de ‘hombre sin dinero’ «en oposición a la "gente de pelusa", con mayor posibilidad económica» (Cacho Casal 2003: 263).

302 *postemas*: ‘apostemas’. Una *postema* es una lesión cutánea con pus.

306-307 y *con decir que Avicena / y Hipócrates eran tontos*: Avicena es el famoso filósofo y médico persa que vivió entre los años 980 y 1037, mientras que Hipócrates, médico griego considerado el padre de la medicina, nació en torno al 460 a. C. y murió hacia el 375 a. C. El *Canon de medicina* de Avicena y los textos del *Corpus Hippocraticum*, junto con los escritos de Galeno, constituían las lecturas obligatorias principales en los estudios de medicina de las universidades medievales y renacentistas. En España, hacia 1560 dejan de utilizarse los textos de Avicena y las versiones árabes de los textos de Hipócrates y Galeno y comienza paulatinamente a practicarse la enseñanza a través de las versiones griegas (Granjel 1980: 41-48). Aun así, popularmente en el Siglo de Oro, los dos seguían siendo ejemplos máximos de médicos famosos.

311-312 *a muchos...Valencia*: *dejar a la luna* es frase hecha. La recoge Correas (*Vocabulario*, p. 907) con la glosa: «Dejar a uno en la calle, a dormir al sereno». *Autoridades* (s. v. *dexar*) explica: «Lo mismo que Dexar en blanco. Dixose por la analogía del que halla la posada cerrada y se queda al sereno: y se suele decir comunmente a la Luna de Valéncia».

314 *a tontas y a ciegas*: aquí el gracioso mezcla dos expresiones. Por un lado, *a tontas y a locas* o *a tontas y a bobas* –que Correas (*Vocabulario*, p. 843) glosa «por: necia y simplemente hacer algo»– y, por otro, *a ciegas* –«sin conocimiento, sin reflexión» (*DLE*, s.v. *ciego*). Las mismas expresiones combinadas usa también Gracián en *El criticón*, donde se dice del Engaño a la Fortuna que «a tontas y a ciegas la hace sacudir palos de ciego en los buenos y virtuosos» (Crisi XI, ed. E. Cantarino, p. 225).

316 *pozo de letras*: un *pozo* es «cosa llena, profunda o completa en su línea» (*DLE*, s. v. *pozo*) y *letras* hace referencia a ‘estudios’. Es más común la frase hecha *ser un pozo de ciencia* («se llama Pozo de ciencia al sugeto mui docto, sabio y erudito», *Autoridades*, s.v. *pozo*).

317-318 *no era...cisterna*: es decir, ‘no sabía nada de nada’. Compara el pozo con la cisterna porque «[...] el pozo tiene el agua manantial y la cisterna tan solamente la que se le allega de la lluvia» (Covarrubias, s.v. *pozo*).

324 *bufona*: el *bufón* es el «personaje cómico encargado de divertir a reyes y cortesanos con chocarrerías y gestos» (*DLE*, s. v. *bufón*). Es italianismo bien asentado en la lengua castellana para el siglo XVII. A lee «bofona», pero lo consideramos errata y no variante lingüística porque no lo encontramos en ningún otro texto español ni portugués. El *bufón de corte* en España comienza a ser una figura habitual de palacio en el siglo XV, en la corte de los Trastámara (ver Márquez Villanueva 1985).

326 *parabienes*: ‘felicitaciones’.

335-336 *Adularme...sufro*: ‘No me gusta ser adulado por cortesía’. Clodoveo, humilde y prudente, rechaza la lisonja, porque sabe, además, que la victoria no le ha traído ningún provecho.

348 «*Escocia cierra*»: ver nota al verso 101.

357 *banda*: «Adorno que comunmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechúras y colóres, y que sirve tambien de divisa para conocer de qué Nación es el que la trahe: como carmesí el Español, blanca el Francés, naranjada el Holandés, &c.» (*Autoridades*, s. v. *banda*).

361 *a fe de soldado*: la expresión *a fe* es «modo adverbial para afirmar alguna cosa con ahinco o eficácia, que no llega a ser juramento, y equivale a por mi fe: y assí se dice, A fe de Christiano, a fe de Caballero» (*Autoridades*, s.v. *fe*).

379-380 *Escucha...boca*: Cupido es el dios romano del amor. Se representa como un niño desnudo, ciego y armado con un arco y flechas para provocar el enamoramiento. Al lanzamiento de estas flechas por culpa de Armisenda parece aludir Festín con la paronomasia –degradante, como es esperable en boca del gracioso– «Cupido escupido». Cf.: «¿Hate Cupido escupido?» (Tirso de Molina, *El castigo del penseque*, v. 823, ed. M. Zugasti).

385-387 *Ya pasaron...unos*: tal vez se esté refiriendo aquí Armisenda a la época precedente, cuando reinaba el padre de Evandro y Clodoveo –a quien se recordará también más adelante– y existía, en efecto, un clima de armonía y paz en el reino.

396 *Cuitado*: «Apocado, de poca resolución y ánimo» (*DLE*, s. v. *cuitado*).

401 *a tomar la mona*: *mona* en este sentido es «embriaguez, borrachera» (*DLE*, s. v. *mona*). Cf.: «Dáselos, Sancho –dijo don Quijote–, no para tomar el mono, sino la mona» (*Quijote*, II, xxvi, ed. F. Rico, p. 933).

405 *no se espante*: ‘no se sorprenda’.

406 *todo en este mundo es traza*: una *traza* es una ‘invención’ o ‘ardid’ e, incluso, ‘trampa’. Aunque truncado, es refrán recogido por Correas (*Vocabulario*, p. 778): «todo este mundo es trazas y trapazas».

407 *Vuarcé*: ‘Vuestra Merced’. De acuerdo con Penny (2014: 165), «[...] *vuestra merced*, que resultaba incómodo por su larguísimo cuerpo fónico, sufrió una serie de reducciones, en un principio no aceptadas por la lengua culta, que dieron lugar a *vuesarced*, *voacé*, *vucé*, *vuced*, *vusted*, etc., y, finalmente, a *usted*». Señala Lapesa (1981: 392) que «en el siglo XVII estas últimas formas eran propias de criados y bravucones». *Almohazar* es «estregar a las caballerías con la almohaza para limpiarlas» (*DLE*, s. v. *almohazar*).

412 *mamola*: interjección «para expresar burla o negación», aunque también «cierto modo de poner la mano debajo de la barba de alguien, como para acariciarlo o burlarse de él, que se hace comúnmente a los muchachos» (*DLE*, s. v. *mamola*). Si asumimos que Armisenda lo dice en *aparte*, entonces estaría funcionando como una burla o un insulto leve; si no, podríamos suponer que la burla se acompañaba con el gesto correspondiente.

416 *apocado*: «De poco ánimo o espíritu» (*DLE*, s. v. *apocado*).

420 *llevó [la] pandilla hecha*: una *pandilla* en lenguaje de germanía es «fullería que consiste en preparar las cartas de modo que varias queden juntas después de barajar; la manera de preparar estos bloques podía variar desde el hecho de curvarlas ligeramente para que se desprendieran y separaran de las otras hasta el hecho de prensarlas para que se quedaran juntas entre las otras más muelles» (Alonso Hernández, s.v. *pandilla*). *Hecha* quiere decir ‘preparada’: «Une *baraja* préparée pour tricher est une *baraja* "hecha", de même que les *naipes* sont, dans ces conditions, des *naipes* "hechos"» (Étienvre 1987: 193).

421 *levanté por la derecha*: ‘levanté por la derecha’. *Levantar* significa ‘alzar, cortar’ la baraja de naipes: «En los juegos de naipes, separar o dividir la baraja en dos o más partes, lo cual comúnmente hace quien está a la izquierda del que da las cartas, para que, puestas debajo las que estaban encima, se evite el fraude» (*DLE*, s.v. *levantar*). Sin embargo, Festín ha levantado *por la derecha*, con lo que parece dar a entender que no ha conseguido evitar la trampa que le ha hecho la bufona. Por otro lado, *levanté* es lusismo. Se ha producido una palatalización en la primera sílaba, «palatalización característica del castellano de Portugal, desde Gil Vicente hasta comienzos del siglo XVIII» (Rodríguez Rodríguez 2003: 124). Se trata de una forma creada por analogía con el castellano *llevar* –port. *levar*– (Teyssier, 2005: 478). Cf.: Gil Vicente, *Auto dos quatro tempos*, v. 426: «llevantad todos las manos» (ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*). Es un lusismo que Cordeiro comete con bastante frecuencia; por ejemplo, en tres ocasiones más en esta comedia (vv. 1560, 2050 y 2243 *Acot*) o en los vv. 354, 547 y 558 de *Lo que es privar*. Es ilustrativo el ejemplo de Manoel de Coelho Rebelo en el entremés *Castigos de un castellano*: «RATIÑO Levantai o dedo / ò céu. CASTELLANO Ya se lo llevento» (vv. 72-73, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII*). Como ejemplo de su pervivencia todavía en el XVIII, Rodríguez Rodríguez en su edición de la *Comédia da pastora Alfea ou Los encantos de Alfea* de Simão Mahcado (p. 277, nota 109) aporta el ejemplo de Diogo Correa de Sá, *Fiesta de Zarzuela*.

422 *caballo*: además de ser una de las tres figuras de la baraja de naipes española (rey, caballo, sota), significa también en lenguaje de germanía ‘tahúr’. Según explica Luque Fajardo en su *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, «llaman *caballos* a una suerte de tahúres que juegan como bestias, sin atención ni acuerdo de hombres» (citado desde Étienvre 1990: 41).

439 *Gallardo anduve y gentil*: verso hipermétrico en A. Existen varias opciones que explican por qué pudo aquí el autor cometer esta hipermetría. En primer lugar, el autor pudo pensar en un primer momento en la forma portuguesa del pretérito perfecto, *andei*, pero después escribir la castellana *anduve* sin advertir que tenía una sílaba más. Algo similar ocurre en *Partes* con la forma *creyera/cresse* (v. 111). Una segunda posibilidad es que el autor considerara el acento de *gentil* a la manera portuguesa, es decir, como una palabra llana, y no aguda, como es en castellano. O, por último, cabe pensar también que quiso hacer sinalefa con el verso siguiente. No obstante, enmendamos, con B, quitando la y.

443 *bizarría*: ‘valentía’ o, también, ‘generosidad’.

444 *rifar*: ‘jugar’. En portugués, «jogo de dados, no qual quem lança maior ponto leva o premio, que he alguma peça, cujo valor, ou custo, pagão por escote os que entrão na rifa e na sorte» (Bluteau, *s. v. rifa*). Esta es la acepción que tiene la palabra en nuestra comedia en todas las ocasiones salvo en el verso 1224. Cf.: «DUARTE E que jogo jogaremos? / Primeirinha a descartar? / GONÇALO Joro i de não na jogar / mas aos dados rifaremos / que é jogo singular» (*Auto dos Escrivães do Pelourinho*, vv. 131-135, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVI*). No hemos encontrado documentado este significado en español, por lo que probablemente estemos ante un lusismo de significado.

446 *porfia*: de *porfiar*, ‘insistir con tenacidad’.

450 *concierto*: ‘acuerdo’.

454 *que detiene mi furor*: la música en la educación como mecanismo de contraste para apaciguar la ira ya fue propuesta por Platón en *La república* (III, 110c-112a; IV, 441e-442a). Se recomienda también como parte de la instrucción de los príncipes en los *speculum principis* del Siglo de Oro: «No solo pues ha de cultivar el rey la música para distraer el ánimo, templar la violencia de su carácter y armonizar sus afectos, sino tambien para que con la música comprenda que el estado feliz de una república consiste en la moderacion y la debida proporcion y acuerdo de sus partes» (Juan de Mariana, *Del rey*, II, VII, trad. Pi y Margall, p. 510). No obstante, no debe el príncipe deleitarse con la música en exceso: «No debe, por otra parte, poner el príncipe tanto cuidado en la música, que parezca olvidar todas las demás artes con que debe ser gobernada la república» (Juan de Mariana, *Del rey de la institución real*, II, VII, trad. Pi y Margall, p. 510).

456 *¿A quién no mueve a afición?*: ‘¿A quién no seduce?’. Aquí *mover* tiene el significado de «dar motivo o estímulo a alguien para algo» (*DLE*, *s. v. mover*) y *afición* es «la propensión, amor, ò voluntad del ánimo con que nos inclinamos à querer y amar alguna cosa» (*Autoridades*, *s. v. afición*).

458 *Atambor*: ‘tambor’. Recogido como arcaísmo en el *DLE*, es posible encontrarlo también en los diccionarios portugueses, que remiten para su definición a *tambor* (Bluteau, *DLP, DPLP*, *s. v. atambor*).

464-465 *Trece puntos...manos*: los dos hermanos del romance que canta Armisenda se están jugando, sobre un tambor de guerra, la vida a una partida de dados (como tendrá que hacer después el Infante).

479-480 *A César...espada*: Cayo Julio César fue cónsul –formó parte del primer triunvirato (60 a. C.-53 a. C.)– y después dictador romano tras ganar la guerra contra Pompeyo en el año 49 a. C. Las virtudes del primer César que destaca Clodoveo son de sobra conocidas: fue excelente en el arte de la guerra, como combatiente y general, y fue piadoso con sus soldados al no excederse en los castigos –se aseguraba, así, su fidelidad– y con sus enemigos, a quienes tenía la capacidad de perdonar (Suetonio, *Vidas de los doce césares*, 57-75). Cordeiro escribió en su particular genealogía un breve párrafo con una sucinta biografía de la vida de Julio César, igual que en el caso de Nerón (ver nota al verso 23 y Depretis 1995: 63).

481 *escusada*: ‘inútil’.

482 *espanto*: ‘reparo’.

482-484 *Bruto*: Marco Junio Bruto lideró, junto a Cayo Casio, la conjura que acabó con la vida de César en los idus de marzo del año 44 a. C. Bruto ha pasado a la historia como el máximo responsable del asesinato.

485-486 *Y de Bruto...no paró*: Bruto, al igual que Casio, tras el asesinato de César salió de Roma. Juntos se hicieron con el control de Oriente y se enfrentaron a Antonio y Octaviano en la batalla de Filipos. Los republicanos fueron derrotados. El 23 de octubre del 42 a. C. tuvo lugar la última batalla, muerto ya Casio, que obligó a Bruto a huir, para suicidarse poco después (Roldán, Blázquez y Castillo 1989: 9-19).

487-490 *Piedad...vieron*: Eneas consiguió salir de Troya cuando los griegos tomaron finalmente la ciudad y su devastación era inminente, pero la leyenda tiene diferentes versiones. Una de ellas cuenta que Eneas «había instado últimamente a entregar a Helena y a la conclusión de una paz justa; Agamenón, al ver que ponía al venerable Anquises sobre los hombros y lo llevaba hacia la Puerta Dardánida sin una sola mirada de soslayo, ordenó que no se molestase a un hijo tan piadoso» (Graves, II, 1988: 429). No es la versión que elige Virgilio en la *Eneida*, donde Eneas lucha junto a los troyanos hasta la muerte de Príamo, pero, después, obedeciendo a su madre la diosa Venus, y gracias a su ayuda, huye con su hijo y su padre –al que lleva a hombros– sin que los griegos le alcancen (*Eneida*, II, 705-730).

492 *se concierte*: ‘se demuestre, se compruebe’. Este mismo significado tiene en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina: «pues mi desdicha concierta / que me desprecie despierta / quien me quiere bien dormida» (vv. 2978-2980, ed. B. Oteiza).

524 *barato*: «Cantidad de dinero que daba voluntariamente el que ganaba en el juego a algunos de los presentes en el garito» (*DLE*, s. v. *barato*).

528-529 *La cara...lo demás*: ‘Tu cara no es muy adecuada para ser *puto* (‘prostituto’), ni tampoco el resto de tu cuerpo’.

530 *bruto*: «necio, incapaz» (*DLE*, s. v. *bruto*).

531 *Voto a Dios*: ‘Juro por Dios’. Ver nota al v. 2727 de *Partes*.

534 *Acot Sale el Infante*: según Covarrubias (s.v. *dado*), jugar a los dados «es entretenimiento de soldados y gente moza, perdimiento de tiempo, hacienda, conciencia, honra y vida, por los casos que han sucedido de jugar a este juego, defendido y vedado en todos tiempos y en todas repúblicas. Permítese a los soldados por algunas razones; no las pongo aquí, porque ni quiero defenderlos, ni acusarlos...». Resulta, pues, sumamente degradante para Clodoveo, Infante y general del ejército, que su hermano el Rey le obligue a jugar con los soldados a un juego de azar, considerado un vicio, apostando nada menos que la vida. El Infante, saliendo de la corte y acudiendo al espacio de los soldados, que juegan, precisamente, a algún juego de azar, crearía un fuerte contraste que el espectador del Siglo de Oro sería capaz de percibir.

537-538 y *yo...dicha*: ‘y yo, si fuera soldado, tuviera más dicha de la que ahora tengo’.

547 *de concierto*: «de común acuerdo» (*DLE*, s. v. *concierto*).

551 *quisierdes, siendo nombrado*: corregimos la hipermetría del verso en *A* –que lee «quisiéredes»– con la forma *quisierdes*, como hace *B*, por ser una forma fonéticamente aceptable en la lengua del Siglo de Oro, cuando paulatinamente se fueron perdiendo las desinencias medievales con *-d-* para el condicional, el imperfecto y el futuro de subjuntivo (este último es el caso que nos ocupa: *quisiéredes*). Las formas antiguas convivieron con las modernas (*quisiereis*) durante los siglos XVI, XVII y hasta principios del XVIII, adoptando también soluciones alternativas, como aquellas en las que se ha producido una síncope de la *e* (*quisierdes*) (Cano, 2013: 866).

568 *a fe de soldado*: ver nota al verso 361. Que el Infante jure *a fe de soldado* confirma su humildad y la consideración de igual ante sus soldados.

579 *augusto*: «que infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia» (*DLE*, s. v. *augusto*).

581 *las plumas de la fama*: se representaba a la Fama cubierta de plumas. Así la describe Ripa en su *Iconologia*: «Donna vestita d'un velo sottile succinto à traverso, raccolto a meza gamba che mostri di correre leggiermente, haverà due grand'ali, sarà tutta pennata, & per tutto vi saranno tant'occhi, quante penne, & tra questi vi saranno molte bocche & orecchie, nella destra mano terrà una tromba, così la describe Virgilio», ed. P. Buscalori, p. 124 («Mujer vestida con sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene, y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa, tal y como la describe Virgilio...»), *Iconología*, «Fama», I, trad. J. Barja e Y. Barja, pp. 395-396).

583 *opinión*: 'fama'.

608 *espante*: 'sorprenda'.

621 *de grado*: 'con gusto'. En este sentido, *grado* significa «voluntad y gusto: y así hacer una cosa de grado, es hacerla de buena gana, o de voluntad» (*Autoridades*, s. v. *grado*).

637 *airoso*: «Que lleva a cabo una empresa con honor, felicidad o lucimiento» (*DLE*, s. v. *airoso*).

638 *desairado*: «Que no queda airoso en lo que pretende o en lo que tiene a su cargo» (*DLE*, s. v. *desairado*).

651 *Isaac*: aquí es nombre bisílabo.

651-653 *Crïado...sacrificio*: alusión al episodio bíblico del sacrificio de Isaac, que se narra en el Génesis, 22, 3-8: «Igitur Abraham de nocte consurgens, stravit asinum suum, ducens secum duos iuvenes, et Isaac filium suum: cumque concisset ligna in holocaustum, abiit ad locum quem praeceperat ei Deus. Die autem tertio, elevatis oculis, vidit locum procul: dixitque ad pueros suos: Expectate hic cum asino: ego et puer illuc usque properantes, postquam adoraverimus, revertemur ad vos. Tulit quoque ligna holocausti, et imposuit super Isaac filium suum: ipse vero portabat in manibus ignem et gladium. Cumque duo pergerent simul, dixit Isaac patri suo: Pater mi. At ille respondit: Quid vis

fili? Ecce, inquit, ignis et ligna: ubi est victima holocausti? Dixit autem Abraham: Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi» («Abrahán se levantó de madrugada, aparejó su asno, tomó consigo dos criados y a su hijo Isaac, partió la leña para el holocausto y se encaminó hacia el lugar que Dios le había dicho. Al tercer día, Abrahán alzó los ojos y alcanzó a ver de lejos el lugar; y dijo a sus criados: "Quedaos aquí con el asno mientras el muchacho y yo subimos arriba; adoraremos a Dios, y después volveremos con vosotros". Abrahán tomó la leña del holocausto y la puso sobre el hombro de su hijo Isaac. Después tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron juntos. Isaac dijo a su padre: "¡Padre!" Él respondió: "¿Qué quieres, hijo mío?" Isaac dijo: "Llevamos el fuego y la leña; pero ¿dónde está el cordero para el holocausto? Abrahán respondió: "Dios se proveerá del cordero para el holocausto, hijo mío". »). Abraham va a sacrificar a su único hijo Isaac a petición de Dios, que finalmente le ordena detenerse. Se establece así un paralelismo entre el sacrificio de Isaac a manos de su padre y el propio sacrificio del Infante Clodoveo para salvar las vidas de los soldados.

668-690 *Solamente...imperios*: en el rígido orden social del siglo XVII la pertenencia a uno u otro estamento determinaba la manera en la que el individuo debía ser y actuar (recuérdese la fórmula del «soy quien soy» –Maravall, 1990: 60-65–, tan presente en el teatro del Siglo de Oro). Al estamento más alto le correspondía experimentar sentimientos nobles, como el amor o la amistad, preservar la fama y la honra, o, como en este caso, mostrarse valeroso y hacer cumplimiento de su palabra. Es en este sentido en el que hay que interpretar las palabras del Infante, para quien no es suficiente haber recibido sangre regia –y pertenecer, por tanto, a la familia real–, sino que debe actuar como se espera del hijo de un rey.

680 *sangre tan bueno*: lusismo. El género de *sangre* varía a lo largo de la comedia: en esta ocasión es masculino –así lo es en portugués (*sangue*)–, pero unos versos más abajo (v. 684, v. 689) será femenino –como en castellano–.

695-702 *Ser sabio...muy puesto*: Festín replica a su amo desde la mentalidad de un criado de baja condición social. No cree que merezca la pena perder la única vida que se posee por salvar la de otros. Algo muy semejante le dice Coquín a don Gutierre en *El médico de su honra*, de Calderón: «¿Y heme de dejar morir / solo por bien parecer? / Si el morir, señor, tuviera / descarte o enmienda alguna, / cosa que de dos la una / un hombre hacerla pudiera, / yo probará la primera / por servirte» (vv. 1279-1293, ed. F. Antonucci). Anota en su edición Fausta Antonucci (p. 55, nota a los vv. 1279-1280) para estos versos que «con esta pregunta Coquín cuestiona radicalmente, descalificándolo y banalizándolo, el código del honor que rige las acciones de su amo». En la comedia de Cordeiro *El hijo de las batallas* encontramos unas palabras parecidas, aunque en un contexto diferente, ya que en este caso es Delfín, príncipe de Inglaterra criado en una aldea, quien le dice al rey de Bohemia al que está dispuesto a matar, que «si el cielo te diera vidas / más que el suelo tiene plantas, / entiendo, Rey, que eran pocas / para que yo te quitara» (*Seis comedias famosas*, f. 70r).

709-710 y *quedar...desierto*: es decir, morir decapitado, como San Juan Bautista (Marcos, 6, 17-29) a pesar de no haber sido predicador en el desierto (Marcos 1, 1-8).

714 *son dados y son güesos*: los dados se hacían de hueso, como se señala en *Autoridades* (s. v. *dado*).

715 *crüel*: utilizada aquí como bisílaba. *Cruel* es palabra bisílaba en portugués, pero monosílaba en la lengua española hablada. Sin embargo, los autores de comedias la utilizan normalmente como bisílaba. Por ejemplo, «de cuya muerte cruel / le pudo entonces librar» (Lope de Vega, *La ocasión perdida*, vv. 603-604, ed. E. di Pastena, y ver nota al v. 603). Cordeiro suele considerarla también bisílaba en esta comedia: solo en un caso es monosílaba (v. 846) frente a nueve en que es bisílaba. Por el contrario, en *Partes* resulta ser al revés: en una ocasión cuenta como bisílaba (v. 206) y en otras tres como monosílaba.

715-716 *y todo güeso...cuerno*: se trata de una dilogía entre los cuernos del animal y los del hombre cornudo. Puesto que el cuerno es «de naturaleza de hueso» (Covarrubias, s.v. *cuerno*) es también cruel, como una infidelidad. Cf.: «Costoos la mujer que os dieron / una costilla, y acá / todos los güesos nos cuestan, / aunque ellas nos ponen más» (Quevedo, *El Parnaso español*, «Dichas del casado primero, la mayor, sin suegra», vv. 13-16, ed. I. Arellano).

738-740 *deciséis...derechos*: *seña* significa «en el juego de las tablas reales y otros, suerte que consiste en salir apareados los dos lados de los seis puntos» (*DLE*, s. v. *seña*). Tres ternos (nueve) más un cuatro y dos senas (dos seises), que suman dieciséis, son veinticinco.

742 *no nos mirare algún tuerto*: expresión fraseológica que recoge la superstición de que la mirada de un tuerto trae mala suerte (Sevilla Muñoz y Ugarte García 2008). Se trata también de un juego de palabras con el verso 740, ya que *tuerto* significa ‘torcido’.

748 *sayón*: ‘verdugo’.

749 *soplón*: ‘ladrón’. Posiblemente Festín, en los versos 748-749, esté aludiendo a un episodio de la *Pasión* (Mateo, 27, 35): «Postquam autem crucifixerunt eum, diviserunt vestimenta eius, sortem mittentes» («Los que lo crucificaron se repartieron sus vestidos a suertes»).

750-751 *Si en el mundo por un güeso / entró la muerte*: alusión a la primera muerte humana, la de Abel a manos de Caín (Génesis, 4, 8). Aunque el Génesis no relata cómo fue el asesinato, normalmente se representa a Caín golpeando a Abel con una quijada de animal. Otra posibilidad es que se refiera al pecado original –que provocó la expulsión del hombre del paraíso y le privó, por tanto, de la inmortalidad– cuya culpable, Eva, fue formada a partir de una costilla de Adán (ver Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, IV, 6, ed. A. Castro, Vol. II, p. 360). Cf.: «Oh, Eva, ¿por qué pariste / esta muerte amara y triste / al pie del árbol vedado?» (Gil Vicente, *Auto da Barca da Glória*, vv. 711-714, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVI*).

751 *¿qué mucho que*: ver nota al v. 419 de *Partes*.

754-756 *No se cuenta...invierno*: ‘No hay escudero que tome tantos puntos a dos medias en todo un invierno’. *Tomar puntos* es ‘arreglar o coser las carreras de las medias’. Es un

tópico frecuente en la sátira del escudero o hidalgo pobre (o hidalgo remendado) que tuviera que remendar continuamente sus medias por no poder comprar unas nuevas. Cf.: «Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde» (*Quijote*, II, II, ed. F. Rico, pp. 701-702). En *distrito de un invierno* entendemos que significa ‘en el lapso de un invierno’, pero no hemos encontrado documentado el término *distrito* con esta acepción en ningún otro texto.

765-766 *¿mas que...ello?:* se entiende que el soldado, que nunca tiene suerte, no desea ganar justo ahora que se juega la vida.

772 *arreo:* «sucesivamente, sin interrupción» (*DLE*, s. v. *arreo*).

789 *escudos:* *escudo* es el «nombre genérico dado en la Edad Moderna a diversas monedas de plata y oro» (García Guerra, 2000: 59). El escudo de oro fue acuñado por primera vez en 1475 por el rey de Francia (el llamado *escudo del sol*) y a lo largo del siglo XVI el resto de países europeos fueron introduciendo monedas parecidas. En España, Carlos V acuñó en 1537 el escudo o *corona*, de 22 quilates, por valor de 350 maravedís, aunque su tarifa se fue elevando hasta alcanzar los 676 maravedís en 1686 (García Guerra, 2000: 26-27, 30). En el reinado de Felipe III, hacia 1609, su valor era de 440 maravedís (Heiss 1865: 171). Existió también el *escudo de plata*, pero, teniendo en cuenta que «el oro era exclusivo de príncipes, de grandes comerciantes o de la iglesia» y «la plata estaba destinada a las transacciones ordinarias» (García Guerra, 2000: 24), posiblemente en este caso se trate de escudos de oro.

791 *letras:* una *letra* «en el comercio se entiende por aquella libranza de dinero que se remite a pagar de un lugar a otro, o de un Reino a otro, cobrando los intereses y premios a uso de comercio. Suélese llamar Letra de cambio» (*Autoridades*, s. v. *letra*).

811 *fineza:* ‘cortesía, acción benevolente’, dicho por Festín con ironía.

812-813 *tomemos postas:* ‘tomemos caballos de relevo’. Ver nota al v.1533 de *Partes*.

821 *luego:* ‘inmediatamente’. Con este significado aparece también en los versos 1536, 1679 y 2136.

829 *esto es fuerza:* ‘esto es forzoso, ineludible’.

846 *cruel:* aquí, monosílaba. Única vez que Cordeiro hace uso de la palabra contada como monosílaba en *El malinclinado*. La palabra es bisílaba en el resto de ocasiones, como es frecuente entre los autores españoles (ver nota al v. 715). No ocurre así en *Partes*, donde encontramos tres casos en que está utilizada como monosílaba frente a uno en que está usada como bisílaba.

852 *a toda ley:* «Modo adverbial, que además del sentido recto, que vale con entera conformidad con las leyes: significa En todo caso, o en cualquier circunstancia» (*Autoridades*, s. v. *ley*). En este caso, el Duque utiliza la frase en ambos sentidos, aunque está fingiendo: no es sincera su amistad con el Rey, simplemente está evitando que este mate al Infante.

856 *capaz:* ‘hábil, astuto’.

856-857 *capaz...podrás*: se trata de una rima consonante defectiva –semejante a las llamadas rimas andaluzas– ocasionada por el seseo portugués, que afectaba también a la escritura en español de los poetas portugueses. Tanto en *A* como en *B* «capaz» está escrito con *z*. Cordeiro comete estas rimas en otras ocasiones (*Partes*, vv. 2460-2464; *Lo que es privar*, f. 111r).

858 *muerte con veneno*: según la doctrina cristiana, el envenenamiento es un pecado doblemente grave, pues al delito de asesinato se añade el de suicidio, aunque la víctima desconozca que su propia muerte se va a producir: «Se ha reputado entre nosotros cruel y sobre todo ajeno de las costumbres cristianas obligar á un hombre, por mas cubierto que esté de crímenes, á quitarse la vida por su propia mano. [...] ¿Qué importa que se le propine veneno ignorándolo ó sabiéndolo, si el asesino no puede de ningun modo ignorar que emplea un género de muerte contrario á la naturaleza, y es sabido que la culpa de un crimen cometido por ignorancia pesa siempre sobre sus autores?» (Juan de Mariana, *Del Rey*, I, VII, trad. Pi y Margall, p. 484). Asimismo, el arzobispo Carranza en su *Catechismo cristiano* advierte, a propósito del quinto mandamiento, que «[...] pecan gravísimamente contra este precepto los que se matan a sí mismos de cualquiera manera que sea» (II, p. 40); y añade algo más adelante: «[...] también pecan contra este mandamiento los que matan algún hombre, no guardando con él la orden de derecho, aunque él merezca la muerte. Mandó Dios en la ley: *ejecutarás lo que fuere justo por orden de justicia*. Por esto pecan los que matan a otros con veneno o con otras cosas secretas, aunque ellos hayan cometido delitos por los cuales merezcan la muerte; porque es contra derecho natural matar a uno sin ser citado, oído y condenado por sentencia. Así pecan mortalmente los que lo hacen, aunque sea por mandado de sus superiores, porque no son éstas de las leyes en que pueden dispensar los reyes. De manera que son homicidas todos los que lo aconsejan, y los señores que lo mandan y los que lo ejecutan» (II, p. 43). Que el Rey acepte la propuesta del Duque subraya, además de su cobardía, su falta de piedad, característica importante de este tirano.

861 *Doyte*: ‘te doy’. Frente al uso actual, en el que predomina la proclisis, lo frecuente en la lengua medieval era la enclisis. Las vacilaciones comienzan hacia el siglo XV y en la época de los Austrias ya es habitual encontrar el pronombre antepuesto a la forma verbal salvo en infinitivos, imperativos y gerundios, y también cuando el grupo verbo-pronombre constituye el inicio de la oración, como es este caso (Cano 2013: 878; Lapesa 1981: 407).

866 *Acot* No se indica que el Duque salga de escena. Puede que permanezca mudo hasta la salida del Rey o que la acotación esté incompleta.

870 *cuidado*: ‘penas, preocupaciones’.

881 *fanales*: ‘grandes faroles que llevaban en la popa los buques insignia’.

886 *para ese pie*: ‘para poner a tus pies’.

889 *piedad augusta*: ‘la piedad que debe tener y mostrar un rey’.

926 *Marte*: dios de la guerra, con quien frecuentemente se identifica al militar audaz y victorioso como, en este caso, el infante Clodoveo.

930 *eterno*: ‘eternamente’.

939 *eterna pira os levante*: alusión al ave Fénix, animal mitológico, símbolo de la resurrección para los cristianos (Humbert 1993: 308). Tras vivir alrededor de quinientos años, según una de las dos tradiciones de la leyenda (ver nota al v. 2914 de *Partes*), «cuando ve que su muerte está próxima, se construye un nido con maderas impregnadas de resina y gomas aromáticas; se expone a los rayos del sol, se tiende y así muere. Del tuétano de sus huesos nace un gusano que engendra otro fénix» (Humbert 1993: 307-308).

942-943 *No creyó nunca el deseo / lo que miro, Clodoveo*: enmendamos el error presente en ambos testimonios –que leen «creó» en lugar de «creyó»–, pues parece que la oración es una variante de la frase hecha *ver para creer*, o *ver* y *creer*: «expresiones usadas para manifestar que no se quiere creer algo solo por oídas, por ser tal que solo viéndolo se pueda creer» (*DLE*, s.v. *ver*). Este error quizá se explica porque la tercera persona del singular del pretérito perfecto simple del verbo *crer* (port.) es *ele creu* (en la época, las grafías *o* y *u* átona variaban, aunque la pronunciación, igual que ahora, era cerrada). No obstante, se pronunciaba en una sola sílaba, por lo que el verso queda hipométrico. Podríamos estar, por tanto, ante un lusismo presente en *A* copiado por *B*, que constituye un error común.

973-1112 *¿Tan aborrecida...Infante!*: pasaje constituido por catorce décimas en hexasílabo que siguen rigurosamente el esquema de rimas de la décima espinela (abbaaccddc). Su uso solo se registra, hasta donde conocemos, en Andrés de Claramonte, que la empleó en la comedia *De lo vivo a lo pintado* (López Lemus 2002: 194-195); en Jacinto Cordeiro, que recurre a ella en cuatro ocasiones (*Pacheco, II, El malinclinado, Lo que es privar* y *A grande agravio, gran venganza*); y en Manuel de Almeida Pinto, que la utiliza en su única comedia conocida (*La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos*). Sobre su posible origen y su empleo en el teatro áureo, ver Muñoz Rodríguez (2022b: 139-154).

986-987 *que de hoy más imprimo / rigor a mi primo*: «mi primo», en este caso, tiene que ser necesariamente Clodoveo, al que se dirige. No puede ser su otro primo, Evandro, puesto que con él ya es rigurosa. Repite su propósito en los versos 1019-1020.

1016 *no Abel, mas Caín*: no parece casual la alusión a Caín y Abel, ya que es posible identificar a los hermanos protagonistas con los hijos de Adán y Eva. A Evandro con Caín, que busca injustificadamente la muerte de su hermano, y a Clodoveo con Abel, el hermano inocente (Génesis, 4, 1-16). En este momento, Clavela, como se siente traicionada, acusa a Clodoveo de ser Caín y no Abel. La historia bíblica se relaciona con el *topos* de los hermanos enemistados –como Tiestes y Atreo, Rómulo y Remo, etc.– en el que indudablemente se inspira *El malinclinado*. En los versos 750-751 (ver nota), Festín probablemente esté haciendo referencia al fratricidio cometido por Caín.

1020 *cargo*: ‘oficio, propósito’.

1021 *largo*: ‘dilatado en el tiempo, lento’.

1027 *Tu vista*: ‘verte’.

1041 *Laura*: el Infante elige el nombre de la destinataria de los poemas del *Canzoniere* de Petrarca para enaltecer su amor por Clavela. El testimonio *B* considera que «Laura» es una lectura errónea y enmienda con «prima». Posiblemente el impresor de este testimonio no capta que la elección de este «pseudónimo» es intencionada.

1057 *Crío*: ‘crio’ o ‘creó’. Ver nota al v. 427 de *Partes*.

1067-1068 *y ella, vencedor / juzgándome ingrato*: hipérbaton (‘y ella, juzgándome ingrato vencedor’).

1080 *ley*: aquí tiene el significado de «lealtad, fidelidad, amor» (*DLE*, s. v. *ley*).

1081-1082 *no hablarás del Rey / ni que eres mujer*: ambos testimonios leen en el verso 1081 «no hablaredes Rey». Lo consideramos lugar estragado, en primer lugar, por el sentido y, en segundo lugar, por el cambio repentino que se produciría en el tratamiento, pues se pasaría del tuteo («Vuélveme») al voseo («habláredes») y de nuevo al tuteo («eres») en una misma oración. Si bien es cierto que estos cambios en el tratamiento podían suceder (ver nota a los vv. 2276-2278 de *Partes*), en el caso concreto de este pasaje no nos parece que sea apropiado el uso del tratamiento formal por parte de Clodoveo hacia Clavela, pues se trata de una riña de celos de poca importancia que se resuelve en ese mismo momento. Parece que estamos, por tanto, ante una alteración del orden de las grafías *d* y *s*, junto a una sustitución de la grafía *a* por *e* y una omisión de *l*, por error de copia. Con la enmienda que proponemos en nuestro texto, el sentido de estos dos versos sería ‘no volverás a hablar del Rey ni argüirás que eres mujer’. El Infante estaría recordando así las palabras de Clavela en los vv. 969-972: «¡Qué bien tus desvelos / en tan rigurosa ley / me piden celos del Rey / y ya me matan con celos!».

1089 *Máquinas*: ‘maquinaciones’.

1093 *dueño*: en la tradición del amor cortés se hacía referencia a la mujer amada con un nombre masculino, como *dueño* o *señor* –a imitación del *senhor* de la tradición gallegoportuguesa o del menos frecuente *midons* provenzal (Brea 1989)–, con la intención de plasmar una actitud de total sumisión a la dama. En la literatura del Siglo de Oro lo encontramos a menudo, también para evitar utilizar el femenino *dueña*, que se utilizaba muchas veces en sentido peyorativo (‘mujer no doncella’): «Obedecella es razón, / pues aunque duerme es mi dueño» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, vv. 2807-2808, ed. B. Oteiza); «D. ENRIQUE Muy como señora habláis, / Mencía. ¿Sois vos el dueño / desta casa? D.^a MENCÍA No, señor, / pero de quien lo es, sospecho / que lo soy» (Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, vv. 213-217, ed. F. Antonucci).

1097-1108: *Di...espante*: estos versos podrían ser un eco de *El perro del hortelano* (vv. 1966-1979, ed. M. Armiño), especialmente los versos 1101-1102, que corresponden a los siguientes en la comedia del Fénix: «Di que todas las mujeres / son feas» (vv. 1968-1969, ed. M. Armiño). En ambos casos estamos ante el final de una riña de celos, cuando se perdonan los amantes (en el caso de la comedia de Lope, la escena la protagonizan Marcela y Teodoro), y la dama pide al galán que reconozca su amor por ella frente a otras mujeres y, en especial, frente a la que infunde los celos (aquí, la duquesa Leonora; en *El perro del hortelano*, la condesa Diana).

1108 *espante*: lusismo. Aquí *espantar* significa ‘maravillar’, como habitualmente en portugués: «Maravilha, admiração de novidade, ou singularidade» (Bluteau, s.v. *espanto*). Ver nota al v. 922 de *Partes*.

1115 *¿Por los dos visita quieres?: los dos* deben ser el Rey y el propio Festín. Armisenda pretende el favor y la atención de ambos.

1116 *Deprende*: ‘aprende’.

1118 *nobles fullerías*: Festín, como buen gracioso, cree que las palabras de amor son «nobles fullerías», es decir, ‘nobles mentiras o embelecós’, ya que, según *Autoridadades* (s. v. *fullería*), una fullería es «la trampa, engaño y falsedad que se comete en el juego» y «por semejanza astúcia, cautela y arte con que se pretende engañar a alguno».

1130 *relamida*: ‘afectada, pulcra’. Según Covarrubias (s.v. *lamer*), «relamida, suelen decir a la mujer que está muy acecalada y esta falta cae siempre en mujercillas desvergonzadas y bachilleras, que parece relamen las palabras que van diciendo: lo uno y lo otro sinifica». Es frecuente que se llame así a las criadas de las comedias del Siglo de Oro. En Cordeiro encontramos la palabra en el mismo contexto por lo menos en una ocasión: «GASCÓN Nunca Dios te me guarde. / Adiós mi relamida» (*El favor en la sentencia*, f. 3v). También, por ejemplo, en Lope de Vega, en *Los locos de Valencia* (v. 2767), *La prisión sin culpa* (v. 2016) o *La octava maravilla* (v. 920).

1131-1132 *que cuando tocas a réquien, / aleluya te avecinas: réquiem y aleluya* funcionan aquí como una antítesis. El *réquiem* es la «composición que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos» (*DLE*, s. v. *réquiem*), mientras que el *aleluya* es «en la liturgia cristiana, canto de alegría» (*DLE*, s. v. *aleluya*). Festín viene a decir que, cuando la bufona finge una actitud comedida, en realidad busca, como siempre, disputa.

1139 *pasaba plaza: pasar plaza* de algo una persona quiere decir «ser tenida o reputada por lo que no es en realidad» (*DLE*, s.v. *plaza*). Es decir, que Festín se fingía cocinero.

1143-1168 *De una calabaza... dicen que el pino reía*: la fábula se encuentra narrada en el emblema CXXIV de Alciato (ed. S. Sebastián). El lema del emblema es *In momentaneam felicitatem*, y va acompañado de un grabado en el que se muestra una calabaza que trepa enredada por un pino. Es uno de los emblemas de Alciato relacionados con la fortuna. Aparece por primera vez en la edición 1531 (Steiner, Augsburgo), según Zafra (2003: 46). La calabaza, planta anual que crece en primavera y muere en invierno, es símbolo de lo efímero, como también ilustra Ripa en dos alegorías: la Esperanza Falaz y la Felicidad Breve (Asencio González 2004: 274-276). Según Diego López (1670: 448) en su *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato* –publicada por primera vez en 1615, Nájera, por Juan de Mongastón–, la fuente para esta fábula es el *De honesta disciplina* de Petri Criniti. Diego López (1670: 449) explica el emblema de la siguiente manera: «La moralidad y doctrina es que el poder y la fuerza se ha de fundar en virtud más que en otra cosa. Cuadra este emblema contra aquellos que están puestos en altos lugares, dignidades y oficios; no considerando que se ha de acabar aquella felicidad son soberbios y arrogantes como la calabaza, la cual es presagio de las esperanzas vanas. La felicidad de estos es momentánea, porque viniendo el invierno, que es la muerte,

despojará de la vida al Rey, al Monarca o Emperador, con los cuales tenía mucha amistad y gracia; luego el Príncipe heredero por la mayor parte desecha estos privados y pone otros; y como no echaban de ver que su felicidad era momentánea, son aborrecidos de todos, porque en el tiempo de su privanza fueron soberbios y arrogantes, como la calabaza con el pino». La semejanza de esta explicación con la situación de Armisenda a la que está aludiendo Festín invita a preguntarse si Cordeiro leyó estos comentarios de Diego López. Gracián refiere el emblema en su *Agudeza y Arte de Ingenio*, en «De los conceptos por desemejanzas» (ed. E. Correa Calderón, vol. I, p. 151).

1169 *Aplico*: se entiende por *aplicar* «referir a un caso particular lo que se ha dicho en general» (*DLE*, s. v. *aplicar*). El verbo *aplicar* se utiliza con frecuencia tras relatar un cuento de carácter alegórico para explicar la realidad que se está tratando de ilustrar. Cf.: «Aplico, y digo que he sido / este animal insensato...» (Lope de Vega, *El más galán portugués*, vv. 1228-1229, ed. C. Mota).

1183-1205 *dicen...muerte*: este motivo procede igualmente de Alciato. En este caso se trata del emblema CLIV (ed. S. Sebastián): *De morte et Amore*. Aparece también por primera vez en la edición de 1531 (Zafra 2003: 47). El motivo fue ampliamente recreado en la literatura del Siglo de Oro, como expone Gorostidi Munguía (2003: 8-10), que escoge precisamente este emblema para ejemplificar la influencia que tuvo la emblemática en la poesía, citando algunas composiciones. Igual que el emblema anterior, también este le sirve de ejemplo a Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (ed. E. Correa Calderón, vol. II, pp. 72-73), esta vez en «De los conceptos por ficción», donde explica que Alciato compuso el emblema para dar respuesta a la incongruencia de la muerte de los jóvenes y el enamoramiento de los viejos —explicación que coincide con la de Diego López (1670: 537)—. También menciona el tópico en el *Criticón*, I, Crisi IV. En su edición de este último texto, Elena Cantarino (p. 97, nota 89) anota que el emblema fue «uno de los más conocidos durante el Barroco».

1204 *büida*: ‘afilada’.

1206 *rey de las Indias*: Se entiende que Armisenda se lo llama irónicamente (en realidad, le considera iluso y presuntuoso).

1210 *salchicha*: nos ha resultado imposible descifrar el significado de *salchicha* en este contexto. Quizá una posibilidad sea que la palabra esté utilizada en lugar de «morcilla», con el sentido de «trozo de carne envenenada usado para matar perros» (*DLE*, s. v. *morcilla*).

1214 *muladar*: «El lugar fuera de los muros de la villa o ciudad adonde se echa el estiércol y la basura» (Covarrubias, s. v. *muladar*). Quizá se burla del apadrinamiento del Infante hasta equipararlo a un muladar porque Festín «almohaza» sus caballos (vv. 407-408).

1216 *como a Job ya sin camisa*: es decir, ‘sin nada’. En el siglo XVII, la *camisa* era la «prenda interior de tela fina y largura media, que cubre hasta más abajo de la cintura» (*DLE*, s. v. *camisa*). Como indica *Autoridades* (s. v. *camisa*), se trata de una «vestidura de lienzo, fabricada regularmente de lino, que se pone en el cuerpo inmediata a la carne, y sobre la qual assientan los demás vestidos». De ahí que las expresiones «dexarle a uno

en camisa, o no dexarle ni aun la camisa» signifiquen que «le han quitado a uno quanto tenía, hurtandoselo, o por otro qualquier medio» (*Autoridades*, s. v. *camisa*). La expresión «sin camisa» es aquí reforzada con el símil «como a Job», porque Job fue despojado de todos sus bienes (Job, 1, 13-19).

1219 *¡Victor!*: ‘¡viva!’. Interjección que expresa aplauso y aprobación con entusiasmo.

1224 *rifa*: en este caso, ‘pelea, contienda’.

1228-1229 *Mujer, calla, no lo digas, / que hoy me mata a puñaladas*: estos dos versos los pronuncia Festín en *aparte* a Armisenda.

1237 *mentecapto*: ‘mentecato’, es decir, ‘tonto, falto de juicio’. Sobre la forma *mentecapto*, ver nota al v. 1198 de *Partes*.

1241 *pastelera*: el pastel era una masa de hojaldre rellena de carne o pescado y después horneada. Se trataba de un alimento muy popular que se consumía mucho y los pasteleros adquirieron fama de estafadores por cobrar los pasteles de peor calidad y menos peso más caro de lo debido, lo que les convirtió en blanco de muchas sátiras literarias (Herrero 1977: 129-136). Se decía que metían en los pasteles todo tipo de carne, incluso la humana. El mejor ejemplo es el de Quevedo en *La vida del Buscón* –que cita también Herrero (1977: 135)–: «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado los hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes. [...] Ellos comieron, pero yo pasé con los suelos solos y quedeme con la costumbre; y así, siempre que como pasteles, rezo un *avemaría* por el que Dios haya» (II, 4, ed. F. Cabo Aseguiñolaza, pp. 86-87). Tal vez el pasaje de Cordeiro esté inspirado en este de *La vida del Buscón*, donde se está sugiriendo que el pastel lleva la carne del padre de Pablos. En nuestro texto, parece que Festín insinúa que su madre murió en casa de una pastelera que utilizó después su carne para los pasteles. Para hacer el chiste todavía más grotesco, no duda en afirmar que los pasteles estaban muy ricos.

1242 *ninfa*: «Joven hermosa» (*DLE*, s. v. *ninfa*). Exageración propia del gracioso.

1243-1244 *tabernero / aguado*: el chiste puede estar asentado en el doble sentido de *aguado*, ‘abstemio’ y ‘mezclado con agua’, o referirse tan solo a lo segundo, ya que era bien sabido que los taberneros rebajaban el vino con agua. Herrero (1977: 100-105) recoge también en este caso varios documentos literarios y burocráticos que lo testifican, como este de Luis Vélez de Guevara, en el *Entremés de Antonia y Perales*, en el que los protagonistas discuten por el oficio al que se ha de dedicar su hijo: «PERALES ¿Y tabernero, no? ANTONIA Malos consejos. / ¿Para qué quiero cura de pellejos? / PERALES Sea aguador. ANTONIA Lo mismo es tabernero». Podemos añadir otro de Quevedo, que además ilustra también la fama de los pasteleros a la que nos referíamos arriba: «Si yo quisiera ser, Polo, más rico, / tener mayor ajuar o más dinero / pues como no puedo valerme por el pico, / como me había de hacer bodegonero, / para guisar y hacer desaguisados, / o para vender agua tabernero, / o para aprovechar a los ahorcados / vil pastelero [...]» (*El parnaso español*, «Riesgos del matrimonio en los ruines casados», vv. 286-29, ed. I. Arellano).

1244 *una mi tía*: en la lengua de la época, el adjetivo posesivo iba precedido en ocasiones de un indefinido «to denote the whole group possessed, of which the preceding adjective indicates the particular part involved» (Keniston 1937: 246-247).

1244-1246 *una mi tía...botica*: es decir, que su tía hacía y vendía cosméticos. El *DLE* (s. v. *solimán*) recoge como arcaísmo para *solimán* la definición de «cosmético hecho a base de preparados de mercurio»; y para *badulaque*, «afeite compuesto de varios ingredientes, que se usaba en otro tiempo» (*DLE*, s. v. *badulaque*). La elaboración de cosméticos era uno de los múltiples oficios de Celestina, que le servían para ocultar el principal, la tercería: «PÁRMENO [...] Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labradora, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera» (*La Celestina*, I, ed. F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzállus y F. Rico, p. 54); «LUCRECIA Señora, perfuma tocas, hace solimán, y otros treinta oficios; conoce mucho en yerbas, cura niños, y aun algunos la llaman vieja lapidaria» (*La Celestina*, IV, ed. F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzállus y F. Rico, p. 115). En el «laboratorio» de Celestina había todo tipo de sustancias para confeccionar afeites, perfumes, medicamentos... Hay que tener en cuenta que «en la época no era tan nítida como hoy la distinción entre las propiedades farmacológicas y la magia simpática ni entre los preparados meramente cosméticos y los destinados a buscar la curación de enfermedades: un baño o un perfume podían usarse a la vez para embellecerse o para combatir una dolencia» (F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzállus y F. Rico en su edición de *La Celestina*, p. 56, nota 300), y que tampoco existía una diferenciación precisa entre los oficios que ejercían las mujeres que se dedicaban a la venta ambulante de cosméticos y medicamentos y a la vez eran curanderas, parteras y se las tachaba también de hechiceras y alcahuetas (Rouhi 1998). No puede descartarse, por tanto, que Festín esté queriendo insinuar aquí que su tía era una de estas ancianas que se dedicaban simultáneamente a estos oficios, aunque el oficial fuera vender *badulaques de botica*.

1248 *bizmas*: la *bizma* es un «emplasto para confortar, compuesto de estopa, aguardiente, incienso, mirra y otros ingredientes» (*DLE*, s. v. *bizma*). Por lo que parece, el abuelo era también boticario o quizá curandero (al menos hacía una de las funciones del boticario o curandero: curar con emplastos).

1252 *cinta*: ‘cintura’.

1256 *chirimía*: «Músico que ejerce o profesa el arte de tocar la chirimía», que es un «instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos 70 cm de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña» (*DLE*, s. v. *chirimía*).

1258 *es zurdo y anda en cuclillas*: A lee *cuchillas*, que consideramos errata por «cuclillas», la lectura que nos ofrece B. Otra posibilidad, si la lectura de A no es errónea, es que el sentido sea ‘andar a cuchilladas’, pero creemos más plausible la primera opción. En la época, muchos consideraban a los zurdos personas de mal agüero, malvadas, cercanas al demonio, y, además, inútiles para hacer cosas de provecho (Herrero 1925: 169-173), como se está resaltando precisamente en este pasaje: que sea un buen jugador de pelota siendo zurdo es un disparate (de la misma manera que andando en cuclillas).

Cf.: «—¿Quién son?— le pregunté. Y dijo el diablo: —Hablando con perdón, los zurdos, gente que no puede hacer cosa a derechas» (Quevedo, *Los Sueños*, ed. I. Arellano, p. 90).

1260 *entender de golosinas*: tal vez ‘saber cosas de poca importancia’ o ‘saber cosas que no sirven para nada’. Una de las acepciones de *golosina* en el *DLE* (s. v. *golosina*) es: «Cosa más agradable que útil». *Autoridades* (s. v. *golosina*) ya recoge una definición parecida: «Metaphoricamente significa el deseo o gusto desreglado de alguna cosa, que no es comestible».

1266 *contramina*: «Mina que se hacía debajo de la de los contrarios, para volarla o para salirles al encuentro en sus trabajos subterráneos» (*DLE*, s. v. *contramina*). Armisenda utiliza esta palabra metafóricamente: quiere decir que se vengará de Festín, que le devolverá la jugada.

1270-1271 *Los vecinos llamé aprisa / y la justicia*: ‘Llamé aprisa a los vecinos y a la justicia’. Se trata de un acusativo personal sin la preposición *a*.

1285 *letrado*: «Se llama comunmente al abogado» (*Autoridades*, s. v. *letrado*).

1291-1296 *Viendo...cría*: se contrapone el carácter supuestamente flemático de los que piden justicia al carácter indudablemente colérico del Rey. Según la teoría de los humores (ver notas a los vv. 1067-1068 de *Partes*), los hombres en los que predomina la flema son, en palabras del Arcipreste de Talavera: «tibios, nin buenos para acá, nin malos para allá, sinón a manera de perezosos e negligentes, que tanto se les da por lo que va como por lo que viene; dormidores, pesados, más floxos que madexa, nin bien son para reír nin bien son para llorar...» (Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. M. Gerli, p. 208). Incapaces, por tanto, de resolver por sí mismos sus casos de honra. Sin embargo, si en el hombre predomina la bilis, son coléricos: «Estos tales súbito son irados muy de rezió, sin temprança alguna. Son muy sobervios, fuertes e de mala complisión arrebatada [...] Éstos aman jutiçia e non todavía son buenos para la mandar, mejores para la executar; así son como carniceros crueles: vindicativos [...]» (Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. M. Gerli, p. 207).

1325 *que este rey es otro Herodes*: Herodes el Grande, rey de Judea en el momento del nacimiento de Jesús, mandó matar a todos los niños de Belén menores de dos años con la intención de que entre ellos se matara también a Jesús (Mateo, 2, 16). Así, Herodes pasó a ser la imagen del rey cruel, asesino de inocentes.

1332 *en vista o revista*: *vista* es la «comparecencia ante un juez o tribunal en la que las partes exponen los fundamentos de sus respectivas pretensiones» (*DLE*, s. v. *vista*) y *revista*, «antiguamente, segunda vista en los pleitos, en otra sala del mismo tribunal» (*DLE*, s. v. *revista*).

1333-1334 *jüeces y escribanos / son del mundo polilla*: los jueces y los escribanos —y los letrados en general— eran figuras frecuentemente satirizadas. Quevedo en *Los Sueños* los hace caminar por la senda del Infierno: «No podré encarecer qué contento me hallé en ir en compañía de gente tan honrada, aunque el camino estaba algo embarazado, no tanto con las mulas de los médicos como con las barbas de los letrados, que era terrible la escuadra dellos que iba delante de unos jueces» (ed. I. Arellano, p. 66); «[...] busqué un

escribano que me diera fe dello y en todo el camino del infierno pude hallar ningún escribano ni alguacil, y como no los vi en él, luego colegí que era aquél el camino del cielo y este otro al revés» (ed. I. Arellano, p. 70-71). Resulta irónico, sin embargo, que sea Evandro el que critique la malicia de los jueces y escribanos. Quizá porque los encuentra demasiado blandos y piadosos.

1348 *peregrina*: «Adornado de singular hermosura, perfección o excelencia» (*DLE*, s. v. *peregrina*).

1353 *he de matar un caballo*: es posible relacionar la intención de Evandro con la imagen del caballo desbocado, contraria a la del jinete que lo domina, símbolo de la templanza. Mariela Insúa (2018: 290) indica a propósito de este pasaje: «Recordemos la imagen emblemática del caballo bien regido por su jinete como manifestación de la virtud de la templanza, fundamental en el actuar de un príncipe que ha de regir un reino. Evandro es todo lo contrario, un jinete desbocado que no puede controlar a otros porque no puede dominarse; posee el principal defecto de un mal gobernante: no puede vencerse a sí mismo». Sobre la imagen de la templanza en el dominio del caballo, ver Arellano (2011: 45-46) y sobre el simbolismo de la caída del caballo desbocado, ver Valbuena Briones (1977: 88-105).

1384 *habemos*: ‘hemos’. En la lengua del Siglo de Oro coexistieron las formas *habemos* y *hemos* para la segunda persona del plural del presente de indicativo del verbo *haber*: «Hasta el primer cuarto del siglo XVII debió de estar favorecida por la posibilidad –cada vez más rara– del uso transitivo de *haber*, que pedía la forma plena (*avemos esperanza*), mientras que la forma acortada era una más eficaz manifestación icónica de su empleo como auxiliar (*hemos cantado*)» (Cano 2013: 870). La alternancia desaparece a finales de siglo. En Cordeiro encontramos ambas variantes: «diciendo que hemos tratado / su honestidad con rigor» (*Partes*, vv. 1435-1436); «MAGRIÇO Los dos habemos venido / por la palabra que os di» (*Segunda parte, Los doce de Ingalaterra*, f. 65v).

1407-1408 *que ha de matar vuestra madre / por imitar a Nerón*: Nerón mandó matar a su madre, Agripina, en el año 59. Según Suetonio (*Vida de los doce césares*, VI, 34), Nerón «Matrem facta dictaque sua exquirentem acerbius et corrigentem hactenus primo gravabatur» («no podía soportar a su madre, que examinaba y corregía con mucha dureza sus actos y sus palabras», trad. Rosa M^a Agudo Cubas). Intentó asesinarla varias veces de distintas maneras: con veneno, inventando un mecanismo para dejar caer el techo de su habitación sobre ella, haciendo naufragar su barco... Como ninguno de estos planes dio resultado, finalmente la acusó de participar en una conspiración contra él y ordenó ejecutarla, declarando después que se había suicidado por miedo al castigo.

1415-1416 *El Duque es Sinón de Grecia / pero no ha de entrar en Troya*: Sinón fue el encargado de introducir en Troya el caballo de madera como un supuesto regalo. Armisenda acusa al Duque de ser «Sinón de Grecia» porque hizo creer al Rey que le favorecía proponiéndole envenenar al Infante, cuando en realidad lo estaba traicionando. Es un motivo muy repetido en Cordeiro (ver n. al v. 1304 de *Partes*).

1435-1436 *castíguele el cielo a él, / mas no sea por mi mano*: no ser juzgados por los hombres, sino solo por Dios, constituye el llamado derecho divino de los reyes. Como bien explica Delgado (1984: 19), «tenía como principio fundamental que el poder provenía de Dios, y, como corolarios, que los reyes sólo eran responsables ante Dios y que la no resistencia y la obediencia incondicional eran prescripciones divinas». Era el principal argumento de los posicionados en contra del tiranicidio.

1442 *quilates*: aquí quiere decir ‘grado de perfección’ del gusto, es decir, de la voluntad. Según *Autoridades*, *quilate* «metaphoricamente, vale el grado de perfección en qualquier cosa no material».

1443 *Fuiste de Leonor Tarquino*: Sexto Tarquino, hijo del rey Tarquino el Soberbio – aunque en la tradición confundidos ambos bajo el nombre del padre –, se quedó prendado de Lucrecia, esposa de su primo Tarquino Colatino. Un día acudió a su casa y Lucrecia le hospedó. Por la noche, Tarquino, ante la resistencia de esta a entregarse a él, la violó tras amenazarla con la infamia de matarla y dejarla desnuda sobre la cama junto a un esclavo. Después, Lucrecia se suicidó. Así, Tarquino se convirtió en paradigma del violador y Lucrecia de la mujer casta. Las consecuencias de este acto de Tarquino son nefastas para su familia, dinastía reinante en Roma en ese momento. Sumado a todos los abusos de poder de la familia real anteriores, provoca un levantamiento entre los ciudadanos de Colacia y Roma, dirigidos por Lucio Junio Bruto, que acaba con la expulsión de los Tarquinos y el fin de la monarquía. Existen numerosos textos clásicos que narran la historia (por extenso lo hacen, por ejemplo, Tito Livio, I, 57-60, y Ovidio, *Fastos*, II, 720-850), que aparece referenciada en multitud de textos de todos los géneros de la literatura medieval y moderna (Moya 1995-1996: 233-234), llegando incluso a recibir un tratamiento humorístico en el que Lucrecia se convierte en ejemplo de necedad al haberse suicidado sin culpa (ver Gillet 1947): por ejemplo, en *Quijote*, I, xxxiv, ed. F. Rico, p. 447.

1445-1448 *que hasta...parte*: en estos versos el Rey enumera los gestos de desesperación, dolor y rabia (mesarse los cabellos, retorcerse las manos, arañarse el rostro) con que Leonora reaccionó a la violación.

1456 *cuando perlas...precipitarse*: es decir, las lágrimas que querían caer por las mejillas de la dama.

1478 *en cierto negocio hablarte*: ‘hablarte de cierto negocio’. *Hablar en* es régimen habitual en la lengua de los Austrias. Ver nota al v. 2294 de *Partes*.

1480-1481 *si te hablare / Armisenda en mi persona*: ‘si Armisenda te hablare de mi persona’. Ver nota al v. 2294 de *Partes*.

1486 *¡A los caballos portante!*: ‘Márchate ya con los caballos’. *Portante*, según *Autoridades* es «la marcha o passo apresurado. Dícese regularmente de las caballerías». *Coger el portante* o *Tomar el portante* es, en lengua coloquial, «irse, marcharse» (*DLE*, s. v. *portante*). Armisenda se burla de Festín, considerándole despectivamente mozo de caballos del Infante, como ya hizo en los vv. 407-416.

1487 *postillona*: el *postillón* era «el mozo que vá acaballo, delante de los que corren la posta, para guiarlos y enseñarlos el camíno: el qual solo corre desde una posta a otra, y se vuelve a traer los caballos» (*Autoridades*, s. v. *postillón*).

1536 *luego*: ‘enseguida’.

1538 *De presto*: ‘prontamente’.

1560 *levantare*: lusismo. Ver nota al v. 421, donde aparece el mismo caso de palatalización.

1564 *desvanecido*: «Soberbio, vanidoso, presumido» (*DLE*, s. v. *desvanecido*, con la marca de *adjetivo desusado*).

1567 *sin ley*: ‘sin lealtad’.

1593 *hechura*: «se dice de la persona a quien otra ha puesto en algún empleo de honor y conveniencia, que confiessa a él su fortuna y el ser hombre» (*Autoridades*, s.v. *hechura*). Clodoveo se sabe *hechura* de su hermano, reconoce su autoridad y trata siempre de actuar con lealtad.

1596 *Seré roca a muchos mares*: Imagen emblemática, muy utilizada en la literatura del Siglo de Oro. Aparece en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Libro 3, emblema 87, en la ed. de Madrid, 1610, por Luis Sánchez, f. 287) con el mote «Undique pulsus» y el epigrama: «Cual el peñasco que del mar ceñido, / y de espumosas ondas azotado, / de furiosos vientos combatido, / con perpetua tormenta está cecado, / tal debéis figurar un aflijido / corazón de pasiones rodeado, / herido de uno y otro pensamiento, / verdugos de su pena y su tormento». Covarrubias explica la metáfora del siguiente modo: «El afligido con trabajos es semejante al peñasco, que en medio del mar es combatido de las impetuosas olas por todas partes» (Madrid, 1610, por Luis Sánchez, f. 287v). Él mismo declara que ha tomado el motivo de los *Remedia amoris* de Ovidio. Lo incluye también Juan de Borja en sus *Empresas morales* (emblema 17, con el lema: «Ferendo vincam», en la ed. de Bruselas, por Francisco Foppens, 1680).

1600 *jurastes*: ‘jurasteis’. La desinencia etimológica *-stes* para la segunda persona del plural del pretérito perfecto simple es corriente en la lengua literaria del siglo XVII. De acuerdo con Cano (2013: 866): «sólo cuando triunfó *cantabais* se generalizó también el analógico *cantasteis*».

1604 *llevalde*: ‘llevadle’. Metátesis habitual en la lengua del Siglo de Oro (ver nota al v. 69 de *Partes*). Vuelve a aparecer en esta comedia en el verso 1608.

1608 *Sabeisle, pues respetalde*: el antecedente de «le» es «mi nombre», el nombre del Rey, es decir, su persona, su autoridad como monarca.

1635 *los reporta*: ‘los reprime’.

1639 *imitó a Dido gozada*: Dido se suicida después de seducida y gozada por Eneas, según la versión de la *Eneida* de Virgilio (IV, 450-705). Existe otra tradición sobre el suicidio de la fundadora de Cartago que procede del historiador Timeo. En ella, Dido acaba con su vida para evitar contraer matrimonio con Iarbas, rey de los libios, y así

guardar fidelidad a su marido tirio Sicarbas, asesinado por su hermano Pigmalión. Sobre la historicidad del personaje, estas dos tradiciones sobre su suicidio y las fuentes e innovaciones de los amores de Dido y Eneas en la *Eneida*, ver Ruiz de Elvira (1990).

1640 *Lucrecia*: se suicidó tras ser violada por Tarquino. Ver nota al verso 1443.

1649-1656 *Es culto...haberme de confundir*: burla anticulterana. Cordeiro acostumbra a introducir alguna crítica a la corriente de poesía culta en todas sus comedias, aunque normalmente la pone en boca del gracioso. Ver nota a los vv. 1054-1066 de *Partes*.

1664 *desafío*: ‘duelo’. los duelos privados constituían delito en la Monarquía Hispánica desde su prohibición por parte de los Reyes Católicos en 1580. Además, existían también penas canónicas (excomuniación y privación de sepultura eclesiástica, entre otras) que fueron ratificadas en el Concilio de Trento para los participantes en duelos no autorizados. No obstante, la práctica estaba muy extendida entre la sociedad de los siglos XVI y XVII, en todas las capas sociales, y pocas veces los duelistas eran condenados por ello (Tomas y Valiente 1969: 46-69).

1668 *ha*: ‘hace’. El uso del verbo *haber* en oraciones impersonales «se encuentra desde los orígenes del idioma en expresiones de tiempo», conviviendo con *hacer*, que fue poco a poco sustituyéndolo hasta quedar reducido a la lengua literaria (Lapesa 2000: 826).

1674-1675 *bien...muy bien*: el autor hace rimar los versos internos de esta redondilla con la misma palabra. No obstante, *bien* adquiere aquí distintos significados, pues, mientras que en el v. 1674 equivale a «sin inconveniente o dificultad» (*DLE*, s. v. *bien*), en el v. 1675 *muy bien* es sinónimo de ‘mucho’. La autorrima entre dos palabras de igual forma pero distinto significado estaba permitida por los preceptistas de métrica de la época (Arjona 1953: 277).

1677 *parte poderosa*: se puede entender que ‘parte contraria poderosa’. Es decir, noble o rico y, por tanto, el juez se ha sentido obligado (o ha sido obligado) a aplicar un castigo muy duro.

1682 *términos*: ‘modos, formas de actuar’.

1697 *despachos*: ‘resoluciones’.

1699-1700 *Córtlenle entrambas orejas / y suéltlenle a los muchachos*: castigo que se solía aplicar a los ladrones. Los delitos contra la propiedad fueron muy frecuentes durante los siglos XVI, XVII y XVIII –sobre todo en el siglo XVII–, según documenta Tomás y Valiente (1969: 248-259), y, en consecuencia, fueron muy severas las penas establecidas. En el Libro IV (V, VI) del *Fuero Real* de Alfonso X el Sabio, se establece que «todo ome que foradare casa, o yglesia quebrantare, por furtar, muera por ellos et si alguno furtare alguna cosa que vala XL maravedis o dent ayusos, peche las novenas, las dos partes al dueño del furto, e las siete partes al reys et si non oviere de que lo peche, pierda lo que oviere, e cortenle las oreias, e esto sea por el primer furto: et si furtare otra vez, muera por ello». En las *Partidas* (VII, 14, 18), sin embargo, se advierte que «por razon de furto non deve matar, nin cortar miembro ninguno», pero sí deben «escarmentar los furtadores

publicamente con heridas de açotes o de otra guisa, de manera que sufran pena, e verguença».

1709 *No entre*: creemos que «no» y «entre» se pronuncian con hiato, ya que es posible imaginar una pronunciación enfática del «no» en la declamación de este verso.

1720 *que de esas leyes soy rey*: el propio Rey parece estar haciendo alusión al refrán «allá van leyes, do quieren reyes», recogido, entre otros, por Correas (*Vocabulario*, p. 76), que además relata la historia de su posible origen. El refrán transmite la idea de que los reyes pueden contradecir las leyes o interpretarlas como deseen.

1727-1728 En los dos testimonios que conservamos se produce una laguna de dos versos en este lugar, fácilmente detectable porque la redondilla, que comienza en los dos versos anteriores, queda incompleta. Puede que la ausencia de estos versos no se deba a un simple error de copia: tal vez las consideraciones de Evandro sobre el adulterio fueron censuradas.

1738 *amándole como a mí*: ‘amándole yo como él a mí’.

1753 *valor*: ambos testimonios leen «poder», error fácilmente detectable porque no cuadra a la rima, aunque sí al sentido. Enmendamos con «valor», palabra que aparece frecuentemente a lo largo del texto.

1754 *dilatado*: ‘amplificado, extendido’ en el sentido de ‘propagado’. *Dilatar*: «Metaphoricamente se dice de las cosas no materiales que se extienden y amplifican: como Dilatar el nombre, la fama, &c.» (*Autoridades*, s. v. *dilatado*).

1762 *damasco*: «Tela de seda entre tafetan y raso, labrado siempre con dibuxo. Haile doble y simple, y de distintos colores. Es tela noble, y la usan las Señoras, y Caballeros para vestidos y colgadúras» (*Autoridades*, s. v. *damasco*). Herrero García (2014b: 74) la describe como un «raso de seda que presenta su fondo brillante y suavemente veloso (derecho del raso), sobre el cual desarrolla una decoración de aspecto mate (revés del raso). Esta cara del damasco se juzga el derecho; su revés ofrece el aspecto contrario: fondo mate y decoración brillante». En calidad, de acuerdo con su peso, el damasco era inferior al raso y superior al gorgorán (ver la escala de los tejidos de seda en Herrero García 2014b: 31). El precio del damasco en España hacia 1627, dependiendo del color, iba desde los veintiséis a los treinta y tres reales; el terciopelo –por comparar el damasco con la seda más cotizada–, entre cuarenta y seis y cincuenta reales (Herrero 2014b: 55, 58, 80). En el siglo XVII «son característicos [...] los damascos bicolores, fondo de un color y adornos de otro. Y, además, a las decoraciones de composición romboidal con coronas y florones que casi llegaron a la exclusividad en el siglo XVI, se añade la decoración de flores *en sembrado*, que había de triunfar omnímodamente en el siglo XVIII» (Herrero 2014: 81). Sobre la jerarquía de los tejidos de seda según su precio, ver también (Bernis 2001: 276-279).

1766 *que toque en plata o en oro*: ‘que tenga hilo de plata o de oro’.

1770 *vista*: ‘mirada’.

1774 *invencionero*: ‘mentiroso, embustero’, recogido todavía en el *DLE* como arcaísmo.

1777-1792 *Gala...mal*: en este pasaje se hace alusión a la idea de la correspondencia entre la riqueza, la nobleza y las cualidades intelectuales a esta atribuidas. De acuerdo con Gonzalez (1987: 325-328), el tema de la riqueza y la pobreza se desliza con frecuencia en las comedias de Cordeiro. No se trata desde la moral, sino siempre desde una perspectiva social: la pobreza elimina cualquier posibilidad tanto de reconocimiento como de recompensa para el individuo. Gonzalez (1987: 326-237) cita acertadamente junto a este pasaje otro de *El secretario confuso*: «JUANETE [...] Ah, pobreza vil y aleve / que todos te echan de sí. / Mucho a la mosca pareces / que siempre a todos enfada. / El dicho más eminente, / la agudeza más sutil, / si la dice un pobre pierde / la dulzura de lo grave / y el aplauso que le deben» (*Segunda parte*, f. 3).

1782 *almohaza*: instrumento de hierro con pequeños dientes que se utiliza para limpiar la piel y el pelo de las caballerías. Se trata, pues, de un sustantivo usado aquí con función adjetival y propósito jocoso: Festín es el criado del Infante y se encarga de almohazar sus caballos, como se nos informó en el verso 407. Cordeiro utiliza también este recurso en el verso 1056 de *Partes* (ver nota).

1783-1784 *ir a la plaza / a campear con un doblón*: aquí *campear* tiene el significado de «disponer alguna cosa de modo que sea vista de todos, como haciendo ostentación de ella» (*Autoridades*, s.v. *campear*). El doblón era el «nombre genérico de las piezas españolas de dos escudos» (García Guerra 2000: 59). Para el escudo de oro, ver nota al verso 789.

1785 *aunque sea doble*: probablemente sea una manera de referirse al doblón sencillo o doblón de a dos, equivalente a dos escudos de oro, ya que también existía el doblón de a cuatro (dos doblones sencillos o cuatro escudos) y el doblón de a ocho (cuatro doblones sencillos). La moneda por valor de dos escudos ya circulaba durante el reinado de Felipe II, quien la llama *doble de oro* en la Pragmática del 23 de noviembre de 1566 (citada por Heiss 1865: 161). Aunque también puede referirse al *doble doblón*, que sería el doblón cuádruple (Hernández 2015: 1046).

1793 *Quam mihi vobis*: parte de una fórmula latina que servía de cierre a algunos sermones, con la que el predicador pedía la gracia de Dios para él mismo y para los oyentes. Así termina, por ejemplo, el «Sermón de Pentecostés» de Fray Dionisio Vázquez: «[...] que nuestro Redemptor vino a darnos victoria de nuestros enemigos y nos la dió; y nos dará la vida eterna, *quam mihi et vobis praestare dignetur Jesus Mariae Filius. Amen*» (*Sermones*, ed. F. G. Olmedo, p. 102). Como en el verso 559 de *Guárdate del agua mansa*, de Calderón (ver nota a este verso en la ed. I. Arellano y V. García Ruiz, p. 397), aquí *quam mihi et vobis* es una parodia de estos finales. También con intención paródica la usa Quiñones de Benavente en la *Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa*.

1797 *Creso y Midas*: reyes de la Antigüedad cuya riqueza se convirtió en proverbial. Creso, rey de Lidia entre los años 560 y 546 a. C., logró culminar la conquista de la península de Anatolia iniciada por sus antepasados, pero cae ante Ciro el Grande y el

reino lidio pasa a ser una provincia persa (Kinder, Jilgemann y Hergt 2012: 35). En el mismo emplazamiento floreció dos siglos antes el reino de Frigia, cuyo mítico rey Midas es conocido por haber obtenido de Baco el poder de convertir en oro todo lo que tocaba (para esta leyenda y otras relacionadas con Midas, ver Graves 1988: I, 349-355).

1805 *Pasara a Cocumán y a Lanzarote*: no encontramos registros del topónimo *Cocumán*, por lo que admitimos, de acuerdo con Gonzalez (1994: 476), que es «mot qui se veut sans doute un équivalent de Tucumán». Tucumán, actualmente provincia de Argentina, hacia 1493 formaba parte del Imperio Inca; conquistada por Diego de Almagro, se integra en el Virreinato de Perú (Kinder, Jilgemann y Hergt 2012: 236-238). *Lanzarote* es la cuarta isla en extensión de las islas Canarias, que forman parte de España desde su conquista definitiva en 1496.

1806 *al Istro, al Marañón*: los mismos ríos se mencionan en *Partes* (ver nota al verso 2665).

1807 *anascote*: «tejido que lo mismo se fabricaba de lana que de lino, principalmente de lino [...]. Aunque era originario de Flandes, y creación típica de allá, fue aclimatado en los telares de Toledo sin perder su tipo o caracteres de origen. Al lado de este *anascote de Flandes* había otro de mejor calidad, llamado *anascote de señoría*» (Herrero García 2014b: 142). Hacia 1627 el *anascote* de Flandes de Toledo estaba tasado en siete reales y el *anascote* de señoría en 21. De *anascote* eran muchos mantos de damas (Bernis 2001: 280), sobre todo viudas y señoras mayores, aunque también se utilizaba para otras prendas de mujer como jubones y monjiles (Herrero García 2014b: 143-144).

1809-1810 *fuera yo...Dulcinea del Toboso*: como señala Gonzalez (1987: 27), aquí es posible apreciar «l'utilisation burlesque des personnages cervantins». *Dulcinea del Toboso* es el nombre que don Quijote elige para Aldonza Lorenzo, la aldeana de la que idealmente está enamorado y que se convierte en el arquetipo caricaturesco de la dama del caballero andante. Se la presenta en el primer capítulo de la novela: «[...] una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos [...]» (*Quijote*, I, I, ed. F. Rico, p. 47).

1825 *piparote*: 'papiroote, golpe en la cabeza'. Se trata de un lusismo léxico.

1826 *etíope adusto y lagañoso*: probablemente aquí *etíope* signifique simplemente 'africano negro', ya que Etiopía servía como nombre genérico para el África subsahariana (ver, por ejemplo, *Quijote*, I, XXIX, ed. F. Rico, p. 371, o Camões, *Os Lusíadas*, I, 42 y 43). La vocal acentuada de Etiopía en el Siglo de Oro era la /o/, Etiopia (ver nota al v. 2118 de *Partes*) y del mismo modo en su gentilicio: etiope. Así también en Lope de Vega, *El primero Benavides*: «¡Ay Sol, tu etíope soy, / negro del alma y esclavo!» (vv. 2848-2849, ed. de S. Iriso Ariz). *Lagañoso*: 'legañoso'. Aunque *legaña* es el término más moderno, todavía el *DLE* recoge *lagaña* y *lagañoso* sin ninguna marca lingüística. En portugués solo existe *laganha* y *laganhoso*, lo que pudo influir en Cordeiro para la elección de esta variante, que ya convivía con la moderna en el español del Siglo de Oro.

1827 *cerote*: «Mezcla de pez y cera, o de pez y aceite, que usan los zapateros para encerar los hilos con que cosen el calzado» (*DLE*, s. v. *cerote*).

1831 *sea de humo*: el tabaco *de humo* era el que se fumaba, a diferencia del rapé en polvo que se aspiraba.

1832 *con más barbas que pintan a Holofernes*: *Holofernes* es un personaje bíblico, general del ejército de Nabucodonosor II, encargado de arrasar todos los pueblos que no se unieron al rey asirio en la guerra contra Arfaxad, rey de Media (Judit, 2, 4-13). En Betulia, Judea, fue engañado y seducido por Judit, que le cortó la cabeza para salvar a su pueblo (Judit, 13). Se le representa con barba tupida y abundante cabello rizado. Véase, por ejemplo, *Judit con la cabeza de Holofernes* de Lucas Cranach el Viejo (1537), o *Judit y Holofernes* de Caravaggio (1599).

1849 *las desórdenes*: el sustantivo *desorden* presentaba alternancia de género en la lengua del Siglo de Oro. Cf.: «Iré a enmendar el desorden» (Calderón de la Barca, *Fineza contra fineza*, ed. S. Neumeister, p. 1301); «Amigos, la regla y orden / que os deajo os sirve de padre, / pues la religión es madre, / y discordia la desorden» (Lope de Vega, *El divino africano*, ed. J. Aragüés Aldaz, vv. 2806-2809).

1861 *una crueldad tan civil*: ‘una crueldad tan vil, miserable, cruel’. Este significado – que no es ninguno de los que recoge *Autoridades* para *civil*– procede, según María Rosa Lida (1947), de la última obra de Juan de Mena, las *Coplas contra los pecados mortales* («Canta tú, cristiana musa, / las más que çevil batalla / qu’entre Voluntad se falla / y Razón que nos acusa», vv. 1-4, *Obras completas*, ed. Pérez Priego). Este sentido podría estar relacionado con la expresión jurídica *muerte civil*, lo que explicaría «el uso casi exclusivo de *civil* ‘cruel’ en calificación de “muerte” y “guerra”» (Lida 1947: 82). Intuyó este uso Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*, II, XXXIX (Vol. VI, p. 180): «[...] dijo que no quería con pena capital castigarnos, sino con otras penas dilatadas, que nos diesen una muerte civil y continua».

1862 *fación*: ‘facción’, aquí con el significado de ‘acción, hazaña’, como puede deducirse de los versos del Infante un poco más abajo («una crueldad tan terrible / y una hazaña tan ingrata / como el Rey usó con ella», vv. 1881-1883). Ver nota al v. 121 de esta comedia.

1867 *¿En Leonor habláis?*: *hablar en* era régimen habitual en la época (ver nota al v. 2294 de *Partes*).

1869 *¿Celos pides?*: *pedir celos* es locución verbal que expresa el reproche celoso que se hace al amado. MacCurdy (1964: 80) reparó en esta escena y comentó lo siguiente: «Les héroïnes (et les héros) de la comedia peuvent se livrer à des accès de jalousie furieuse pour une infinité de raisons, mais je ne connais aucune autre pièce où la jalousie soit provoquée par des circonstances analogues». Se refiere, sin duda, a que sea una mujer muerta –y muerta en las circunstancias de Leonora– la que infunda celos en otra mujer, contribuyendo al clima violento de la pieza. Una escena de celos similar tiene lugar en *La ventura con el nombre*, de Tirso de Molina, hacia el final de la segunda jornada, cuando la serrana Clora llora la muerte de Ventura y su marido Balón se pone celoso. Confirma

lo rocambolesco de la escena que hasta el Infante se sorprenda de que Clavela se haya puesto celosa.

1884 *en mis cosas hablan*: ver nota al v. 2294 de *Partes*.

1890 *en Leonora solo hablaba*: ver nota al v. 2294 de *Partes*.

1899 *pareceres*: ‘opiniones’.

1902 *encontradas*: ‘enfrentadas’.

1903 *arrojada*: ‘osada, temeraria’.

1904-1905 *que ensaya mi corazón*: ‘que se prepara en mi corazón’.

1907 *culpado*: ‘culpable’. Según *Autoridades* (s. v. *culpado*), «el que ha cometido algún delito, o falta en su obligación».

1911 *no lo dice en latín*: es decir, que lo dice bien claro.

1913 *que lo hará mejor*: lo hará mejor de lo que lo dice (es decir, si lo ha dicho bien, mejor lo hará).

1917 *subvenite*: primera palabra de un responso cantado en la misa de difuntos cuando el féretro es introducido en la iglesia (Lefebvre 1962: 1940). El primer verso completo es: «Subvenite, Sancti Dei, occurrite, Angeli Domini» («Venid en su ayuda, Santos de Dios; salidle al encuentro, Ángeles del Señor»).

1921 *grillos*: ‘grilletes’.

1931-1933 *Yo saliera...penates*: referencia a Eneas sacando a hombros a su padre Anquises de Troya: «'ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit; / quo res cumque cadent, unum et commune periculum, / una salus ambobus erit. Mihi parvus Iulus / sit comes, et longe servet vestigia coniunx», *Eneida*, II, 706-711 («“Ea, padre querido, monta sobre mi cuello. Te sostendré en mis hombros. / No va a agobiarme el peso de esta carga. Y pase lo que pase, / uno ha de ser el riesgo, una la salvación para los dos. / Que a mi lado venga el pequeño Julo / y que mi esposa vaya siguiendo aparte nuestros pasos”»), trad. J. Echave-Sustaeta). Como Eneas había derramado mucha sangre aquella noche, es su padre quien lleva los penates y los objetos sagrados (II, 717-721). Clodoveo habla de «dos penates» refiriéndose a su madre y a Clavela e identificando a ambas con la figura de Anquises.

1949 *al «vente conmigo»*: *ir con alguien* es ‘estar de su parte o a su favor’. Es decir, que Festín, por ser criado del Infante y tener que seguir sus planes, sufrirá también las consecuencias si el Rey los descubre y los castiga.

1953 *tramoya*: «enredo dispuesto con ingenio, disimulo y maña» (*DLE*, s. v. *tramoya*).

1954 *arriscada*: ‘arriesgada, peligrosa’. *Arriscado/a* convivía con *arriesgado/a* en la lengua española del Siglo de Oro. Con este significado en español se impuso *arriesgado/a*, mientras que en portugués la forma es *arriscado/a*.

1961 *El credo llevo en la boca*: el *credo* era la oración que se rezaba al reo antes de ser ahorcado (ver nota a los versos 2737-2739 de *Partes*).

1965-2004 *Flor... flor*: estos versos imitan una letrilla de Góngora de 1621, cuyo estribillo es «Aprended, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aun no soy» (ed. R. Jammes, pp. 47-48), muy conocida y muchas veces versionada y glosada en el teatro del Siglo de Oro. El propio Cordeiro se la hace cantar a la criada Silvia en *El mayor trance de honor* –aunque solo en la versión del manuscrito autógrafa (f. 36v); la escena está eliminada en la versión impresa – y la dama Laura la glosa en unas décimas más adelante (ff. 44r-44v en el manuscrito). Para este eco de Góngora en Cordeiro, ver Gonzalez (1994: 477-479). Lope de Vega la glosa en *La moza del cántaro* y en *El desprecio agradecido* (Alín y Barrio Alonso 1997: 163-165) y Calderón lo hace por lo menos en seis comedias (Pedrosa 1998: 83). Alín y Barrio Alonso (1997: 163) recogen otras muchas menciones en el teatro del Siglo de Oro. En el teatro portugués no solo la utiliza Cordeiro: también, con pequeños cambios, Francisco Manuel de Melo la glosa en *De burlas hace amor veras* (ff. 250v-251r). José Manuel Pedrosa (1998: 84-89) ha estudiado la extraordinaria fortuna de esta letrilla en la literatura, que se convirtió en lugar común poco original ya en el siglo XVII y sirvió más adelante como inspiración para poemas satíricos contra políticos caídos en desgracia (como Pablo de Olavide y Manuel Godoy). Los ecos llegan hasta el siglo XX y no circunscritos solamente a la poesía culta: se encuentran en la tradición folclórica e incluso hay alusiones en la narrativa española y, sobre todo, hispanoamericana (Pedrosa 1998: 89-91).

1976 *para*: aquí *parar* significa «reducirse o convertirse [una cosa] en otra distinta de la que se juzgaba o esperaba» (*DLE*, s. v. *parar*).

1983 *que le llevo a conocer*: ‘que lo llevo a conocer’. Leísmo neutro. Entendemos por leísmo masculino de persona o de cosa la sustitución del pronombre de acusativo masculino *lo* por el de dativo *le*, y por leísmo neutro la sustitución del pronombre de acusativo neutro *lo* por el de dativo *le*. Si bien el primer tipo estaba muy extendido en la lengua literaria desde finales del siglo XV, el uso del segundo tipo parece haber sido muy esporádico (Lapesa 2000: 279-310). Son muy pocos los casos documentados: Lapesa (2000: 307) aporta un ejemplo del *Libro del caballero y el escudero* de don Juan Manuel, aunque plantea la posibilidad de que sea un error del copista. Da cuenta también del ejemplo que documenta Cuervo (1895: 112-113) en *La conversión de la Magdalena* de Malón de Echaide, donde el leísmo se debe seguramente a exigencias de la rima. Cuervo también presenta otros dos posibles leísmos neutros, aunque en ambos casos puede suponerse un referente masculino. Keniston (1937: 70) afirma que «the use of *le* as a neuter is extremely rare», pero no documenta ningún caso. Cano (2013: 876) sí lo hace en *El hombre práctico* (1686) de Gutiérrez de los Ríos. Dada la excepcionalidad de los casos y la inseguridad de que realmente sean elecciones conscientes del pronombre *le* sobre el *lo* neutro, cabe la posibilidad de que en este caso estemos también ante una errata.

1996 *inormes*: ‘enormes’, aquí con el significado de «perverso, lleno de fealdad y maldad, excesivo y torpemente grave» (*Autoridades*, s.v. *enorme*). Ver nota al v. 1860 de *Partes*.

2005-2008 *A ver...deseo*: ‘Vengo a ver –que no puedo creerlo– cuándo me desengaño (de lo mala que es mi madre, que me quiso matar)’.

2015-2018 *Una mujer te crío*: aquí *criar* tiene el significado de ‘amamantar’.

2015-2018 *Una mujer...pegó*: desde la Antigüedad existía la creencia de que tanto las virtudes como los defectos se transmitían a través de la lactancia. Era realmente importante la elección de la nodriza: debía ser de buen linaje, con buenas cualidades espirituales y, por supuesto, de la misma raza y religión (Cacho Blecua 1985). Existen numerosos testimonios literarios de esta creencia; entre los que aporta Cacho Blecua (1985) es particularmente ilustrativo para nuestro caso el de don Juan Manuel en el *Libro infnido*: «Despues que ella cato una ama, que era fija de un infançon mucho onrado que ovo nombre Diago Gomes de Padiello. E dixome que una vez quel adoleçiera aquella su ama et quel ovo a dar leche de otra muger; et por ende, que dezia su madre muchas vezes que si en el algun bien oviese, que sienpre cuydaria que muy gran partida dello era por la buena leche que oviera mamado; et quando non fiziese lo que devia, que siempre ternía que era por quanto mamara otra leche que non era tan buena» (citado a partir de Cacho Blecua 1985: 219). Más cerca del tiempo de nuestra comedia pueden citarse unos versos de Guillén de Castro en *El perfecto caballero*: «Criole su propia madre / temiendo el ver que en las amas / a veces la mala leche / a la buena sangre gasta / que a mi parecer, señor, / es esta la oculta causa / que a los que heredan nobleza / algunas veces le falta» (*Doze comedias las más grandiosas que ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas: quarta parte*, s. l., s. i., s. a., f. 44v).

2026 *un retrato de Nerón*: la identificación del protagonista con Nerón se ha señalado ya en otros lugares de la comedia (ver nota a los versos 23 y 1408).

2029 *Dionisio*: Dionisio I, conocido como el *tirano de Sicilia*, detentó el poder de Siracusa entre los años 405 y 368 a. C. Irritado por haber sido acusado de tirano por Platón, ordenó que el filósofo fuese vendido como esclavo.

2030 *Calígula*: Cayo Julio César, *Calígula*, emperador romano entre el 37 y el 41. Como *Cayo Calígula* lo recoge Cordeiro en su genealogía (ver nota a los versos 23 y 479-480 y Depretis 1995: 63), aportando tan solo unos datos mínimos sobre su biografía: «Sobrinho de Tiberio. Imperou 3 anos e 10 meses. Morreu [o ano] de 42».

2032 *libre suerte*: ‘libremente, de forma deliberada’.

2040 *Acot Dale una bofetada*: este es uno de los momentos culminantes de la comedia, que precipita su conclusión trágica. Evandro ha sobrepasado los límites de lo permitido al abofetear a su madre –una bofetada suponía una afrenta gravísima y hay que considerar también el hecho de que a quien se afrenta no es un inferior, sino la reina madre– (ver el análisis de esta escena que hace Insua 2018: 289). No hay muchos casos en el teatro clásico español en los que un hijo o hija golpee a su padre o madre en escena. Gonzalez (2012: 8) lo considera «cas unique dans la comédie espagnole». MacCurdy (1964: 81) es más precavido y comenta que «il est rare, dans le théâtre de l’Age d’or, qu’un fils frappe sa mère –et qui plus est, une reine» y recuerda el caso de un hijo bastardo que azota a su

madre en *La rueda de la fortuna*, de Mira de Amescua. Insua (2018: 289) registra el caso de *Las tres justicias en una* de Calderón, en la que el protagonista abofetea al que cree ser su padre, y señala que «según Bances Candamo llevó al dramaturgo a querer retirar la comedia». Hay algunas otras bofetadas que atentan contra el decoro en escena en el teatro áureo: en *El gran duque de Moscovia*, de Lope, el rey Basilio da una bofetada a su nuera; en la *República al revés* de Tirso, una doncella a una princesa; el Rey a la Reina, su mujer, en *El Rey por semejanza* de Lope; y un criado a Luciana en *La ingratitud vengada*, también de Lope. Ninguna de estas acciones es tan grave, sin embargo, como la de *El malinclinado*, en la que una madre es golpeada por su hijo verdadero.

2042 *Tu rabia al castigo cuadre*: ‘el castigo sea acorde a tu rabia, tu enfado’.

2050 *llevante*: lusismo. Ver nota al v. 421.

2072 *las desdichas que toco*: ‘las desdichas que tengo (que me tocan)’.

2077 *De congoja y pena muero*: este verso de la Reina repite un verso que el Infante pronuncia al principio de la comedia (v. 77).

2107-2108 *pero en estos pundonores / falta al honor la paciencia*: ‘pero en estos asuntos de honor, la paciencia (el ser paciente) ultraja el honor’.

2112 *sigo*: ‘persigo’.

2117 *agraviar su madre*: ‘agraviar a su madre’. Acusativo personal sin *a*.

2125 *ofendera*: ‘ofendiera’. Ausencia de diptongación de la vocal *e* tónica que constituye un lusismo fonético-fonológico. Ver nota al v. 682 de *Partes*.

2132 *satisfacción*: ‘satisfacción’, que aquí significa «razón, acción o modo con que se sosiega y responde enteramente a una queja, sentimiento o razón contraria» (*DLE*, s. v. *satisfacción*).

2136 *Despedí*: ‘despedid’. En el español del Siglo de Oro el imperativo de segunda persona del plural mostraba variación entre las formas con *-d* final y las formas acabadas en vocal tónica (*cantad*, *cantá*). Esta última ha quedado actualmente restringida al español voseante. Según Cano (2013: 866), «Nebrija la tolera; autores posteriores la restringen [...]. En el *Quijote* todavía queda algún caso aislado de *andá*, *coméme*, *va* (‘ve’ de *ir*) [...]. Y Calderón emplea –aunque muy esporádicamente– este imperativo sin la */-d/*, como demuestra la rima “y esto *advertí*, / que está muy seguro en *mí*”. No obstante, hay que tener en cuenta que la forma del imperativo de segunda persona del plural de la tercera conjugación en portugués terminaba (y aún termina) en */-i/* tónica, de manera que podemos estar ante uno de esos casos en los que Cordeiro opta, de entre las dos variantes castellanas, por la que es idéntica o similar a la forma portuguesa.

2142 *divertiros*: ‘distraeros’.

2155-2158 *El valeroso...vio*: Alejandro Magno, rey macedonio (356 y 323 a. C.), se convirtió en uno de los más grandes mitos de la Antigüedad debido a sus exitosas

campañas militares contra los persas –a quienes arrebató su imperio–, sus incursiones en la India y su afán por conquistar el mundo entero. Murió a un mes de cumplir los 33 años.

2159 *depués*: ‘después’. Lusismo de vocabulario que se encuentra entre los recogidos por Paul Teyssier (2005: 474) en su estudio de la lengua de Gil Vicente: «*Depués* explica-se evidentemente pelo português *depois*, que alterna nos autos [vicentinos] com *despois*». Vuelve a aparecer en los versos 2172, 2185 y 2186.

2159-2164 *depués de matar...matarse intentó*: Clito, apodado *el negro*, formaba parte de la guardia personal de Alejandro Magno y era jefe del primer escuadrón de la caballería de los *hetairoi* o «compañeros». En definitiva, era uno de los hombres más cercanos al Rey (Guzmán Guerra y Gómez Espelosín 2001: 50-51). Durante un banquete, Clito y Alejandro mantuvieron una acalorada discusión en la se cruzaron una serie de reproches. Según Plutarco (*Vidas paralelas*, 50, 8-52, 1), el rey disfrutaba escuchando unos poemas que se burlaban de los generales macedonios vencidos por los bárbaros. Clito se indignó y le dijo a Alejandro que sus victorias se debían a su ejército, como cuando él mismo le salvó la vida en la batalla de Gránico, ridiculizó su idea de creerse hijo de dioses en lugar de hijo de Filipo y se quejó de que adoptara las costumbres de los persas. Los amigos presentes intentaron separarlos y calmar los ánimos, pero fue inútil: Alejandro atravesó con la lanza de uno de sus guardias a Clito. Plutarco narra de esta forma los acontecimientos que sucedieron: «En el mismo instante en que Clito se desplomaba entre gemidos y alaridos, la cólera abandonó a Alejandro; volviendo en sí y viendo a sus amigos en pie, mudos, se apresuró a sacar la lanza del cadáver e intentó herirse en el cuello, pero no pudo hacerlo porque los miembros de su guardia personal le sujetaron las manos y le condujeron a la fuerza hasta su dormitorio. Pasó la noche llorando desconsoladamente...» (Plutarco, *Vidas paralelas*, 51,10-52,1, trad. J. Bergua Caveró, S. Bueno Morillo y J. M. Guzmán Hermida). Como señalan Mota y Zapatero (2023: 425), este romance cantado por Armisenda es «distinto del viejo denominado *Muerte de Alejandro Magno*, con el que sin embargo comparte la asonancia en -ó aguda, y cuyas atestaciones son todas truncas».

2167-2168 *hijo de una ama que le crió*: en realidad, no fue la madre de Clito, sino su hermana, Lanice, la nodriza de Alejandro (así lo recoge Arriano en sus *Anábasis de Alejandro Magno*, IV, 9, 3).

2169 *Al que me crió di muerte*: la comedia comienza inmediatamente después de que Evandro mate a su ayo.

2176 *facción*: ‘acción’. Ver nota al verso 121.

2177-2178 *Lloró por una ciudad / que en su tiempo no alcanzó*: puede que Evandro esté haciendo referencia al momento en que el ejército de Alejandro se negó a continuar conquistando territorio y suplicó al rey el regreso a casa. Según relata Quinto Curcio en su *Historia de Alejandro Magno* (IX, 3, 2), cuando los generales no se atrevieron a contradecir a su caudillo, «primo fremitus sua sponte, deinde gemitus quoque oritur; paulatimque liberius dolor erigi coepit manantibus lacrimis, adeo ut rex ira in misericordiam versa ne ipse quidem, quamquam cupierat, temperare oculis potuerit» («al principio sirgió espontáneamente un murmullo, después se elevaron incluso gemidos,

poco a poco comenzó a manifestarse con más libertad el dolor, rompiendo la tropa a llorar, hasta el punto de que el rey, trocada su cólera en compasión, ni él mismo [Alejandro], aunque lo deseaba, pudo contener las lágrimas», trad. F. Pejenaute Rubio). Otra posibilidad es que esté recordando la siguiente anécdota que recoge Valerio Máximo (VIII, 14, ext. 2): «Nam Alexandri pectus insatiabile laudis, qui Anaxarcho comiti suo ex auctoritate Democriti praeceptoris innumerabiles mundos esse referenti 'heu me' inquit 'miserum, quod ne uno quidem adhuc sum potitus!' angusta homini possessio [gloriae] fuit, quae deorum omnium domicilio sufficit» («También fue insaciable de alabanzas el corazón de Alejandro. Después que su compañero Anaxarco le comentara, siguiendo a su preceptor Demócrito, que el número de mundos era infinito, él contestó: “¡Ay, desgraciado de mí, que ni siquiera he podido conquistar uno todavía!” Demasiado reducida era para aquel hombre una posesión que habría bastado para que en ella vivieran todos los dioses», trad. S. López Moreda, M. L. Harto Trujillo y J. Villalba Álvarez).

2179 *Aquiles*: hijo de la ninfa Tetis y Peleo, combatió junto a los griegos siendo decisiva su actuación en el transcurso de la guerra de Troya. Su madre le sumergió en la laguna Estigia para hacerlo inmortal, pero se quedó fuera su talón derecho. Paris le lanzó a este talón una flecha que acabó con su vida. Es uno de los grandes héroes de la mitología griega y para Alejandro Magno uno de sus grandes ídolos, a los que se dice que intentaba emular.

2179-2182 *viendo...lloró*: todas las biografías de Alejandro Magno recogen la anécdota de la visita del Rey y sus hombres a la tumba de Aquiles, pero no hablan de llanto, sino más bien de un lamento bastante comedido por no tener él quien narre sus hazañas como Homero narró las de Aquiles. Por ejemplo, en Plutarco (*Vidas paralelas*, 15, 7-9, trad. J. Bergua Cavero, S. Bueno Morillo y J. M. Guzmán Hermida): «Ante la tumba de Aquiles, después de untarse de aceite y correr desnudo alrededor de ella junto con sus compañeros, según la costumbre, hizo ofrenda de una corona y llamó bienaventurado a Aquiles por haber tenido en vida un amigo fiel y un gran heraldo de sus hazañas después de muerto». No obstante, el motivo es bastante repetido en la literatura del Siglo de Oro. Gutierre de Cetina lo menciona en un soneto elegíaco a la muerte de Pedro Mejía: «—“Pues si lloró Alexandro las memorias / famosas que de Achile escribió Homero, / ¿cómo no llora Caésar tan gran falta?» (vv. 9-11; tomado de Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Vol. I, p. 153). Igualmente, Quevedo en un soneto titulado «Túmulo de Aquiles cuando llegó a él Alejandro»: «Dióle la eternidad el docto Homero. / No le llores de invidia; vierte llanto / de lástima de un hado tan severo» (vv. 12-14; tomado de Guzmán Guerra y Gómez Espelosín 2001: 252). El propio Cordeiro lo describe con más detalles en *La entrada del Rey en Portugal*: «Nel promontorio Siqueo / lloró lágrimas sutiles / solo de envidia y deseo, / envidioso del empleo / de Homero cantar de Aquiles» (vv. 1048-167, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*). Y Lope de Vega, en *Las grandezas de Alejandro*, coloca este episodio del rey macedonio en la parte central de su obra: «EFESTIÓN ¿Lloras? ALEJANDRO Pues ¿no he de llorar? / Por más que Aquiles hiciera, / si Homero no lo escribiera, / ya se empezara a olvidar [...]» (vv. 1652-1655, ed. A. Lievens). En la fuente principal de la comedia de Lope que, según Anne-Marie Lievens (2017: 296-297), es la primera parte de la *Monarquía eclesiástica o Historia universal*

del mundo de Juan Pérez de Pineda, se recoge el episodio de la visita, pero no el hecho explícito de que Alejandro llorara.

2183-2185 *a sus amigos...vino*: nueva alusión a la muerte de Clito, que se atribuyó al exceso de vino que había bebido Alejandro Magno en el banquete aquella noche, según la narración de Quinto Curcio (*Historiae Alexandri Magni Macedonis*, VIII, 1): «Iam tantum irae conceperat rex, quantum quantum vix sobrius ferre potuisset. Enimvero olim mero sensibus victis ex lecto repente prosiluit» («La irritación del rey había llegado a un punto que con dificultad se hubiera podido dominar estando sobrio; derrotada por el vino desde hacía rato su capacidad de discernimiento, de repente, dando un salto, se levantó del diván»), *Historia de Alejandro Magno*, VIII, 1, 43, trad. F. Pejenaute Rubio).

2195-2198 *Encomendó...voz*: alusión al famoso episodio en el que Ulises consigue huir de las sirenas gracias al aviso de Circe. A su regreso del Hades, Ulises y sus hombres desembarcan en Eea para descansar una noche más en la isla de la hechicera. Esta le indica al héroe cómo actuar en la continuación de su periplo: «Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas, / que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto / se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso / el país de sus padres verá ni a la esposa querida / ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma. / Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan / para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos / y de cuerpos marchitos con piel angostada. Tú cruza / sin pararte y obtura con masa de cera melosa / el oído a los tuyos: no escuche ninguno aquel canto; / sólo tú lo podrás escuchar si así quieres, mas antes / han de atarte de manos y pies en la nave ligera. / Que te fijen erguido con cuerdas al palo: en tal guisa / gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas. / Y si imploras por caso a los tuyos o mandas te suelten, / te atarán cada vez con más lazos. Al cabo tus hombres / lograrán rebasar con la nave la playa en que viven / esas magas» (Homero, *Odisea*, XII, vv. 39-56, trad. J. M. Pabón).

2200-2001 *También Marcial lo tocó / en los versos de Casiano*: Marcial hizo sátira del episodio en el epigrama 64 del Libro III, dirigido a Casiano, donde compara irónicamente los cantos de las sirenas con los versos de Canio, un poeta al que en otras ocasiones ha calificado de ridículo (I, 68; III, 20). El epigrama, de seis versos, es el siguiente: «Sirenas hilarem nauigantium poenam / blandasque mortes gaudiumque crudele, / quas nemo quondam deserebat auditas, / fallax Vlixes dicitur reliquisse. / Non miror: illud, Cassiane, mirarer, / si fabulantem Canium reliquisset» («Cuentan que el astuto Ulises había dejado atrás / a las sirenas, castigo agradable de los navegantes, / muerte atractiva y goce cruel, a las sirenas / a las que nadie nunca dejaba si las oía. / No me extraña: me extrañaría, Casiano, / que hubiera dejado atrás a Canio contando historias», trad. J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger).

2206-2224 *Miraba... aflición*: este pasaje en romance que canta Armisenda –interrumpido por los versos entusiastas de Evandro– reelabora los primeros versos del romance viejo del incendio de Roma, muy difundido, que comienza «Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía; / gritos dan niños y viejos y él de nada se dolía. / El grito de las matronas sobre los cielos subía, / como ovejas sin pastor unas a otras corrían / perdidas, descarriadas, llorando a lágrima viva» (*Incendio de Roma*, vv. 1-5, n.º 101, *Romancero*,

ed. P. Díaz-Mas). Este romance es uno de los más citados y recreados en el teatro del Siglo de Oro (ver, por ejemplo, Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, vv. 2053-2055). Sobre el uso de este y otros romances en *El malinclinado*, y la posible relación de esta escena con la del auto I de *La Celestina* en la que Sempronio canta este romance a Calisto, ver Mota y Zapatero (2023: 426).

2207 *Tarpea*: ‘Tarpeya’. La roca Tarpeya está situada en la colina del Capitolio, en la ciudad de Roma, y desde ella se ve el foro.

2208 *abrasada en su rigor*: el incendio de Roma, que se atribuye a Nerón, sucedió en el año 64.

2209 *Nero*: variante castellana de ‘Nerón’ que coincide con la forma portuguesa y es la que aparece precisamente en las versiones del romance evocado arriba.

2214 *tanto doctor*: ‘tantos doctores’. Se trata de un sintagma formado por un demostrativo y un sustantivo en singular que designa un sujeto colectivo, de manera que es posible la concordancia *ad sensum* con un verbo en plural (*maten*).

2234 *Acot capuz*: capa larga de bayeta que se usaba durante el luto. Señala Bernis (2001: 83) que «tiempo atrás, había sido una prenda de uso general, pero en el siglo XVII, exceptuando a los portugueses, se llevaba tan sólo en los duelos».

2235 *Rey Evandro, rey Evandro*: nueva evocación de un romance. En este caso, se trata la imitación del primer hemistiquio del verso primero del romance de la *Traición de Vellido Dolfos*: «–Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso», cuyo segundo hemistiquio cita Cordeiro en *Partes*, en el v. 1044 (ver nota a este verso).

2238 *ilusión*: ‘aparición, visión de un espectro’.

2261 *Alcides, Héctor y Aquiles*: héroes de la mitología griega. Alcides o Hércules, hijo de Zeus y Alcmena, llevó a cabo numerosas hazañas. Entre ellas, los famosos doce trabajos que le ordenó Euristeo, rey de Micenas. A su muerte pasó a formar parte del Olimpo junto al resto de dioses y semidioses. Su vida transcurrió antes de la Guerra de Troya, en la que se enfrentaron Héctor y Aquiles. Héctor, primogénito de Príamo y Hécuba, era el mejor guerrero de los troyanos. Muere a manos de Aquiles en un combate cuerpo a cuerpo. Sobre Aquiles, ver nota al v. 2179.

2262 *Aníbal, Pirro y Cipión*: Aníbal (247-183 a. C.), general cartaginés, avanzó hasta las puertas de Roma en la Segunda Guerra Púnica, pero finalmente fue derrotado por Publio Cornelio Escipión –Cipión– (c. 235-183 a. C), general romano. A este le apodaron por ello *el Africano*. Pirro (c. 318-272 a. C.), rey de Epiro, se enfrentó también a la República Romana, logrando ganar numerosas batallas.

2262 *Acot cota de luto*: la *cota* era una prenda exterior de mujer, definida como «saya de peto abierta la delantera con faldón del mismo o de diferente tejido, o cerrada como saya entera» (Herrero García 2014a: 303, quien documenta varios tipos de *cotas*, de diferentes tejidos y colores, entre los cuales el negro usado para vestir de luto). Era una prenda

lujosa, que al parecer dejó de usarse tras el reinado de Felipe III. Ni Covarrubias ni *Autoridades* registran *cota* con esta acepción.

2277 *protentos en un protento*: ‘portentos en un portento’. Lusismo por metátesis del tipo «preguntar/perguntar», según la clasificación de Teyssier (2005: 423-429), ocasionada por la reducción de la vocal átona *o* ante *r* en la pronunciación portuguesa. Actualmente, la forma gráfica es *portento*, pero en el siglo XVII, tanto en portugués como en el español de Portugal, podemos encontrar ambas formas escritas: «de valor sem outro igual, / de valentia um protento» (Pedro Salgado, *Relação da Entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala*, vv. 451-452, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*); «si protento en los problemas, / prodigio en la vida rara» (Manuel Coelho de Carvalho, *La verdad punida y la lisonja premiada*, p. 53, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*); «Em quem tem firme assento / de excelências divinas un portento...» (Leonardo Saraiva de Coutinho, *Contra si faz quem mal cuida*, f. 8, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*); «y mi honor perdido compre / a portentos y a prodigios» (António de Almeida, *El hermano fingido*, vv. 2154-2155, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez).

2298 *águila opuesta a tu sol*: el águila, a diferencia de otros seres, puede mirar directamente al sol (Malaxecheverría 1986: 73-78). La imagen se utilizó en numerosos emblemas con diferentes significados (ver, por ejemplo, el emblema 6 de las *Empresas morales* de Juan de Borja o el emblema 37 de las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto). De acuerdo con Insúa (2018: 291), aquí la imagen de la espada de Clodoveo como águila que mira al sol nos muestra en quien la porta «un personaje [...] con la fuerza de aquel que puede enfrentarse ahora a la injusticia del mal rey».

2308 *Gerión*: gigante de tres cuerpos que Hércules tuvo que apresar en su décimo trabajo (Humbert 1993: 143).

2366 *asombros vibro*: ‘causo asombros al agitar mi espada’. *Vibrar*, de acuerdo con el *DLE* (s. v. *vibrar*), es «dar un movimiento trémulo a la espada, o a otra cosa larga, delgada y elástica».

2373 *pues*: el testimonio A lee «pois», lusismo léxico posiblemente cometido por el impresor e inducido por analogía con la forma «sois», que aparece justo antes y después. Enmendamos porque, solo en esta comedia, la palabra *pues* está escrita veintiséis veces en castellano, por lo que el autor no desconocía la forma. Se trata de una variante lingüística influida por el portugués, pero como aceptamos la lección de *B* en este caso concreto, apuntamos la variante también en el aparato crítico.

2388 *granjealos*: ‘granjearlos’. Lusismo morfológico. En portugués, al añadir un pronombre de complemento directo (*o*, *a*, *os*, *as*) a un infinitivo, la *-r* final del infinitivo se suprime y los pronombres se transforman en *lo*, *la*, *los*, *las*, coincidiendo con las formas castellanas. Se ha trasladado al castellano esta construcción.

2396 *distrito*: el significado aquí debe de ser ‘lugar’. En castellano parece que siempre tuvo únicamente los significados que recoge *Autoridades*, s.v. *distrito* (‘extensión de una provincia o un territorio concreto’ y ‘territorio sobre el que tiene jurisdicción un juez o

señor'). Las mismas acepciones recoge para el portugués Bluteau (s.v. *districto*), pero parece que en el español de Portugal del siglo XVII el término tuvo cierta difusión con el significado de 'sitio' o 'lugar'. Cordeiro lo utiliza con este mismo significado en *La privanza merecida* («MARQUÉS Postas pondré en el distrito / de su cuarto» (vv. 2006-2007, ed. G. Depretis). También Manuel Coelho de Carvalho en *La verdad punida y la lisonja premiada*: «[...] flanquaseme la puerta / que vadeándola la atino, / yo que encargado tenía / a Elzahy que aquel distrito / fuese en la noche su estancia, / confiado en él me animo / a entrarla y a pocos pasos...» (f. 35, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*), y António de Almeida en *La desgracia más felice* «A la ciudad me voy antes que el día / rompa los lazos de la noche fría / y la celeste antorcha luminosa, / brotando liberal su luz hermosa, / en aqueste distrito / descubra mi intención y mi delito» (vv. 2437-2442, ed. *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII*).

2398 *parasismo*: 'paroxismo'.

2407-2411 *¿Qué...visto*: Festín hace referencia a los relatos que contaron Armisenda y él mismo en los vv. 1143-1218.

2410 *hízole tiro*: el *tiro* que ha lanzado el amor al Rey no es una flecha para enamorar, sino que lo ha degollado con la guadaña porque se ha intercambiado las armas con la muerte, según el relato que narra Armisenda en los vv. 1183-1218.

2412 *muladar*: ver nota al v. 1214.

2429 *mayordomo mayor*: en A este verso es claramente hipométrico. Hemos enmendado con B por ser su lectura perfectamente coherente con el texto y el desarrollo de la comedia. Desde el inicio sabemos que Evandro ha matado a su mayordomo mayor (ver nota al verso 50), por lo que el cargo había quedado vacante. Es esperable que quien lo ocupe sea el marqués Arnesto, fiel al Infante y a la Reina en todo momento.

2430 *Qué lindo*: «Nota de admiración, con que se pondera la extrañeza de algún dicho o hecho» (*Autoridades*, s. v. *lindo*).

2444 *ducados*: monedas de oro en circulación en la Monarquía Hispánica hasta finales del siglo XVI (*DLE*, s. v. *ducado*). Según estableció Felipe II en la pragmática del 23 de noviembre de 1566 un ducado tenía el valor de 429 maravedíes (Heiss 1865: 161). No obstante, también se conocían con el nombre de *ducados* los excelentes de la granada acuñados por los Reyes Católicos, que tenían el valor de 375 maravedíes (*Autoridades*, s. v. *ducado*). Sobre la circulación del excelente de la granada y el aumento de su valor a lo largo de los siglos XVI y XVII, ver García Guerra (2000: 30).

5. OTROS APARATOS

5.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS

5.1.1 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE CON PARTES NUNCA HAY VENTURA

10 elección : elección *B*

70 elección : elección *B*

351 encuentra mi : encuentra a mi *B*

482 agora : ahora *B*

creyo : creo *B*

522 agora : ahora *B*

678*Acot* Llegan asirla : Llegan a asirla *B*

682 manifiesta : manifiesta *B*

743 proprio : propio *B*

968 impresa : empresa *B*

1001 Que Albania : Que a Albania *B*

1152 suspiros : suspiros *B*

1198 mentecapto : mentecato *B*

1256 le : lo *B*

1354 protentoso : portentoso *B*

1390 elección : eleccion *B*

1619 güelan : huelan *B*

1671 mormuraban : murmuraban *B*

1694 similla : semilla *B*

1753 Hablar : A hablar *B*

1769 ceptro : cetro *B*

1991 mentecaptos : mentecatos *B*

2045 aficiona a que : aficiona que *B*

2083 abrasando Albania : abrasando a Albania *B*

2086 impresa : empresa *B*

2126 e : y *B*

2156 suelta Albano : suelta a Albano *B*

2233 escribí : escribí *B*

2245 elección : elección *B*

2257 trocar : torcer *B*

2350 escribiste : escribiste *B*

2411 propio : propio *B*

2433 llegue afrentar : llegue a afrentar *B*

2442 efecto : efeto *B*

2459 respecto : respeto *B*

2566 conceptos : concetos *B*

2591 imágenes : imágenes *B*

2714 calvenista : calvinista *B*

2775 propio : propio *B*

2919 legoas : leguas *B*

5.1.2 VARIANTES LINGÜÍSTICAS DE EL MALINCLINADO

- 1 acción : acción *B*
- 36 delictos : delitos *B*
- 127 mal el caballo : mal al caballo *B*
- 184 güele : huele *B*
- 258 victorioso : vitorioso *B*
- 328 victoria : vitoria *B*
- 331 victoria : vitoria *B*
- 340 victoria : vitoria *B*
- 443 ostentando : obstentando *B*
- 468 ación : acción *B*
- 551 quisierdes : quisiéredes *A*
- 627 ación : acción *B*
- 647 elección : elección *B*
- 654 mentecapto : mentecato *B*
- 710 desierto : desierto *B*
- 714 güesos : huesos *B*
- 715 güeso : hueso *B*
- 718 sietecientos : setecientos *B*
- 750 güeso : hueso *B*
- 820 desciendo : deciendo *B*
- 964Acot Levántele : levántalo *B*
- 1074 ación : acción *B*
- 1083 desculpa : disculpa *B*
- 1180 pipitas : pepitas *B*
- 1218 pipitas : pepitas *B*

1219 Victor : Vitor *B*

1237 mentecapto : mentecato *B*

1247 agüela : abuela *B*

1248 agüelo : abuelo *B*

1411 veis : ves *B*

1560 llevarre : levantarre *B*

1562 acciones : acciones *B*

1660 proprio : propio *B*

1716 fuistes : fuistis *B*

1774 invencionero : embincionero *B*

2050 llevante : levante *B*

2069 acción : acción *B*

2125 ofendera : ofendiera *B*

2136 Despedí : Despedid *B*

2139 Y Armisenda : Y a Armisenda *B*

2159 después : después *B*

2168 una : un *B*

2172 después : después *B*

2176 fación : facción *B*

2185 después : después *B*

2186 después : después *B*

2224 aflicción : aflicción *B*

2243Acot Llevántase : Levántase *B*

2277 protentos : portentos *B*

protento : protento *B*

2282 acción : acción *B*

2373 pues : pois *A*

2388 granjealos : granjearlos *B*

5.2 NOTA ONOMÁSTICA

5.2.1 *NOTA ONOMÁSTICA DE CON PARTES NUNCA HAY VENTURA*

Albania	Chiquiznaque	Marfisa
Albano	Cipión	Mario
Alejandro	Claudio	Marte
Amalasueta	Dido	Masinisa
Amarates	Dirlos	Mejeima
Amazonas	Donato	Monipodio
Amiclas	Elena	Otón
Aminta	Escocia	Ovidio
Aristóteles	Etiopía	Pantasilea
Armando	España	Pitágoras
Armesinda	Éufrates	Platón
Arnesto	Euripo	Ptolomeo
Artajerjes	Felisarda	Roberto
Ataúlfo	Flandes	Rosimundo
Atila	Fernán González	Séneca
Babilonia	González	Serafina
Biarno	Grecia	Sergio
Bohemia	Hipólita	Sinón
Bradamante	Hungría	Simíramis
Camila	Istro	Sócrates
Castilla	Ladislao	Tolú
Catón	Laura	Tormes
Cervantes	Marco Valerio	Troya
César	Marañón	Ulises

Zenobia

ALBANO. En los dos testimonios, «Albano», salvo en el v. 434 de *B* que trae «albano».

ALEJANDRO. En los dos testimonios, «Alexandro».

ARISTÓTELES. En ambos testimonios, en dos ocasiones, «Aristoteles», sin tilde. En el v. 2002, en *B* aparece la forma «Aristoles».

ARTAJERJES. La forma «Artajerjes» alterna con la forma «Atajerjes» en los dos testimonios, y normalmente coinciden en la variante escogida. También se encuentran oscilaciones en las grafías *x* y *j*: «Artaxerxes», «Artaxerjes», «Ataxerxes», «Ataxerjes».

Dramatis personae Artajerjes : Ataxerxes *AB*

180 Artajerjes : Ataxerjes *AB*

260*Acot* Artajerjes : Ataxerjes *AB*

261*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

263*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

266*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

271*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

275*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *A*

285*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

293*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

319*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

341*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

350 Artajerjes : Ataxerxes *A* : Ataxerjes *B*

351*Per* ARTAJERJES : ATAJERJES *AB*

358 Artajerjes : Ataxerxes *A* : Ataxerjes *B*

391 Artajerjes : Ataxerxes *A* : Ataxerjes *B*

424 Artajerjes : Artaxerxes *A* : Ataxerxes *B*

491 Artajerjes : Artaxerxes *AB*

511 Artajerjes : Artaxerxes *A* : Ataxerxes *B*

546 Artajerjes : Artaxerxes *A* : Ataxerxes *B*

1339 Artajerjes : Ataxerxes A : Ataxerjes B
1446Acot Artajerjes : Ataxerxes A : Ataxerjes B
1449Per ARTAJERJES : Ata. AB
1453Per ARTAJERJES : Ata. AB
1455Per ARTAJERJES : Ata. AB
1457Per ARTAJERJES : Ata. AB
1460Per ARTAJERJES : Ata. AB
1469Per ARTAJERJES : Ata. AB
1493Per ARTAJERJES : Ata. AB
1586Acot Artajerjes : Ataxerxes A : Ataxerjes B
1587Per ARTAJERJES : Ata. AB
1591Per ARTAJERJES : Ata. AB
1602Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1607 Artajerjes : Aertaxerxes A : Ataxerjes B
1611Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1614Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1616Acot Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B
1628 Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B
1633 Artajerjes : Artaxerxes A : Araxerjes B
1803 Artajerjes: Artaxerxes A : Ataxerjes B
1829Acot Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B
1938Acot Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B
1945Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1962Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1966Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1968Per ARTAJERJES : At. A : Ata. B

1970*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1974*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1977*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1988*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
1991*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2000*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2002*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2008*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2014*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2018*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2065*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2066*Acot* Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B
2774*Acot* Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B
2795*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2859*Per* ARTAJERJES : At. A : Ata. B
2866*Acot* Artajerjes : Artaxerxes A : Ataxerjes B

BABILONIA. En *A*, «Babylonia».

CERVANTES. En los dos testimonios, «Cervantes».

CHIQUIZNAQUE. En ambos testimonios, «Chiquis Naque».

ESCOCIA. En ambos testimonios, «Escosia».

ETIOPÍA. En *A*, «Ethyopia». En *B*, «Etiopia», sin acento.

FERNÁN GONZÁLEZ. En ambos, «Fernan Gonçales».

GONZÁLEZ. En ambos testimonios, «Gonçales».

HUNGRÍA. En los dos testimonios, «Vngria».

ISTRO. En *A*, «listro», que es errata. En *B*, «istro».

MEJEIMA. En ambos testimonios, «Mexeyma».

MONIPODIO. En ambos testimonios, «Moni Podio».

OVIDIO. En ambos testimonios, «Ouidio».

PANTASILEA. En *A*, «Panthasilea» y en *B*, «Pantasilea».

PTOLOMEO. En *A*, «Ptholomeo». En *B*, «Tolomeo».

SIMÍRAMIS. En *A*, «Simiramis», en *B* «Semiramis».

ULISES. En ambos testimonios, «Vlises».

5.2.2 *NOTA ONOMÁSTICA DE EL MALINCLINADO*

Abel	Cupido	Júpiter
Alcides	Dido	Lanzarote
Alejandro	Dionisio	Laura
Aníbal	Dulcinea	Leonora
Aquiles	Eneas	Libio
Arnesto	Enrique	Lisboa
Armisenda	Escocia	Lucrecia
Avicena	España	Marañón
Bautista	Evandro	Marcial
Bohemia	Fabio	Marte
Bruto	Felipe	Midas
Caín	Festín	Nerón
Calígula	Francia	Nuño Álvarez
Casiano	Gerión	Pereira
Catalina	Grecia	Octavio
Ceuta	Héctor	Pirro
César	Herodes	Portugal
Cipión	Hipócrates	Quijote
Circe	Holofernes	Rua Nova
Claudio	Homero	Roma
Clavela	Indias	Silvio
Clito	Isaac	Sinón
Clodoveo	Istro	Tarpea
Cocumán	Job	Tarquino
Creso	Juan	Tiberio

Toboso

Ulises

Valerio

Troya

Valencia

ALEJANDRO. En los dos casos que aparecen en ambos testimonios, «Alexandro».

ANÍBAL. En ambos casos «Anibal», sin tilde.

AVICENA. En ambos testimonios, «Auicena»

CAÍN. En ambos testimonios «Cain», sin tilde.

CIPIÓN. En ambos testimonios «Cipion», sin tilde.

CLAVELA. En todas las ocasiones, en ambos testimonio, «Clauela».

CLODOVEO. En todas las ocasiones, en ambos testimonios, «Clodoueo»

COCUMÁN. En ambos testimonio, «Cocuman», sin tilde.

DIONISIO. En *A* «Dyonisio», en *B* «Dionisio».

DULCINEA. Aparece en dos ocasiones. La primera en ambos testimonios está escrito «dulcinea», sin mayúscula inicial. En la segunda ocasión, en ambos «Dulcinea».

ESCOCIA. *A* lee «Escosia» en las *Dramatis personae* y en los vv. 22, 253, 1309 y 1559, pero «Escocia» en 101, 348 y 1299. *B* lee «Escosia» en todas las ocasiones.

EVANDRO. En todas las ocasiones, ambos testimonios «Euandro».

GERIÓN. En los dos testimonios, «Gerion» sin tilde.

HÉCTOR. En *A* «Heter», en *B* «Hector».

HIPÓCRATES. En ambos testimonios, «Hipocrates», sin tilde.

HOLOFERNES. En ambos testimonios, «Olofernes».

ISAAC. En la única aparición de este nombre, *A* lee «Isaac», mientras que *B* lee «Ilac», con una sola *a* y una errata evidente.

JOB. En ambos testimonios, «Iob».

JUAN. En los dos testimonios, «Iuan».

JÚPITER. En ambos testimonios, «Iupiter».

LANZAROTE. En *A* «Lansarote» en las dos ocasiones en que aparece. En *B*, en ambas ocasiones «Laçarote».

LEONORA. Ambos testimonios leen en las mismas ocasiones «Leonora» (vv. 967, 1002, 1011, 1054, 1859, 1867, 1890, 1891 y 2262*Acot*) o «Leonor» (vv. 977, 1037, 1063, 1105, 1339, 1443, 1637 y 2272).

MARTE. En la única aparición del nombre en la comedia, *A* lee «marte».

NERÓN. «Neron», sin tilde, en todas las ocasiones en ambos testimonios. En el v. 2209 tanto *A* como *B* leen «Nero».

NUÑO ÁLVAREZ PEREIRA. En ambos testimonios: «Nuño Alvarez Pereyra».

OCTAVIO. En los dos testimonios, «Octauio».

QUIJOTE. En los dos casos que aparecen en ambos testimonios, «Quixote».

RUA NOVA. En ambos testimonios, «rua noua».

SILVIO. En todas las ocasiones, tanto en *A* como en *B*, «Siluio», salvo en la lista de *Dramatis Personae* de *A*, que lee «Syluio».

SINÓN. En los dos testimonios, «Sinon» sin tilde.

TARPEA. En *A* «tarpea», en *B* «Tarpea».

TROYA. En *A*, en una ocasión, «troya» (v. 1931).

TOBOSO. En los dos casos que aparecen en ambos testimonios, «toboso».

ULISES. En ambos testimonios, «Vlises».

5.3 APÉNDICE DE ERRATAS

5.3.1 APÉNDICE DE ERRATAS DE CON PARTES NO HAY VENTURA

A

D3v

242*Per* ROBERTO : Aob.

D4

295 más : már

317 de esta : desta *con la e al revés*

D4v

321 pobre : podre

367 gusto : gnsto

385*Per* REINA : Rey.

D5v

532 albanesa : Albanea

540 las : la

D6v

645 Felisarda : Filisarda

D7v

816 Tu : ru

823 hablaba : hahlaua

E3v

1430 estaisos : estayos

E5

1660 fingida : finginda

E5v

1673 liviandad : liviand

E6v

1789 atropellado : attropellado

E7

1931 yerros : hyertos

E7v

1964 muy : mny

2003 Aristóteles : Arristoteles

E8v

2188 necesidad : neuessidad

F2

2348 cruel : ciuel

2371 aquí : qui

2383 queríais : querieis

2393 hicisteis : hazisteis

F3

2517 guijas : gijas

F3v

2598 riñas : rinas

F4

2665 Marañón : Maranon

2693 Grecia : Gregia

F4v

2721 quiere : qniere

2723 *se repite la didascalía de 2720*

2796*Per* DUQUE : Dnq.

B

D

8 elijan : eijan

D2v

218 haces : hazer

243 fortuna : forttna

D3

291*Per* DONATO : Dou.

D3v

356 maldad : moldad

364 fuerte : fuarte

372*Acot* Vanse : Vansa

D7

879 hermano : hetmano

894 pues : pnes

D7v

912 Albania : Albano

951 sea : se

D8v

1125 quien : qnien

E

1142 esperar : espetar

1194 azucenas : azozenas

Ev

1229 albanés : albabes

E3v

1572 lastiman : lastimn

E4v

1687 inocencia : iuocencia

1688 cautelas : cauteles

1737 Claudio : Clauto

E5v

1964 verdadera : verdadero

1969*Per* DONATO : Dou.

1972 Ea : ca

E7v

2116 grandeza : graudeza

E8

2209 disgusto : disgnsto

Fv

2412 que : qne

2432 hacer : hazar

F2v

2566 frases : fraces

2598 riñas : rinas

2601 qué : qne

2607 qué : qne

F3

2658 propteción : proptepcion

2666 Marañón : Maranon

2693 Grecia : Gregia

F3v

2749 todas : todaa

2754 cobarde : conarde

F4

2832 muerte : mnerte

2863*Per* FELISARDA : Fal.

F4v

2924 tienes : tinees

5.3.2 APÉNDICE DE ERRATAS DE EL MALINCLINADO

A

G2

dramatis personae gracioso : grecioso

G2v

55 revolcado : rebolçado

G4

264 excelencias : exelencias

G4v

324 bufona : bofona

G5

400 respete : respere

G5v

508*Per* INFANTE : *La I está desplazada al renglón siguiente*

G6v

684 sangre : langre

H

1060 más : má

H2

1171 primavera : primanera

H2v

1258 cuclillas : cuchillas

1265 guardaba : gnardaba

H2v

1285 letrado : leterado

1290*Acot* Duque : Duqne

H3

1354 por : pot

H4v

1529*Per* REY : Reg

H5v

1668 cinco : ciuco

1725 es : este

H6

1775 dinero : dienero

H6v

1806 Marañón : Maranon

1816 navegara: nanegara

1820 Marañón : Maranon

1826 etíope : Epiope

1826 lagañoso : laganoso

H7

1869 celos : zezos

H7v

1968 imagina : igmagina

H8

2038 muerte : muerre

I

2181 Homero : Domero

2206 Cant. : Cat.

Iv

2223 amenaza : amanaça

I2

2285 riesgo : riesogo

I2v

2384 error : erros

2412 muladar : mudalar

I3

2425 tierra : tiera

2426 alzado : alzado

B

G

Dramatis personae reina : Reyua

Felipe : Felipc

Gv

35 sus : sns

70Acot pudieren : pndieren

73 Levantad : Levanrad

G2

103 andaluz : Audaluz

114 misma : mifma

143 la : la la

G2v

176 obedezca : obedeza

200 porque : porqne

212 tantas : tanta

214 penas : penss

G4v

522 Vanse : Vause

G5

621 muerte : muerre

G5v

651 Isaac : Ilac

G6v

860 haré : hate

861 palabra : palahra

G7v

969*Per* CLAVELA : *Caue*

991 quererte : qnererte

1007 me : me *con la m al revés*

H2

1377 aborrece : aborrecc

H3

1505 sé : se se

H3v

1576 clave : clane

1610 hacerme : haxerme

1616 indigna : iudigna

1626 indecente : iudecente

H4v

1743*Per* REY : *RE está desplazado hacia abajo*

H5r

1806 Marañón : Maranon

1820 Marañón : Maranon

1826 etiópe : Epiope

H5v

1845 señor : señor *con la e al revés*

1894 ardientes : aadientes

H6

1910 peso : pezo

1933 penates : penares

1984 cuando : qnando

H6v

2033 veneno : veno

H7v

2157 mundo : mundo *con la m al revés*

2181 Homero : Domero

2194 cumpliendo : cnmpliendo

6. ENGLISH TRANSLATION

DATING AND AUTHORSHIP

Not many details are known about the composition and stage and publishing fortunes of *Con partes nunca hay ventura* (hereafter, *Partes*) and *El malinclinado*, apart from the fact that both were published on at least two occasions. Their author, Jacinto Cordeiro, included them in the second volume he prepared of his *comedias* –the *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordeiro*– whose *editio princeps* was printed in Lisbon in 1634 in the workshop of Lourenço Craesbeeck. Of the playwright and poet Jacinto Cordeiro, we have a considerable number of texts, especially plays, but very little biographical information that we can ascertain.²⁴⁴

The biographical note closest in time to the author is that of João Franco Barreto in his *Biblioteca lusitana* (n.d., Vol. III, p. 555):

Jacinto Cordeiro, natural de Lisboa e ali alferes. Teve muito bom engenho, o qual, se acompanhara com letras, fora de grande luzimento. Compôs muitas comédias que foram representadas pelos castelhanos, e ouvidas com muito aplauso e concurso, assi em Lisboa como em outras partes, e depois impressas em dous volumes. Fez mais em 8ª rima portuguesa. Um *Elogio de poetas lusitanos* em suprimimento dos que Lopo da Veiga deixou de referir em seu *Laurel de Apolo*, dedicado ao mesmo Lope, e impresso em Lisboa por Jorge Rodrigues, ano 1631 em 4º, donde tomei noticia para esta impresa. *Triunfo francês*, impresso em Lisboa por Lourenço de Anveres, ano 1641 em 4º. Uma *Silva a el Rei Dom João o 4º* em sua aclamação em mesma officina e ano. Faleceu em Lisboa uma quarta feira 28 de fevereiro de 1646 aos 40 de sua idade. Foi enterrado em a igreja da Magdalena, freguesia sua.²⁴⁵

These words of the Portuguese polygrapher, contemporary and fellow countryman of Cordeiro, serve as testimony to the success of our playwright both in his hometown, Lisbon, and outside it, in the absence of more abundant documentation on the representation of his plays.²⁴⁶ Barbosa Machado (1747: 462), in his homonymous

²⁴⁴ Jacinto Cordeiro used his name in Portuguese or Spanish, Cordeiro or Cordero, depending on the language in which he wrote each work. In all the handwritten signatures we have preserved (all of them in *comedias*) he writes 'Cordero'. His name also appears in this way on the title pages of the printed publications of the works in Spanish, while dedications and prologues, which he always wrote in Portuguese, are signed as 'Cordeiro'. In the *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV* and the *Triunfo francês*, the only works printed in Portuguese, 'Jacinto Cordeiro' appears on the title page.

²⁴⁵ Franco Barreto's *Biblioteca lusitana* is only preserved in manuscript and the year of composition is unknown. The Biblioteca Nacional de Portugal, where it has been consulted, has the work in photocopies "tiradas do original da Casa dos Duques de Cadaval". Cordeiro's *Elogio de poetas lusitanos* (1631), which will be discussed later, was one of Barreto's sources for this bibliography.

²⁴⁶ For Gonzalez (1987: 7), "la première trace connue de la réputation de l'auteur se trouve dans *Enthusiasmus Poeticus* de Père António dos Reis", a poem of 1748 whose words Barbosa Machado (1747: 462) quotes. However, the aforementioned semblanza by Franco Barreto and the *Theatrum Lusitaniae*,

Biblioteca lusitana, repeats the same data, with more emphasis on the poetic talent of the author and the success of his theatre.²⁴⁷

"A native of Lisbon", therefore, as the title page of his first published *comedia* also states. According to Franco Barreto, he died on 28 February 1646 at the age of 40 and was buried in the cemetery of the church of the Madalena, a parish to which he belonged and whose documentation we do not possess due to the fires following the earthquake of 1755. There is no reason to doubt the date of death - 28 February 1646 was indeed a Wednesday - but there is reason to doubt his age at the time of death, as has been stated by several researchers since Heitor Martins (1966). The main reason for this suspicion is that his first *comedia*, *La entrada del rey en Portugal*, was published in 1621. If he was born in 1606, he would have been 15 years old at that time, an age that seems too young, especially if we take into account the character of the play, a *comedia de capa y espada*, whose romantic subplot is diluted in the account of the visit that Philip III (II of Portugal) made to Lisbon in 1619.²⁴⁸ It does not seem to be a work of his youth, and we would not say that there is any appreciable difference between this and other later plays by the author. In fact, it is one of those that has attracted most critical interest for its quality, uniqueness and the political message it conveys (Rivero Machina, 2013 and 2015; Sousa 2018: 59-77; Álvarez Sellers 2018).

Heitor Martins (1966: 10-11) even considers it a *comedia refundida*, the first version of which would be earlier than 1621:

[...] partes do primeiro acto e todo o segundo, onde se descreve a entrada do rei Filipe III em Lisboa, parecem ter sido interpoladas numa comédia anterior cujo título seria *El dichoso en las desdichas*: "y aqui senado se acaban / los triumphos de Portugal, / y el dichoso en las desdichas / nuestras faltas perdonad" (f. 38^v).

On the other hand, in the prologue to this work, he promises, if the one he delivers pleases, to print other *comedias* he has begun:

Se a que ofereço for recebida com a benevolência que merece a singeleza de meu ânimo. empregá-lo-ei com o cabedal que me fica em acabar algũas obras que tenho

Litteratum, sive Bibliotheca Scriptorum omnium Lusitanorum by João Soares de Brito (1645) - also quoted by Barbosa Machado - are earlier. On the other hand, Cordeiro's success can also be assumed from the reprints of some of his works. At least *El juramento ante Dios* was still being reprinted in the first half of the 18th century (see Cruz-Ortiz 2009). It is also one of the titles used by Tomás Pinto Brandão to compose his *Comedia de comedias* (*El juramento ante Dios* appears in the v. 429).

²⁴⁷ Although it is likely that Barbosa Machado took the data from Franco Barreto, he does not quote him as he does elsewhere.

²⁴⁸ From now on, to designate Philip II, Philip III and Philip IV of Spain, which correspond to Philip I, Philip II and Philip III of Portugal respectively, I always use the first option in order to avoid repetition.

começadas de heróis valerosos que na Índia me convidaram com o belicoso som de suas valerosas proezas.

From these very words it has been deduced that Cordeiro may have served in India (Cruz-Ortiz 2009: 16-17; Sousa 2018: 59), but, bearing in mind that the *comedias* are about "heróis valerosos" and that, of Cordeiro's *comedias*, only the *Primera parte de Duarte Pacheco* (hereafter, *Pacheco, I*) and *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco* (hereafter, *Pacheco II*) - published in *Seis comedias famosas*, Lisbon, by Pedro Craesbeeck, 1630 - fit this theme, this is probably a figurative statement rather than a literal one. That is, he did not necessarily have to be in India - where, logically, he could not have known Duarte Pacheco - but only knew the story of the Portuguese heroes who were there.²⁴⁹ In any case, it is not a far-fetched assumption that he was actually in India, but it is a far-fetched assumption that he was already back when he was only 15 years old.

On the other hand, in the same year of 1621 he submitted a memorial to the Consejo Real for his *comedia* to circulate in Castile (Bouza, 2012: 98-99), which seems to indicate that he already had certain literary aspirations, although someone could have requested it for him. Gonzalez (1987: 23-25) provides other data and hypotheses for and against Cordeiro's possible birth in 1606, based on a possible Jesuit education - which would have given him the necessary tools to write a *comedia* like *La entrada* -,²⁵⁰ and on the comparison with other authors (Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Calderón, Montalbán) less precocious, but more famous: if he was born in 1606, "Cordeiro aurait peut-être été le plus précoce de tous les dramaturges cités" (Gonzalez 1987: 24).

In the autograph manuscript of *El favor en la sentencia*, which we can date to 1626 *terminus ante quem*, he already signs as "alférez Jacinto Cordero".²⁵¹ According to Barbosa Machado (1747: 462), he was "de huma Companhia da Ordenança desta

²⁴⁹ However, it is also possible that he is referring, not to the protagonists of the plots of the plays, but to their dedicatees. In that case, we can take the statement as literal, since some of the dedicatees of his *Seis comedias famosas* (Lisbon, by Pedro Craesbeeck, 1630) may well have been his fellow soldiers in India, although this has not been investigated.

²⁵⁰ «[...] la lecture de ses oeuvres laisse supposer qu'il a été élève des Jésuites. Sa culture est étendue, ses citations latines variées et précises, les auteurs anciens lui sont familiers et la mythologie n'a pas de secret pour lui. Dans le fond, c'est là l'héritage de tout bon élève de ces Pères qui se faisaient les champions des études classiques et qui purent ainsi transmettre à Cordeiro tout à la fois de solides connaissances, le goût du théâtre, le culte marial [...], de même qu'un certain esprit combattant; car les Jésuites prendront leur part dans les événements de 1640» (Gonzalez 1987: 25).

²⁵¹ The manuscript, in the custody of the BNE (MSS/14801), is not dated by Cordeiro himself, but must have fallen into the hands of Pedro Rosete (although the *comedia* was written for Bartolomé Romero), who crossed out the name of the Portuguese and signed it with his own, noting the year 1626.

Corte".²⁵² As Gonzalez (1987: 25) supposes, he must have been of middle social class, since "une condition plus élevée lui aurait sans doute permis d'accéder à un grade supérieur au sien". Moreover, if we take at face value what Cordeiro states in the dedication to Manoel Alvares Pinto (*Pacheco, II, Seis comedias famosas*, Lisboa, 1630), he must have been in financial need at times and his dedicatee helped him (Gonzalez 1987: 37-38).

There are some more biographical details that we can deduce from the dedications of his works. The *Segunda parte de comedias* (Lisbon, by Lorenço Craesbeeck, 1634) is entrusted to Don Duarte, son of Teodosio II de Bragança and brother of the future king João IV. In it we can read:

[...] porem não posso fallando com V. Ex^a pelo respeito que se lhe deve, alargarme a mais que a pedir ampare como Real Mecenas meu este livro de Comedias, que por minhas buscão seu centro nesse generoso amparo; que não será novo em V. Ex^a. o amparalas quando nessa corte de Vila viçosa me fez tantos favores, agregandose a elles os que por respeito de V. Ex^a. me fez o Duque meu senhor, com tanta grandeza que quasi teve a enveja ocasião para exercitar seus rigores.

Is it possible to assume from these words that Cordeiro was in the service of Duarte de Bragança in Vila Viçosa?²⁵³ In the dedication to João IV in the *Silva a El Rey Nosso Senhor Dom Ioam IV*, published in 1641 (Lisbon, by Lourenço de Anveres), he repeats:

Estimara que conhecera vossa Real Magestade de meu humilde talento, que por pouco entremetido sujo de ser nomeado, sendo que me puderão animar os favores e merçes que V. Real Magestade me fez em VillaViçosa quando naquele real Archivo o teve guardado o Céu para recuperar glorioso, a Portugal usurpado, que de V. Real Magestade era, é e será com tanto direito...

²⁵² The *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* (s.v. *Cordeiro, Jacinto*) completes this information by adding that he was appointed in 1641, without citing bibliography or documentation. However, Cordeiro had been an ensign at least since 1626. In 1569, under the reign of Sebastião I, it was decreed that all Portuguese men between 20 and 65 years of age were obliged to perform military service in case of need. These men were organised into companies called *companhias de ordenança* (Joel Serrão, s.v. *exército*). Philip II abolished the law, but Philip III reinstated the *companhias* around 1620, when the professional army emerged in Portugal, similar to the Spanish army: each *tercio* was made up of ten *compañías*, each of which had a captain, an ensign, a sergeant and four corporals (Almeida 1984: 372). The law of *obligatoriedad* was re-established at the beginning of the Restauração "para criar um fundo de recrutamento indispensável à constituição de um exército permanente" (Joel Serrão, s.v. *exército*). It would be necessary to review the documentation of the Council of Portugal during the reign of Philip IV to find out whether Cordeiro was part of a permanent company, and, therefore, a military man by profession, or whether, on the contrary, his work as an ensign was temporary, as suggested by the fact that in 1641 he is awaiting dispatch, as he writes in the dedication of the *Silva to El Rey Nosso Senhor dom João IV*.

²⁵³ The Arquivo histórico da Casa de Bragança, kept in the ducal palace of Vila Viçosa, was moved to Lisbon, to the palace of the Dukes of Bragança, in 1640. It was destroyed in the earthquake of 1755, leaving the Archive, according to the Fundação da Casa de Bragança, "quase completamente reduzido a cinzas" (<https://www.fcbraganca.pt/biblioteca/arquivos/>). For this reason, it is quite unlikely that there is any documentation relating to Cordeiro's service there.

During the Dual Monarchy and the War of Restoration, the Bragança family were regular dedicators of literary works. According to Vázquez Cuesta (1996: 642),

[...] el enaltecimiento de los Bragança era en aquel momento una manera de afirmar los derechos que asistían al pueblo portugués de mantener su personalidad histórica dentro del conjunto de naciones que formaban la monarquía de los Felipes, lo que –unido al carácter de principal centro cultural del país que, a falta de una Corte regia, revestía la Corte de los duques de Vilaviçosa, Corte cuyo esplendor inspiró a Lope un poema de más de cien estrofas– explica que sean tantos los libros que se dedican a miembros de esta familia [...]

Finally, we know, from the dedication of the *Silva* quoted above, that by 1641 he had at least two sons who chose military careers:

[...] receba V. Magestade a vontade com que lhe ofereço esta Silva, que nem por fazer versos me isento do maior risco, como não isentei eu dous filhos de seu Real serviço, hum que está servindo em Ceilão, e outro nas fronteiras, e eu o farei com excessivo gosto quando V. Magestade seja servido despacharme.

Nothing more can be said about his biography. It has sometimes been suggested that he may have lived in Spain for some time. However, we have no evidence to place him there at any time - apart from the request for a licence to sell in Castile, which he may well have made during a short stay or through another person -, nor any news of his passage through other Hispanic kingdoms, such as letters or mentions by other playwrights, authors of *comedias*, or writers; participation in competitions or in preliminaries of Spanish authors, etc.²⁵⁴ Everything that is known or suspected suggests that most of his life was spent in Lisbon: all the first editions of his texts were printed in Lisbon *oficinas*, all the dedicators of his works are Portuguese, perhaps many of the authors mentioned in his *Elogio de poetas lusitanos* were part of his circle of literary

²⁵⁴ Ribeiro Machina (2016: 41-42) is of the opinion that Cordeiro was probably in Madrid trying his luck as a playwright, based on the autograph manuscripts kept in the BNE, since both contain, together with the list of *dramatis personae*, a cast of actors. This is insufficient reason, because, contrary to what the researcher claims about the manuscript of *El favor en la sentencia*, and according to *Manos teatrales*, this cast was not written by Cordeiro. Moreover, Spanish companies also performed in Portugal, so Cordeiro would not necessarily have lived in Madrid. On the other hand, in Sousa Viterbo's book *Poesias de auctores portuguezes em livros de escriptores hespanhoes*, which collects poems by Portuguese authors in Spanish books, there is none by Jacinto Cordeiro.

friends,²⁵⁵ and, finally, he participated in the preliminaries of two works by Portuguese authors.²⁵⁶

His literary career also shows that he was a man who devoted a considerable amount of time to the theatre - as an amateur, since his first occupation must have been that of a soldier or other - and was active in the theatrical milieu, as will be seen later, including some works composed directly for a specific *autor de comedias*, such as *El favor en la sentencia*, in whose autograph manuscript Cordeiro states: "escrita para Bartolomé Romero". He also took care to publish his work, preparing it himself for the press, writing the prologues and dedications.

His first *comedia*, *La entrada del Rey en Portugal*, mentioned above, was published in Lisbon by Jorge Rodríguez in 1621.²⁵⁷ The autograph manuscript of *El favor en la sentencia* (see note 250) can be dated to before 1626. In 1630 the volume *Seis comedias famosas* (Lisbon, by Pedro Craesbeeck, 1630)²⁵⁸ was printed, which constitutes his first part of *comedias* and comprises six plays with the following titles: *Amar por fuerza de estrella*, *El juramento ante Dios*, *El hijo de las batallas*, *El mayor trance de honor*,²⁵⁹ *Primera parte de Duarte Pacheco* and *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*.²⁶⁰ In 1634 the second part was published, entitled *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero* (Lisbon, by Lourenço Craesbeeck, 1634)²⁶¹ and includes: *El secretario confuso*, *Con partes nunca hay ventura*, *El mal inclinado*, *Los doce de Inglaterra*, *Victoria por el amor* and *Lo que es privar*.

²⁵⁵ Pires (2017: 36) wonders about panegyric compositions that offer long lists of authors, «até que ponto podemos considerar estas séries de nomes, bem como os juízos, quase sempre hiperbolicamente elogiosos acerca deles formulados, representações adequadas do universo literário português do século XVII?». It depends on the exact moment when the author writes, but also on the social factor: «o autor estará máis atento aos valores literários que se revelam no seu círculo de amigos e conhecidos; ou ao prestígio – social, cultural, mecenático – de autores nomeados e ao poder que desse prestígio emana» (Pires 2017: 36).

²⁵⁶ He collaborated in the preliminaries of *Desmayos de mayo em sombras do Mondego*, by Diogo Ferreira Figueroa (Villa Viçosa, by Manoel Carvalho, 1635) with a *décima* in Portuguese, and with another two in Spanish in *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares*, by Alonso de Alcalá y Herrera (Lisbon, Manuel de Silva, 1641). Diogo Ferreira de Figueroa, according to Barbosa Machado (1741: 653), "pela nobreza do seu nascimento mereceo ser hum dos mais estimados criados dos Serenissimos Duques de Bragança D. João o II e D. Luiza de Gusmão". Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1682), although "oriundo de Castella", was born and died in Lisbon (Barbosa Machado 1741: 26).

²⁵⁷ The cover does not indicate who paid for this publication.

²⁵⁸ The printing was done by Paulo Craesbeeck, son of Pedro Craesbeeck.

²⁵⁹ *El mayor trance de honor* is also preserved in autograph manuscript, kept in the BNE (RES/185). It is the only work by Cordeiro that we possess in both autograph and printed form.

²⁶⁰ For the problems generated by this volume, the existence of which was doubted, see Muñoz Rodríguez (2023).

²⁶¹ In this case, the volume was printed at the expense of the same bookseller, Paulo Craesbeeck, and at the expense of the printer, his brother Lourenço Craesbeeck, who had inherited his father's printing house in Lisbon.

Just as in the first part he promises a second - "Se como no teatro representadas te parecerem lidas, leitor amigo, com a segunda parte gratificar espero teus desejos" (Cordeiro, *Seis comedias famosas*, "Prólogo") - so in the second he announces a third: "Leitor amigo, se estas comedias te parecerem bem, pera a terceira parte te convido com outras seis valentísimas, com tanto que me perdoes os erros que achares nestas" (Cordeiro, *Segunda parte*, "Ao leitor"). But this third part never arrived, or at least we do not have any testimonies or news of it. He did, however, write three more *comedias*, at an unknown date.²⁶² One of them, *A grande agravio gran venganza*, is preserved in a *suelta* without imprint.

In successive catalogues since Barbosa Machado (1747: 462), two *comedias* attributed to Cordeiro are considered to be by him in some testimonies: *No hay plazo que no se llegue, ni deuda que no se pague* (also attributed to Rojas Zorrilla) and *El valiente negro en Flandes* (traditionally attributed to Claramonte). No record has been found of *El soldado revoltoso*, which also appears in the lists. The title *Desengaño de celos* quoted in the catalogues of La Barrera (1860: 100) and García Peres (1890: 123) is none other than the subtitle of the *comedia El mayor trance de honor*, whose last lines are: "Y aquí, senado, fin demos / al *Mayor trance de honor*, / y desengaño de celos" (Cordeiro, *Seis comedias famosas*, f. 63). As for the play *Historia del amor*, recorded by Silva and Aranha (1858-1923: 238), it is possibly a confusion with *Victoria del amor*, the title given by Barbosa Machado (1747: 462) to *Victoria por el amor*.

The other two *comedias* of reliable authorship are *La privanza merecida* and *Viva quien vence*, preserved in the BNP's miscellaneous autograph manuscript (A.T./L. 303) which Depretis brought to light in 1989. Also in this same manuscript are the only two known *entremeses* by the author: *Don Roque* and *Los sordos*.

As far as poetry is concerned, he printed three long poems, which are of great importance for understanding, on the one hand, the poetic canon in which he considered himself to be inserted, and on the other, his ideological position after the Restoration of the Portuguese crown began in 1640. For the first issue we can use the *Elogio de poetas lusitanos* (Lisbon, by Jorge Rodríguez, 1631), a work that had a considerable repercussion and even caused some controversy among the poets of his time, well analysed, to the

²⁶² Strange is the decline in his theatrical activity - if not the complete cessation of it - after 1630. As Gonzalez (1987: 36) notes: «Il est surprenant d'imaginer un poète qui connaissait le succès renoncer à la création dramatique».

extent possible, by Pires (2017: 18-24) in the "Introdução" to her edition of the poem.²⁶³ The poem, written in Spanish, is a response to Lope de Vega's *Laurel de Apolo* and consists of seventy-one *octavas* in which he names seventy-eight Portuguese poets that he considers should have been mentioned by the Fénix, who has only taken into account sixteen Portuguese poets.

As for his political stance, we know that he was in favour of secession from the kingdom of Portugal because in 1641 two *silvas*, written in Portuguese, were printed, adding to the large number of propagandistic writings that arose to support the Bragança cause: the *Silva a El Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto* (Lisbon, by Lourenço de Anveres, 1641), and the *Triumpho francés* (Lisbon, by Lourenço de Anveres, 1641).²⁶⁴ To these three long poems must be added a song in Portuguese and a *décima* in Spanish printed in the preliminaries of the *Seis comedias famosas*; a *romance* in Spanish that precedes the *Elogio de poetas lusitanos*; a *glosa*, in Portuguese this time, printed at the end of the *Silva*; and, finally, the three *décimas* printed in the preliminaries of other works (see note 255).

However, the vast majority of Cordeiro's short poems did not pass through the presses. Sonnets, songs, *décimas* and *glosas*, written in both Portuguese and Spanish, are preserved in the autograph manuscript of the BNP (A.T./L. 303), where there is also a *silva* in praise of King Philip IV, untitled, written in Spanish between 1638 and 1640.²⁶⁵ Finally, the only known prose work by Cordeiro is a genealogy, written in Portuguese, which closes the autograph codex. It consists of several folios - from 139^r to 191^v - which contain brief biographies of the kings of Spain, from the mythical King Túbal, founder of

²⁶³ The controversy that it may have generated at the time can be deduced from what Cosme Ferreira de Brum and João Franco Barreto expressed in handwritten letters that precede the latter's *Biblioteca lusitana*. Cosme Ferreira de Brum believes that the exiguous nature of the *Elogio* has led Barreto to produce his *Biblioteca*, to which the latter replies that this was not the cause, despite the *Elogio* having received criticism from "alguns envejosos e mal intencionados" and despite suffering from major faults, such as that of Barreto himself, the ultimate reason for the bibliographer's resentment towards Cordeiro (Pires 2017: 17-24).

²⁶⁴ Just as for the other two previous poems there is no indication of the costator, the *Triumpho francês* was written by Lourenço de Queiros, "livreiro do estado de Bragança". On these *silvas*, see Gonzalez (1987: 464-485) and Gonzalez (2005).

²⁶⁵ The *silva* is not dated, but the allusion to the siege of Fuenterrabía and the subsequent battle in 1638 allows us to date the poem to between that year and 1640, the year of the Portuguese Restoration, which Cordeiro favoured.

Iberia, to Philip IV (he also notes the birth of Prince Baltasar Carlos in 1632 and the birth and death of Maria Antonia of Austria in 1636).²⁶⁶

Seventeen *comedias*, two *entremeses*, four long poems, some twenty short compositions and one prose work make up the total of Jacinto Cordeiro's surviving output, but the dates of composition escape us in most cases. As far as theatre is concerned, Gonzalez (1987: 20) has already pointed out that one of the greatest problems in dealing with Cordeiro's dramatic career is the impossibility of dating most of his plays precisely, which makes it difficult to trace an evolution in his writing.

Many of his *comedias* - including *Partes* and *El malinclinado* - had to be written over a period of nine years, between 1621, the date of publication of his first *comedia*, in the prologue of which he states that he had begun some other *comedias*, and July 1630, when he signed the prologue to the volume of the *Segunda Parte*, which, however, did not go on sale until August 1634. In December 1631 he had already received all the licences (the first is dated 28 October 1630), but the printing was delayed - for unknown reasons - and it was not until August 1634 that the book returned to the courts to have its correspondence with the original checked. In any case, we can consider that the *comedias* were written in their entirety by 1630. In this same interval of time - between 1621 and 1630 - he also had to write the *comedias* of the first part, which were already printed and on sale in June 1630.

There are no internal elements or clues in the text of the *comedias* I am editing that would allow us to date them more precisely. It is only possible to formulate a hypothesis for the *comedia Partes* that would bring forward its date of composition by at least three years. As for almost all the author's *comedias*, we only know that it was staged because the title page of the printed *comedia* indicates who was the representative who brought it to the stage. If we accept that Cordeiro lived most of his life in Lisbon, we assume that it was there that he must have come into contact with the Spanish *autores de comedias* who were going to perform it, and that it was there that Cordeiro offered them his manuscripts to be included in their repertoires.

²⁶⁶ Depretis (1995) transcribes some fragments of this composition which, according to him, «riaffiora la vena ironica che he caratterizzato la maggior parte delle opere dell'alfiere lisbonense. Si tratta infatti di un'estrosa quanto inverimile storia universale destinata alla celebrazione di un'illustre genealogia della monarchia spagnola e che, situata indietro nel tempo fino alle origini bibliche, si chiude nell'attualità della dominazione filipina con il re Filippo IV» (1995: 69).

According to the printed testimonies of *Partes*, this *comedia* was performed by Cristóbal de Avendaño. We know that the author was with his company performing at the Pátio das Arcas in the season of 1626-27, as evidenced by a marriage register found by José Pedro Sousa (2018: 114, where the transcribed document can be read), according to which Avendaño is a witness to the marriage between the Portuguese actor, born in Porto, Pantaleão Borges (Pantaléon de Borja) and the Granada actress Luisa Ribera, in February 1627. Witness to this wedding was also Jacinto Cordeiro, so this document, as Sousa (2018: 59) points out, is not only indicative of Avendaño's presence in Lisbon, but also of the contact between *autor de comedias* and playwright, which also leads us to situate Cordeiro in the theatrical environment of the time.

This could have been the year in which Cordeiro offered Avendaño the *comedia Partes*, as Sousa (2018: 115) also suggests. In that case, it would have been written by 1627. However, the witnesses were usually former friends and, although this is not the case, it is usual to indicate how many years the couple who are to be married have known each other (Camões and Sousa 2019). Avendaño and Cordeiro - and the pair or actors - could have met earlier and the *comedia* exchange could have taken place at another time.

For *El malinclinado* it is not possible to adjust the date of writing any further. It was staged by Tomás Fernández - who was also responsible for the performance of five other *comedias* by Cordeiro.²⁶⁷ Tomás Fernández may have passed through Lisbon in the theatrical season of 1615-1616, too early, however, to suppose any contact between the *autor de comedias* and our playwright.²⁶⁸ He is recorded as being in Lisbon again between 1629 and 1632. Firstly, as De los Reyes and Bolaños (1992:125) point out, because he requested a licence to perform Mira de Amescua's *El ejemplo mayor de la desdicha and Capitán Belisario* here in November 1629. Secondly, because, as Camões and Sousa (2019: 23, 58) have ascertained, he and his first wife, Ana María de la Peña, were living with Baltasar Jazonalga in Lisbon in 1630; moreover, a contract between the comedian and the Pátio das Arcas of August 1630 and, finally, the record of his marriage to Juana

²⁶⁷ From the first part of *comedias*, *Amar por fuerza de estrella*, and from the second, *El secretario confuso*, *Los doce de Ingalaterra*, *Victoria por el amor* and *Lo que es privar*. It should be noted that of the *Segunda parte* only *Partes* was performed by an author other than Tomás Fernández. It is likely that the *Entremés de don Roque* was also performed by him. At least, it seems that Cordeiro thought of that possibility, since he makes the poet protagonist say: «Llamadme a Tomás Hernández / y porque sepáis que es bueno / mi metafórico estilo / oídme, tonto severo: / la comida en nueve cenas / se reparte por sus ternos / tres tiene cualquier jornada / y la cena es, majadero, / desocupar los teatros» (Sousa 2016: 191).

²⁶⁸ Tomás Fernández left for Lisbon on 8 July 1615 "con intención de estar representando en las Arcas hasta finales de agosto" (De los Reyes and Bolaños, 1992: 112, who extract the information from the documents of Francisco de Borja San Román).

de Espinosa in January 1632 are preserved. Even so, in November 1631 he must have gone to Madrid for the creation of the *Cofradía de comediantes de la Virgen de la Novena* (Sousa 2018: 118).

He could have acquired Cordeiro's *comedias* in the last months of 1629 or in the first months of 1630 (by July 1630 the author had already signed the prologue to the volume of the *Segunda Parte*).²⁶⁹ The deadline is a bit tight - bearing in mind that "las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas" (Arellano 1995: 61) -, especially since Tomás Fernández added at least six *comedias* by Cordeiro to his repertoire, but it is not improbable. However, one might think that he could have performed in Lisbon on any other occasion in this interval of almost fifteen years between 1615 and 1629, since we lack information for several seasons about who were the representatives in the Pátio das Arcas and in the Pátio das Fangas da Farinha in these years. Of course, the playwright and the *autor de comedias* could also have come into contact elsewhere in Spain.

Thus, the only certainty is that the two *comedias* were written and performed between 1621 and 1630, with the possibility that *Partes* dates from before 1627. These were years of great theatrical activity in Lisbon, as will be discussed in the following section.

²⁶⁹ Mariela Insúa (2018: 283) already noted the possibility that Tomás Fernández staged between 1629 and 1630 *El malinclinado* in Lisbon, given the "vacío documental" that existed for these years about the comedian's life, before Camões and Sousa (2019) proved his residence in Lisbon.

CIRCUMSTANCES OF COMPOSITION

The few precise details we know of Cordeiro's life prevent an exact approximation of the circumstances of the composition of *Partes* and *El malinclinado*. Consequently, this approach will consist of sketching the theatrical context of Lisbon - assuming that this is where Cordeiro lived - in the first decades of the 17th century, with special attention to the years from 1621 to 1630, when, as previously discussed, he wrote these two *comedias*.

The political proximity between Spain and Portugal from the end of the fifteenth century translated into a literary bilingualism that was common in Portugal from the *Cancionero Geral* by García de Resende (published in 1516, with compositions from the second half of the fifteenth century) or the *autos* by Gil Vicente (performed between 1502-1536) until the eighteenth century, as well as in literary influences in both directions during these same centuries (Teyssier 2005: 351-352).²⁷⁰ In 1580, after the dynastic crisis suffered by Portugal with the disappearance of King Sebastião I and the brief reign of Cardinal-king Don Henrique, Philip II of Spain occupied the throne of Portugal, uniting all the peninsular kingdoms under a single crown. Cultural and literary exchange between the two kingdoms intensified.

One of the most obvious manifestations of this contact was the arrival in Portugal of Spanish theatre companies, which performed the same repertoire in the neighbouring country as in Spain and were very well received by the Portuguese public. As a result of their success, several *pátios* were built in Lisbon: premises intended exclusively for theatrical performances, in imitation of the Spanish *corrales de comedias*.²⁷¹ The first

²⁷⁰ Despite the fact that this is not a field of research on which the bibliography is abundant, there are already important contributions that allow us to get a fairly broad idea of Spanish-Portuguese literary relations. To the classic studies, such as Glaser (1957), Asensio (1974), Resina Rodríguez (1987) or Vázquez Cuesta (1966), we should add several recent collective books, such as Álvarez Sellers (1999), Bethencourt (2002), Teijeiro Fuentes and Roso Díaz (2019) and González Cañal and García González (2022). Special mention should be made of the journals devoted to these exchanges, such as the six issues published between 2003 and 2009 of *Península. Revista de estudios ibéricos*, or the monographs of *Iberoamericana* (VII, 28 [2007]), *España y Portugal: Antagonismos literarios e históricos (siglos XVI-XVII)*, *e-Spania* (27 [2017]), *Literatura áurea ibérica* -which also covers Catalan literary manifestations from a comparative Iberian perspective-, *Críticón* (134 [2018]), *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas or Versants* (69 [2022]), *Versos ibéricos: intercambios entre España y Portugal en la poesía áurea*, derived from congresses or research projects. The introductory articles of these collective books and monographs provide updated syntheses of the theoretical proposals and advances in Spanish-Portuguese literary studies, also addressing the problems that have accompanied them over time and that today hinder their development: the nationalisms that on either side of the border have omitted certain phenomena or distorted them.

²⁷¹ The *compañías* also travelled to other cities: "Há pelo menos um caso documentado em que a

documented presence of a *compañía* in Lisbon is that of Juan de Limos, in 1582 (Bolaños and De los Reyes 2002: 68). As in Spain, the *comedias* were first performed on improvised stages in the *patios* of private houses. And similar to the system that operated in Spain and Europe, the *cofradía de la Misericórdia*, which administered the Hospital Real de Todos os Santos, obtained a privilege from Philip II in 1588 (a privilege it would keep until 1743) to benefit from the performances that took place in Lisbon, with the Hospital itself deciding where and when these performances were held (Bolaños and De los Reyes 1992: 70-71).²⁷²

In 1591, the Hospital signed a contract with Fernão Dias de la Torre in which "éste se comprometía a construir dos patios, hechos ex profeso para la representación teatral" (Bolaños and De los Reyes 1992: 72). He acquired the land where he would build the Pátio das Arcas in 1593. It was the one that had the longest life:

[...] situado entre la calle de este nombre [Rua das Arcas], el Beco das Comédias y el de Lopo Infante, mantuvo la hegemonía de las representaciones castellanas desde su creación en la última década del quinientos hasta su desaparición con el terremoto (1755), tras haber sido totalmente reconstruido después del incendio de 1697 (Bolaños y De los Reyes 1992: 64).²⁷³

The study by Mercedes de los Reyes and Piedad Bolaños on the Pátio das Arcas, published in several articles (De los Reyes and Bolaños 1989, 1990, 1992, 1993), from the documentation they themselves declare (Bolaños and De los Reyes 1992), having as main source the books of *Receita* and *Despensa* of the Hospital de Todos os Santos, demonstrate that the activity of the theatre was intense and long-lasting; complemented later by Sousa (2018: 88-152), who extracted valuable documents attesting the residence of comedians in Lisbon, as well as marriages and constitution of companies, relying, in

companhia que estaria a representar no Pátio das Arcas durante a primeira parte da temporada (de 1612-1613, neste caso) é contratada para representar nas festas em honra de Nossa Senhora das Neves, em Santarém, a 5 de Agosto de 1612" (Sousa 2018: 80). *El hijo de las batallas* was performed in Coímbra, at the feast of the canonisation of Santa Isabel (1625), according to Cordeiro himself in the dedication of the *comedia* (*Seis comedias famosas*, f. 64).

²⁷² It is not known whether the Hospital received a percentage of the proceeds from the tickets or whether there was a fixed amount per performance (Sousa 2018: 84-85). The privilege document is transcribed in Sousa (2018: 90). This happened somewhat differently in Madrid, where too many Hospitals wanted to benefit from the revenues of the theatre, so in 1615 by order of King Philip III the administration was transferred to the city of Madrid (Arellano 1995: 67).

²⁷³ «[...] estaba situado, tomando como referencia el trazado moderno de la ciudad, en la calle de la Prata, entre las de Santa Justa y Assunção» (Bolaños y De los Reyes 2002: 69). A detailed virtual reconstruction of the *Pátio* in its two phases, from its erection until the fire of 1697 and from its reconstruction in 1707 until the earthquake of 1755, when it disappeared and was never rebuilt, can be found on the Centro de Estudos de Teatro website: https://www.ceteatro.pt/recursos-digitais/teatros_virtuais.

addition, this last researcher, on Marcos Álvares (1997),²⁷⁴ are fundamental to understand to what extent Spanish *comedia* was part of Lisbon life.

Although the theatre performed in the *pátios* by the Spanish *compañías* was exclusively in Spanish, it was exceptionally successful, judging by the decision taken in 1622 by the *Cámara de la Ciudad*: to alternate the performances between the two *pátios* then existing at the time (Pátio das Arcas and the Pátio das Fangas da Farinha), as a result of the complaints of the neighbours of Rua das Arcas, who claimed that the tumult of people prevented them from carrying out their lives normally on the days of the performances (Bolaños and De los Reyes 1992: 69).

According to the work of the aforementioned researchers, who have been able to reconstruct almost year by year part of the theatrical life in Lisbon between 1580 and 1755, between 1615 - more or less the year in which Cordeiro began to attend the theatre, if he was born around 1600 - and 1630 - the year of the first licences of the *Segunda Parte* - numerous companies passed through the city to perform, either in the Pátio das Arcas or in the Pátio das Fangas da Farinha during its short lifespan. Between the seasons 1614-15 and 1617-18, the presence of Juan Acacio Bernal (1614-15),²⁷⁵ Pedro de Valdés and Tomás Fernández (1615-16),²⁷⁶ Pedro Llorente (1616-17), Antonio de Granados and Juan de Morales (1617-18)²⁷⁷ has been documented. Furthermore, Lope's *comedia* entitled *La discordia en los casados* was licensed on 6 April 1618 to be performed in Lisbon. However, the account books do not record the name of the company that performed it in the 1618-19 season. Sousa (2018: 107) suggests that it may have been that of Cristóbal de León.

In 1619, the visit of King Philip III, for which great festivities were organised, "poderá justificar a abundância de notícias sobre a presença de várias companhias

²⁷⁴ «Uma das mais relevantes [publicações] para esta dissertação foi o livro de Fernando Marcos Álvares, publicado em 1997, *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*. Uma vez que Badajoz foi, desde o princípio das itinerâncias das companhias castelhanas em Portugal, um ponto de passagem quase obrigatório, esta publicação é uma fonte pródiga em dados muito relevantes para a historiografia teatral portuguesa seiscentista» (Sousa 2018: 89).

²⁷⁵ A manuscript of *La isla bárbara*, by Miguel Sánchez, *el Divino*, preserved in the BNE, has a license to perform in Lisbon in January 1614, so it may have been performed by Juan Acacio Bernal (Bolaños y de Los Reyes 1992: 111).

²⁷⁶ Although Bolaños and De los Reyes (1992: 112) are of the opinion that possibly only the latter, and the author's biography supports this hypothesis (Sousa 2018: 105).

²⁷⁷ His repertoire included *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero* and *El cuerdo loco* (the manuscripts, autographs of the Fénix, have performance licences for Lisbon in 1617). Gaspar de Ovando's *La Atalanta* was also licensed for performance in Lisbon on 5 January 1618, but it is not known whether it was in Granados's repertoire.

espanholas em Lisboa neste período" (Sousa 2018: 107). On the occasion of the royal visit, another theatre was built, the Pátio das Fangas da Farinha, although the first documented performance dates from February 1620,²⁷⁸ Jerónimo Sánchez, Cristóbal Ortiz de Villazán, Pedro Cebrián and before all of them, at the beginning of the season, perhaps Alonso Heredia, performed in 1619-20,²⁷⁹

Pedro Cebrián seems to be present again in the season 1620-21;²⁸⁰ Blas de Aranda, Juan Bautista Valenciano and Antonio de Granados²⁸¹ in 1621-22; Juan Bautista Valenciano repeats in the first months of the season 1622-23 (Sousa 2018: 110) to represent *El desdén vengado*, by Lope, which is licensed on 21 March 1622 (De los Reyes and Bolaños 1992: 119-120).²⁸² Afterwards, Andrés de la Vega and Diego López de Alcaraz were allowed to perform. During the seasons 1623-24 there was theatre, because there is a record of the income in the accounting books of the Hospital, but the companies of *autores de comedias* responsible for the performances are not indicated, nor are there any known manuscripts with licences for Lisbon during this time. De los Reyes and Bolaños (1992: 121-122) hypothesise that Manuel Vallejo was performing in Lisbon during these years.

For the following season, Bolaños and De los Reyes (1992: 122-123) report the statements of José Gonçalves Ribeiro Guimarães - in "Memorias para a historia dos theatros de Lisboa", *Jornal de Commercio*, nº6367 (27 January 1875) - about the performance of *El hijo de las batallas*, a *comedia* by Jacinto Cordeiro published in the first volume of his comedias (*Seis comedias famosas*, 1630). Ribeiro Guimarães quotes Cordeiro's words in the dedication of the *comedia* and also states that the playwright refers

²⁷⁸ The Pátio das Fangas da Farinha was built at the expense of João Pinto Delgado, with the consent of his aunt, Catalina de Carvajal (owner of the *Pátio das Arcas*, built by her husband, Fernão Dias de la Torre). At the beginning of the 1622-23 season, the theatre's structure began to present problems. The reason seems to be that "esta construção estaria concebida para ter uma duração relativamente curta" (Sousa 2018: 156). Afterwards, as the *Pátio das Arcas* was also in need of renovation, the *Cámara de la Ciudad* of Lisbon - which demanded that another theatre be built or that it be performed in the Fangas da Farinha - would maintain a long dispute with Catalina de Carvajal (and, after her death, with the Hospital), which only King Philip IV managed to resolve (for a detailed account of this dispute, see Sousa 2018: 152-171). After 1622-23 it was not performed again in the Pátio das Fangas da Farinha.

²⁷⁹ During the visit of Philip III, Violante de Céu's *Santa Engracia* was performed, «sin que, por ahora, podamos determinar si tuvo lugar en Palacio o, por el contrario, en el Patio de las Arcas» (Bolaños and De los Reyes 1992: 117).

²⁸⁰ The play *Quien más no puede*, by Lope, has a licence to perform in Lisbon granted on 19 November 1621, but there is no certainty that it was part of Pedro Cebrián's repertoire (Sousa 2018: 110).

²⁸¹ He performed *La corona merecida* and, perhaps, *El príncipe despeñado* (Bolaños and De los Reyes 1992: 119).

²⁸² They may also have staged *El caballero de Cristo*, whose author is unknown, and Mira de Amescua's *La tercera de sí misma*, as they appear in the contract signed by the playwright to perform in Montijo, Badajoz, where he went after his brief stay in Lisbon (Sousa 2018: 111).

with this pre-Coimbra performance to a performance in the Pátio das Arcas that same year, but in reality, although it had to have been previously performed somewhere, it is not known whether it was in Lisbon. The person in charge of staging *El hijo de las batallas*, according to the testimony printed in 1630, was Manuel Simón.

He assures us that, as Cordeiro says, the performance at the University of Coimbra was ordered by the University itself, but Reyes and Bolaños (1992: 123) note that:

[...] en las relaciones escritas por el Obispo de Porto, D. Fernando Correia de Lacerda, y por Nicolau Carvalho (Coimbra, 1625) sobre las fiestas celebradas en Coimbra con motivo de la canonización de la reina Isabel, no se [dice] nada respecto a la comedia de Cordeiro cuando se alude a los festejos ordenados por la Universidad. [...] Fuera o no por orden de ella, *El hijo de las batallas* debió de representarse en Coimbra, siendo probablemente una de esas dos Comedias, en cita de J. Pinto Loureiro, «provenientes de Lisboa [...], de lustosa gente e aparato», que se dieron «em dois dias na praça pública, onde se fez teatro [...], armações e camarotes, com o que a Câmara despendeu 50.000 reis» (José Pinyo Loureiro, *O teatro em Coimbra. Elementos para a sua história, 1526-1910*, Coimbra, Câmara Municipal, 1959, p. 60).

Still in the 1625-26 season, Sousa (2018: 112-113) notes the possibility of the presence in Lisbon of the *compañías* of Antonio de Espinosa and Lorenzo Hurtado de la Cámara. The latter married in Lisbon in February 1626 and remained there for the following season. Lorenzo Hurtado was part, with other actors such as Diego Hernández de Aldana, Pedro Maldonado and Juan Bautista Espinola, of the *compañía* of Pedro de Valdés - as documented in Badajoz on 14 July 1626 (Sousa 2018: 113, citing Marcos Álvarez 1997: 176-180) - and it seems that both shared the direction, since in the *Livro de Receita* of the Hospital Lorenzo Hurtado appears as *actor* - a variant, as we know, of *autor* - to whom the *pátio* was leased.

In the Hospital's account books there are no records of the names of *autores de compañía* for these seasons from 1627 to 1633:

La escasez de datos en nuestra documentación contrasta con las eufóricas afirmaciones de J. Gonçalves Ribeiro Guimarães cuando indica que, por estos años (alrededor de 1627-1628), se representan en el patio de las Arcas las comedias de Jacinto Cordeiro, algunas de las cuales, «pelo menos, foram executadas por companhias, cujos autores, ou directores, eram comediantes notáveis» (Bolaños y Reyes 1992: 124).

He goes on to list the directors of *compañías* who appear on the title pages of the *comedias* in the volume of *Seis comedias famosas*. De los Reyes and Bolaños (1992: 124) conclude:

Aunque Ribeiro Guimarães solo apunta fecha de representación para una de ellas –*El hijo de las batallas*, antes de octubre de 1625, como ya hemos visto–, el

hecho de que tome los datos de una colección de estas seis comedias publicadas en Lisboa, por Pedro Craesbeeck, en 1630, permite suponer su puesta en escena y la presencia de dichos autores en Lisboa antes de ese año.

Amar por fuerza de estrella was performed by Tomás Fernández; *El juramento ante Dios* and *El mayor trance de honor* by María de Riquelme;²⁸³ *El hijo de las batallas* by Manuel Simón; the *Pacheco, I* by Pedro de Valdés; and the *Pacheco, II* by Salazar Mahoma.

Sousa (2018: 115-120) has managed to gather some data on these seasons. In February 1627 the marriage takes place in Lisbon in which Cristóbal de Avendaño - who performed *Partes* - and Jacinto Cordeiro are witnesses, discussed in the previous section, so Avendaño may have performed in Lisbon around this date; Juan Jerónimo Valenciano may have been in the 1627-28 season²⁸⁴ and, later, Sousa (2018: 116) accredits the presence of José de Salazar Mahoma in Lisbon in 1627, as he signs a contract with the Hospital in November, and hypothesises that it may have been at this time that the author and Jacinto Cordeiro came into contact, and that this was the season in which *Pacheco, II* was performed. Pedro de Valdés, who brought *Pacheco, I* to the stage, had been in Lisbon the previous season, so that the first and second parts of this diptych could have been performed back-to-back.

Also Sousa (2018: 116-117) has found evidence of the theatrical activity in Lisbon of Manuel Vallejo in 1628 - husband of María de Riquelme -, and of the residence of two actors, Jaime Salvador and María de la Serna (María Salvador), who marry in February 1630. Jaime Salvador belonged to different *compañías*, including those of Juan Jerónimo Valenciano, Tomás Fernández and Pedro de la Rosa, but all the documents date from after 1630, so we do not know in which *compañía* he was acting at this time (DICAT). Tomás

²⁸³ The print says: "Representola Riquelme". It is assumed that María de Riquelme, because the last news of the theatrical activity of her father, Alonso de Riquelme, corresponds to the beginning of 1623 (*DBe*, s.v. *Alonso de Riquelme*). María de Riquelme was already married to Manuel Vallejo and was acting in his company in 1627 (DICAT, s.v. *María de Riquelme*).

²⁸⁴ "El manuscrito [autógrafo de *El mayor trance de honor*] incluye en el f.1^r un reparto que parece ser de una mano distinta a la de Jacinto Cordero. Este reparto parece corresponder a la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, quien poseía una copia de esta comedia en 1628, según está documentado en DICAT. ¿Es posible que el reparto corresponda a su compañía hacia este año?" (Manos teatrales). The inventory of *comedias* by Juan Jerónimo Almella (el Valenciano) transcribed in DICAT (s.v. *Jerónimo Valenciano*) includes as two different *comedias Trances de honor* and *El desengaño en celos* (*El desengaño de celos* is the subtitle of *El mayor trance de honor*), neither attributed to Cordeiro (although the attribution is not correct for many other *comedias* either). The print of *Seis comedias famosas* (1630) states that it was performed by Riquelme.

Fernández's long stay in Lisbon between 1629 and 1632 has already been discussed in the previous section.

The information on the presence of almost all the authors who performed Cordeiro's *comedias* allows us to deduce that the playwright was writing and seeing his *comedias* performed in the pátios of his native city during these years.²⁸⁵ He was therefore immersed in the life and dynamics that Spanish *comedia* had brought to Lisbon. Beyond the circumstances of the performance of Cordeiro's *comedias*, of which we have hardly any precise information, this firm confirmation of a theatrical reality in Lisbon linked to Spanish *comedia* explains the impulse of a Portuguese author to write theatre in Spanish and in the manner of Spanish playwrights.

It is true that during these years quite a number of plays were printed in Portugal by authors of the sixteenth century: Gil Vicente,²⁸⁶ Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado,²⁸⁷ Francisco Vaz de Guimarães or Baltasar Dias,²⁸⁸ as well as anonymous plays (such as the *Auto de dom André*),²⁸⁹ mainly in *sueitas*, but also in collective volumes, in a practice that had begun in the mid-sixteenth century (Camões 2019: 121-122).²⁹⁰ Volume I of *Teatro de autores portugueses do século XVI I* - edited by Camões (2007) - gathers five anonymous *autos* of which there is no known edition from the 16th century, but only from the 17th.²⁹¹ In turn, the three *comedias* by Luis de Camões were reprinted

²⁸⁵ In the manuscript of *El favor en la sentencia* Cordeiro signs: "fin de la gran comedia de *El favor en la sentencia*, escrita para Bartolomé Romero por el Alférez Jacinto Cordeiro ". The manuscript later fell into the hands of Pedro Rosete, but there is no record of either comedian passing through Lisbon during these years.

²⁸⁶ «No século XVII saíram folhetos do *Auto da Fé*, do *Auto da Festa* e da série das barcas, de que apenas a *Barca da Glória* apresenta ano de impressão, 1617» (Camões 2018: 129)

²⁸⁷ His *Auto de Gonçalo Chambão* was published, according to João Soares Carvalho (2001: 428), in 1613, 1615 and 1630.

²⁸⁸ For the dates of Baltasar Dias' *seiscentistas* editions, see Soares Carvalho (2002: 428-429). According to Cardoso Bernardes (2000: 273), «Baltasar Dias fue uno de los autores más leídos y representados en los círculos populares, desde el siglo XVI hasta el XVIII».

²⁸⁹ «[...] o texto de autor anónimo de teatro quinhentista mais editado» (Camões 2010b: 10).

²⁹⁰ «Depois de no século XVI o teatro ter começado a definir os seus contornos próprios, a impressão de textos dramáticos no século XVII revela-se já uma fonte próspera de rendimento, alimentando um mercado que pode extravasar o da leitura, constituindo-se em repertório procurado pelo público. À falta de documentação que ateste estas práticas teatrais que apenas se adivinham, contrapõe-se a relativamente abundante matéria tipográfica ligada ao teatro» (Camões 2007: 8). Teófilo Braga (1870: 185-210) gives the dates of some *seiscentistas* editions known from the *Index expurgatorio de 1624*. They are mainly *pliegos sueltos* published between 1603 and 1617 in the workshops of António Álvares in Lisbon and Francisco Simões in Évora, but also in those of Domingos de Fonseca, Manuel Carvalho and Pedro Craesbeeck in Lisbon, and Fructuoso de Basto in Braga. («A data das edições proibidas revelam-nos uma certa actividade de produção e consumação na litteratura do teatro: 1603, 1605, 1607, 1612, 1613, 1615, 1616, 1617, foram annos fecundos não já para a publicação de Autos originaes, mas para a reproducção dos Autos do seculo XVI» (Braga 1870: 210).

²⁹¹ «Destes cinco textos que conhecem agora sua primeira edição moderna não chegou até nós

in the seventeenth-century editions of his *Rimas* (Eirín García 2008: 15). The classic *comedias*, written in the previous century, by Jorge Ferreira de Vasconcelos were also published: *Eufrosina*, *Ulissipo* and *Aulegrafia* are known in editions of 1616, 1618 and 1619 respectively.²⁹² And in a volume of 1622 entitled *Comédias famosas portuguesas* (Lisbon, by António Álvares) the two works by Sá de Miranda - the *Comédia dos Vilhalpandos* and the *Comédia dos Estrangeiros* - and the *Comédia de Bristo* and *Comédia do Cioso* by António Ferreira were printed.

In 1601, printed by Pedro Craesbeeck, the *Comédias portuguesas* de Simão Machado were published. The volume includes four *comedias*: first and second parts of the *Comédia do Cerco de Diu* and first and second parts of the *Comédia da Pastora Alfea*; and five *representações*.²⁹³ There is no record of his *comedias* being performed; nevertheless, and despite the great spectacular nature of Alfea's *comedias*, the actions required by the plot, as Rodríguez Rodríguez (2009: 55-68) has shown, are perfectly suitable for its staging in a *corral de comedias*. It can also be deduced from the acotations that, in effect, they were intended to be performed in these spaces. On the other hand, the author's statement in the *representação* that follows the first part of the *Comédia de Alfea* is surprising: he says "ser novidade" (v. 62) to resort to bilingualism in a play, so common in Portuguese theatre since the works of Gil Vicente.

El alarde de Simão Machado resulta aún más extraño a finales del Quinientos, cuando el mundo teatral portugués había emprendido ya decididamente el proceso de su incorporación al universo de la Comedia Nueva española, de manera que no solamente la industria y la institución escénica se configuraban según el patrón del país vecino, al paso que las compañías españolas de representantes acudían a las ciudades lusitanas con su repertorio castellano y en castellano, sino que también los ingenios portugueses se preparaban para escribir comedias en el estilo y lengua de Lope de Vega. En este contexto, la «novidade» ofrecida por nuestro poeta reside más

qualquer testemunho quinhentista, ignorando-se até se terão chegado a ser impressos no século XVI; encontram-se todos publicados a partir do século seguinte, bastante tempo depois de terem sido representados, e são, na sua totalidade, por coincidência, ou não, produtos saídos das oficinas tipográficas de António Álvares, pai e filho» (Camões 2007: 8-9).

²⁹² The *comedia Eufrosina*, which the Inquisition had censored, was amended by Francisco Rodrigues Lobo in the 1616 edition and published without the author's name (Cardoso Bernardes 2000: 279-282). The 1618 and 1619 editions of *Ulissipo* and *Aulegrafia* are published in Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>), where facsimiles are also available.

²⁹³ The author himself, at the end of the second parts of his *comedias*, announces a third, so they were intended to form trilogies, which in the end were not written - or at least no news of them has reached us (Rodríguez Rodríguez Rodríguez 2003: 12). Paul Teyssier (1969) edited the two parts of the *Comédia de Diu* and José Javier Rodríguez Rodríguez (2003) the two parts of the *Comédia da Pastora Alfea*. In addition, Claude-Henri Frèches had written his *Introdução ao teatro de Simão Machado* in 1971, which preceded a facsimile edition of the 1601 volume. All four were re-edited by José Camões, José Javier Rodríguez Rodríguez and Helena Reis Silva in 2009. They are also available online at Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (<http://www.cet-e-quinientos.com/>).

bien en su resistencia creativa frente a la novedad que terminaría imponiéndose: en su fidelidad al procedimiento vicentino del diálogo bilingüe, defendido ahora como útil para un proyecto dramático de ambición comparable a los de los comediógrafos españoles (Rodríguez Rodríguez 2003: 17).

Simão Machado's bilingual *comedias* are, therefore, together with Francisco Manuel de Melo's *O fidalgo aprendiz* (1646), the only attempt to combine the Portuguese theatrical tradition and Spanish *comedia* with a result of their own, different from what we see in other Portuguese authors who entirely adapted the Spanish model, including the language of writing.²⁹⁴ Jacinto Cordeiro was one of them.

As already mentioned above, by 1600 Spanish Golden Age theatre was performed in Lisbon as regularly as in any other Spanish city, but it was also read. Prior to 1630, it is worth remembering the well-known *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisbon, 1603) - "the first collection of Spanish dramatic pieces of the 17th century" (Gómez Sánchez-Ferrer 2017: 66) - and the *Segunda parte de comedias de Lope de Vega* (Lisbon, 1612), both volumes printed by Pedro Craesbeeck. Jorge Rodrigues was responsible for the reprinting of the *Primera parte de comedias de Lope de Vega* (Lisbon, 1605), printed by Ângelo Tavanno in Zaragoza in 1604. From 1630 onwards, there was a greater proliferation of *suestras* and in 1646 the so-called *Comedias de Lisboa*²⁹⁵ began to be published, but even so, there are not many existing testimonies, which leads us to think that perhaps Spanish prints were circulating in Portugal or that Spanish theatre had a select readership:

Anyway, the limited number of Spanish books printed in Lusitanian cities may have something to do with the circulation of Spanish editions also around Portugal and that is a problem we still have to research. Even though, the *comedia* found a place in the Portuguese presses –and market– between 1600 and 1650 among educated readers (Gómez Sánchez-Ferrer 2017: 76).

If Spanish theatre began to be performed in the 1580s and printed around 1600, the first printed *comedia* written by a Portuguese that is known to date is Jacinto Cordeiro's

²⁹⁴ In Portugal (in Lisbon at the Colégio de Santo Antão, but also in Coímbra, Évora, Braga...), as in Spain and the rest of Europe, there was also a Jesuit theatre written mainly in Latin, of great spectacular nature, performed in schools on religious festivals and special occasions. It dealt mainly with biblical or hagiographic themes and rarely with events in Portuguese history or mythological episodes, as can be seen from the chronology drawn up by Claude-Henri Frèches (1964: 127-145). The performance of the *Real tragicomedia del Descubrimiento y conquista del Oriente*, by António de Sousa, which took place at the College of Santo Antão on 21 and 22 June 1619 before Philip III (Braga: 1870: 158-179; Stegagno Picchio 1964: 161; Rebello 1967: 62), is often recalled.

²⁹⁵ They were entitled *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*. Five volumes were printed: the first (1646), second (1647), fourth (1652) and fifth (1653) in the workshop of the Craesbeeck family, and the third (1649) in that of António Álvarez (Profeti 2009).

La entrada del Rey em Portugal (1621). It is likely that throughout these 40 years of success of Spanish theatre in Portugal there were other authors who ventured to write *comedias*. Spanish was a common language in Portuguese theatre, as already mentioned, from Gil Vicente onwards. However, based on the list that is known, and in the absence of a complete catalogue of Portuguese playwrights of the 17th century, everything suggests that Cordeiro was one of the first to write plays under the formula of Lope de Vega.²⁹⁶ Probably around the same time Manuel de Galhegos and Francisco Manuel de Melo also did so.

Both with a fairly important non-dramatic oeuvre, written in Spanish and Portuguese,²⁹⁷ it is important to note that both lived for some time in Madrid, before returning to their country of origin with the Restauração. It was during these periods that they experimented with Spanish theatre. Unfortunately, not many traces of those forays have survived. Nor has there been any trace of the passage of their plays through the *corrales de comedias*, either in Spain or in Portugal. According to Barbosa Machado (1952: 272-273), Manuel de Galhegos (1597-1665) was acclaimed at Court by the spectators who came to see his *comedias* at the theatre.²⁹⁸ Of the list of eight *comedias* offered by the bibliographer, only two have so far been located: *El infierno de amor*²⁹⁹ and *Valor, beldad y afición* - Barbosa Machado mistakenly writes *Valor, verdad y afición*.³⁰⁰ The lost works are *Entrada de Felipe em Portugal*, *Afonso de Albuquerque*,

²⁹⁶ Regarding "la aportación textual de los propios dramaturgos lusos" Mota and Rodríguez (2009: 314) say that "el campo que se descubre desde este ángulo contiene buena parte de las zonas en sombra a que aludíamos al comienzo de la exposición. Aparte las figuras mayores de Jacinto Cordeiro y Matos Fragoso [...], los tratados históricos más minuciosos señalan un grupo de poetas notables, sobre el fondo de meras listas, de antropónimos y títulos proporcionadas por los repertorios bibliográficos".

²⁹⁷ For other aspects not directly related to theatre (biographical data, other genres cultivated, patrons and friends, etc.), I refer to Martins (1964) and Prestage (1914).

²⁹⁸ In Madrid, Manuel de Galhegos became friends with Lope de Vega, who mentions him in his *Laurel de Apolo*.

²⁹⁹ It is preserved in a manuscript in the BNE (RES/82), according to Martins (1964: 47), autograph. It is not dated and the internal data of the *comedia* do not allow any conjecture, although Martins (1964: 47) supposes it to be earlier than 1640. In 1641 Galhegos is already in Portugal and devotes himself to other types of writing. Urzáiz (2002: 334) located another eighteenth-century manuscript in the Biblioteca Palatina in Parma.

³⁰⁰ Martins (1964: 46) gives an account of the British Library copy (11728.c.55), catalogued as printed in Madrid, 1730, with a question mark. However, the scholar does not agree with this dating: «O grande número de erros e formas lusitanas denuncia uma data mais afastada ou uma tipografia em Lisboa. A ausência completa de referências a Galhegos após sua morte, leva-nos a aceitar uma data mais antiga, já que nos parece pouco provável que a comédia tenha conhecido quase cem anos de popularidade ou, pelo menos, resistido a um século» (Martins 1964: 46). He adds that he has not located any other testimonies of the *comedia*. There is at least one more, held by the BNE (T/55324/13). Although it also has no imprint, it seems to have been printed in the 17th century, so it may be a copy of the same edition as the one in the British Library.

El honrado prudente, Casar a gusto por fuerza, La Oronte de Chipre and La Reina María Estuarda.

While there are no clues to date *El infierno de amor*, Heitor Martins (1964: 46) does point to a *terminus ante quem* for *Valor, beldad y afición*: "Várias referências à dificuldade de se encontrar Lope de Vega em sua casa e a atores da época dão a entender que a obra foi escrita antes de 1635, fecha da morte do dramaturgo espanhol". *El infierno de amor* is a prototypical *comedia palatina, de secretario*, and *Valor, beldad y afición*, an urban *comedia, de capa y espada*. Both follow the usual rules of the *comedia nueva*, but we cannot venture to say that all his theatre belongs to this trend.

The biography and the environment in which Francisco Manuel de Melo (1608-1666) lived and wrote have been more studied and defined by critics, but his dramatic work has often been reduced to *O fidalgo aprendiz* (1646), for many "única obra poèticamente conseguida no teatro português de Seiscentos" (Stegagno Picchio 1964: 179), because it is the only attempt in the 17th century to update the Vincentian tradition in a non-religious play.³⁰¹ But Francisco Manuel de Melo did not only write *O fidalgo aprendiz*, which, as Sousa (2018: 17) rightly points out, «é muito pouco representativo tanto da dramaturgia lusa coeva como da vivência teatral portuguesa do século XVII; [...] uma clara excepção no seu contexto». His theatrical production was more extensive. Fond of attending *comedias* (Camões 2011: 80-83), the theatre he wrote has not been preserved or is - with the exception of *O fidalgo aprendiz* - incomplete.

It is he himself who gives an account of what he wrote in the *Obras Morales* and in the *Hospital das Letras*:³⁰² *La jornada gloriosa* (only referred to in the *Obras Morales*),

³⁰¹ There were other authors who cultivated theatre in Portuguese. Teófilo Braga (1870: 211-241) spoke of a "escola vicentina" (despite the imprecision of the term), and mentions, from the first half of the 17th century, Antonio Pires Gonge, Manoel Nogueira de Sousa, Francisco Rodrigues Lobo, Francisco Manuel de Melo and Francisco Lopes. All of them, except Francisco Manuel de Melo, wrote only religious theatre. For Braga (1870: 222), "esta rica eflorescência da literatura dramática no século XVII era uma consequência de que havia muita vida no teatro português; escassêam-nos os documentos para provarem esta verdade, mas do pouco que alguns curiosos conservaram se deduz até que ponto as representações hieráticas se haviam incarnado nos costumes do povo português". According to the scholar, these *autos* kept the genuine Portuguese theatre alive and ensured the survival of the Portuguese language despite the Jesuits, the Inquisition and the Spanish "occupation". For Luciana Stegagno Picchio (1964: 179-183), the "filão nacional" is not only constituted by F. Manuel de Melo either; she mentions other attempts by authors already collected by Braga, as well as a series of anonymous *autos*, many of which have not been preserved. According to the author, it was easier for the Portuguese to dialogue with "o Cristo nacional" than with "cavaleiros castelhanos de capa e espada" (Stegagno Picchio 1964: 180).

³⁰² We must take into account "os riscos inerentes à utilização da obra de um autor como fonte documental, mesmo sabendo que o próprio a preparou para publicação –o que talvez constitua um risco acrescido– como sabemos ser o caso de Francisco Manuel de Melo, para tentar construir um inventário dos

El laberinto de Amor/O labirinto da Fortuna, Los secretos bien guardados/Os segredos bem guardados, De burlas hace amor veras, El Domine Lucas, El hidalgo Aprendiz/O fidalgo aprendiz, La vida de D. Establo, La Impossible and Entremez de los Entremezes, farsa (Camões 2011). Of this list, only two compositions have come down to us, both of them incomplete. Some scenes from *La impossible* were printed in *Las Tres Musas de Melodino* (1649) and in *Obras métricas* (1665), after which it is stated that "No se acabó". In any case, it is a play in a markedly Gongorine style dated 1643 and written to be performed before the royal family in the Alcântara palace (Camões 2011: 86-87). Of the play *De burlas hace amor versa*, preserved in a manuscript, only the second and third *jornadas* have come down to us (BNP 7644, ff. 206-221). It is an urban *comedia*, which takes place among streets and balconies, and resorts to disguises and letters that entangle the lovers in ambiguities that end well, although the ending seems incomplete.³⁰³ It is not possible to date the composition. In 1634 he writes a letter to his friend Lourenço de Ataíde to commission a *comedia*, although he does not specify its title or subject matter:

Antes que representada le ofrezco a V.M. esta Comedia, porque en lo que tan verdaderamente es suyo, siquiera se lleve las estrenas. Deseo que salga al desafío (que eso es el teatro) con su nombre de V.M. por padrino. [...]

Estando en la Corte, hoy hace un año, la di principio. [...] (Melo, *Cartas familiares*, p. 53).

Judging by what he says in this letter and taking into account the rest of his biography, it is most likely that it was between 1628 and 1640, years in which he made long stays in Madrid -alternated with others in Lisbon and elsewhere (Prestage 1914: 53-100)- when he wrote his *comedias* in Spanish style.

Cordeiro dedicates stanza 16 of his *Elogio* to Francisco Manuel de Melo:

D. Francisco Manuel, pompa gloriosa
de las musas, amparo en su asistencia,
puede solo con mano poderosa
restituirnos faltas de su ausencia,
que es su pluma feliz tan deleitosa
que, mereciendo aplausos su excelencia,
en su término ilustre y modo urbano
le conduce el laurel por cortesano.³⁰⁴

seus escritos" (Camões 2011: 83). Pires (2002: 102) considers the catalogue offered in the *Obras morales* to be "um balanço que podemos mesmo considerar excessivamente completo, pois inclui obras de que não temos conhecimento, ou porque se perderam, ou porque não chegaram a passar de projectos do autor".

³⁰³ The two incomplete *comedias* are published in Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>).

³⁰⁴ I quote from the edition of Pires (2017).

Constructed on clichés, the verse provides no information about a possible friendship or literary exchange between the two compatriots. At least, the admiration that can be deduced from Cordeiro towards F. Manuel de Melo seems not to have been reciprocal, since the latter does not take him into account in his particular *parnasos*: a letter of 1640 in which he makes a strict selection of 28 modern Portuguese authors,³⁰⁵ and the *Hospital das letras*,³⁰⁶ where he does not even name him among the authors - in this case, Portuguese and Spanish - "que não tem cura" (Melo, *Apólogos dialogais*, Vol. II, p. 44). Nor does Galhegos invite Cordeiro to sing the wedding of the Duke of Bragança in the *Templo da Memoria* (Lisbon, by Lourenço Craesbeeck, 1635), where he summons 34 poets, not all of them Portuguese.³⁰⁷

Unlike these two authors, who seem to have taken advantage of their stays in Spain to experiment with the genre of the *comedia nueva* and who, on returning to their country of origin, would develop other types of writings (for which they would later be remembered and studied), everything suggests that Cordeiro remained in Lisbon, where he cultivated Spanish *comedia* more systematically than his other two compatriots. Although it seems that he never came into direct contact with the playwrights who resided at the Court, Cordeiro's theatre does not constitute a fringe of the *comedia áurea*. Cordeiro is fully inscribed in the genre, as Gonzalez (1987: 259-329) has shown in numerous pages.

In his theatre, the great universal themes of baroque *comedia* predominate. Gonzalez points out (1987: 47-48), echoing, as he himself states, Aubrun's (1966) analysis: faith, honour, love and social order, to which he adds the theme of the fatherland, although he acknowledges that it is not in his plays that the latter is most developed. On the other hand, he shows a predilection for other more specific themes, such as violence, fortune and the upside-down world, loyalty or sibling rivalry, but always within a framework that fits in with the precepts of Lopes's *Arte Nuevo*. The same resources and techniques are used, and the annotations show that Cordeiro wrote with the structure of

³⁰⁵ «Ao Dr. Manuel Temudo da Fonseca, Vigairo Feral do Arcebispado de Lisboa», Melo, *Cartas familiares*, pp. 409-22. In this letter he expresses his wish to compile a bibliography of Portuguese literature.

³⁰⁶ According to Pedro Serra, the *Hospital das letras* (1999: IX), "terá sido escrito depois de 1654, e D. Francisco não lhe pegou novamente depois de 1658"; the dedication is dated 10 September 1557.

³⁰⁷ Nor did Cordeiro include Galhegos in the *Elogio* because he had already appeared in Lope's *Laurel de Apolo*. On these texts and others through which we can extract a very large list of Portuguese poets - many simply amateurs, of whom none or very few poems are preserved - from the 17th century, see De Freitas Carvalho (2007). It is curious that, of the seven texts analysed (I am not taking into account Cervantes' *El Viaje del Parnaso*, since by 1614 Cordeiro had not yet published - and certainly not written - any of his work; nor, evidently, the *Elogio*, written by himself), none of them considers our poet worthy of mention.

the *corral de comedias* in mind. He knew the rules of the genre, and he applied them at a time when they were fully established. By 1620 the *comedia nueva* had reached its zenith.

This was a key decade in the evolution of the genre: these were the years in which Calderón appeared on the Baroque stage and a new era began.³⁰⁸ Lope, in his later years (1627-1635), tried to adapt to the times.

En el Lope de la senectud la materia palatina está muy presente, alimentando hasta un total de siete obras, pero parece decantarse claramente por un conflicto más dramático (en cinco de ellas) que cómico (en dos). [...] Y esta primacía de lo grave sobre lo cómico no deja de ser notable en la evolución de la materia palatina en la escena española (Oleza 2003: 604-605).

Cordeiro is part of this same trend: his theatre clearly tends towards drama and his preferred genre is the *comedia palatina* - more the serious than the comic, which is also intended to be exemplary.³⁰⁹ Of the seventeen *comedias* he wrote, only five are outside the *género palatino* (and *Pacheco, II* contains many elements of it). Based on chronicles or legends we can only count the pseudo-historical *comedias* of Duarte Pacheco and *Los doce de Inglaterra*. Both have Portuguese themes, which was not unusual in Spanish *comedia* either, although I think it is worth noting that Cordeiro does not write any drama about Spanish history and never uses any Spanish city as a setting for his plays. The *comedia villana A grande agravio, gran venganza* and *La entrada del Rey en Portugal*, a *comedia* that mixes the relation of events with a *capa y espada* plot, are also different from the *comedia palatina* subgenre.

³⁰⁸ «Existe un acuerdo unánime entre los estudiosos del teatro áureo acerca de la necesidad de deslindar fases distintas en el desarrollo de un fenómeno de tan larga duración. Uno de los deslindes más importantes se coloca sin ninguna duda en los años veinte del siglo XVII: por comodidad, consideraremos como fecha-clave 1625, gozne entre el primero y el segundo cuarto del siglo. Poco antes se coloca el comienzo (1623) de la actividad dramática de Calderón, cuya estrella brillará hasta su muerte en 1681; mientras que algo más tarde, en 1627, puede fijarse el inicio de lo que Rozas llamara el ciclo de la "senectud" de Lope de Vega, cuyos caracteres, estudiados en su producción dramática por Oleza (2004), coinciden en larga parte con las tendencias mayoritarias del teatro realizado por los dramaturgos más jóvenes. El segundo cuarto del siglo, y sobre todo la primera década (1625-35), es el periodo más fecundo en cambios y reajustes en el sistema de los géneros teatrales. Casi todo lo nuevo que se detecta en esta fase seguirá caracterizando el teatro áureo hasta finales de siglo, aunque cada vez con menor empuje y originalidad. Solo es exclusivo de la década 1625-35, en sentido estricto, lo que podríamos llamar un resurgimiento de la tragedia, que se estanca paulatinamente poco más allá de estos confines cronológicos, siendo un impulso exclusivo de la dramaturgia de Rojas Zorrilla, del joven Calderón y del anciano Lope de Vega. Al contrario, el fenómeno que caracteriza de forma exclusiva la segunda mitad del siglo es, sin ninguna duda, el florecimiento del teatro musical de gran espectáculo y de tema mitológico o caballeresco para Palacio, cuyas estrellas son Calderón, Solís, Salazar y Torres y Bances Candamo» (Oleza y Antonucci 2013: 726).

³⁰⁹ As Gonzalez (2002:189) has already stated: "Sa production peut se classer dans le genre général de la comédie sérieuse et dans le groupe peculiar des *comedias palaciegas* avec, dans l'ensemble, un goût pour le pathétique et une tendance tragique".

He does not cultivate mythological tragedy nor does he resort to ancient history: the plot of his *comedias* is almost always freely invented, but the intensity and violence in the recreation of these invented events is striking, characteristic of the tragedy that resurfaced between 1625 and 1635 (Oleza and Antonucci 2013: 726). The predominant themes in his theatre are love and honour, which almost always involve political conflicts, because they concern kings who exceed their privileges as rulers (*El malinclinado*, *Viva quien vence*, *Lo que es privar*, *La privanza merecida*, *Pacheco, II*) or queens who renounce their desires in order to maintain the peace of the kingdom (*Partes*). The *comedia palatina* *El favor en la sentencia* and the *comedia villana* *A grande agravio, gran venganza* are strong dramas of *honra conyugal*.

Even in *El hijo de las batallas*, a *comedia* of recognition, the story, although with a happy ending, is still tragic, including a matricide on stage. He also wrote purely comic *comedias* of recognition, in which the characters create their own disguise to achieve their amorous goals (*Victoria por el amor* stands out in this respect). This is how this subgenre evolved in the second quarter of the seventeenth century (Oleza and Antonucci 2013: 729). The generational conflicts between parents and children, "tan típicos de ese teatro trágico calderoniano que ya por 1631 es una realidad consolidada" (Oleza and Antonucci 2013: 727), also find their place in Cordeiro's dramaturgy (*A grande agravio, gran venganza* is the most illustrative example). Finally, typical of these years is also the turn that occurs in the plays that dramatize the abuses of power of the sovereign who seeks a lady who does not correspond to him. A vassal of the king, in love with - and reciprocated by - the same lady, hesitates between his love and his fidelity.

El tema recibe [...] un tratamiento suavizado, centrándose la intriga, más que en los desmanes del poderoso, en el dilema del vasallo o de un amigo de éste, preocupados por la dificultad de compaginar amor, amistad y obligaciones de vasallo. Al final, de todas formas, el poderoso sabe vencerse a sí mismo: solución conciliadora que ya había sido perfeccionada por Lope de Vega en múltiples piezas, y que encontramos en obras de Calderón como *Amor, honor y poder* (1623), *Nadie fue su secreto* (1623-24), *Saber del mal y el bien* (1628) (Oleza y Antonucci 2013: 731).

This is the case in the *comedias* of *Lo que es privar*, *La privanza merecida* and the *Pacheco, II*. We conclude, then, with Gonzalez (2002:189), that we are fully in the

presence of «un dramaturgue de transition, proche de la première manière de Calderón, quand ce dernier repense l'héritage lopesque».³¹⁰

After 1630, and especially from 1640 onwards, many Portuguese authors cultivated the genre. Undoubtedly the most prolific and best studied is Juan de Matos Fragoso.³¹¹ Alongside him, Cordeiro and Manuel Freire de Andrade³¹² are generally considered the leading authors of this group of Portuguese playwrights.³¹³ Antonio Enríquez Gómez, who has been considered Portuguese for a long time, also appears on these lists.³¹⁴ Other members include António de Almeida³¹⁵ and Manuel Coelho Rebelo,³¹⁶ but the list is much longer and still incomplete, and many of its authors are still awaiting critical attention.³¹⁷ Within this group, a series of authors who used the theatre as a means of propaganda in the service of the Bragança cause during the Restoration War (1640-1668)

³¹⁰ Other comic *comedias*, although always with a certain degree of drama, such as *Amar por fuerza de estrella* or *El secretario confuso*, may be closer to the *comedia palatina* of the first period, whose models are undoubtedly the *comedias de secretario* *El perro del hortelano* by Lope de Vega or *El vergonzoso en palacio* by Tirso de Molina.

³¹¹ Juan de Matos Fragoso (1609-1689) arrived in Madrid in the 1630s. After the Restauração, in 1640, he remained loyal to King Philip IV. It is not known when exactly he began to write plays. According to Vaiopoulos (2020: 40): "Su exordio poético remonta a los años 1637-39, por lo que parece posible hipotetizar que en el mismo periodo se enfrentara también con los textos teatrales". He wrote 33 individual *comedias*, 23 collaborative *comedias* and 15 short plays (Vaiopoulos 2020: 40).

³¹² The only *comedia* that has survived and of which we are aware is *Verse y tenerse por muertos*, printed twice in the 17th century and four times in the 18th century. The biographical data we know and a concise analysis of the *comedia* - in the "apresentação" - by José Javier Rodríguez Rodríguez can be consulted in Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>).

³¹³ For Teófilo Braga (1870: 298), "os principaes poetas dramáticos da Escola Española são Antonio Henriques Gomes, Dom Francisco Manuel de Melo, o alferes Jacinto Cordeiro, e Manuel Freire de Andrade". Rebelo is of the same opinion (1967: 66-67), although he adds Tomé de Távora Abreu.

³¹⁴ However, Antonio Enriquez Gómez was neither Portuguese nor of Portuguese descent. He was born in Cuenca around 1600 and died in Seville in 1663. A Judaizer, living in Rouen he was linked to the "nação portuguesa" and supported the secessionist movement (Galbarro García 2015: 19-29), as evidenced by *Triunfo lusitano* (1641), which Cordeiro will continue with his *Triunfo francês* (Gonzalez 2005).

³¹⁵ His *comedias* *La verdad escurecida* and *El hermano fingido* have been edited by Rodríguez Rodríguez (2012).

³¹⁶ An important author for the history of Portuguese theatre. He published a collection of 24 *entremeses* (6 in Portuguese, 16 in Spanish and two bilingual) under the title *Musa entretenida de varios entremeses*, in 1658, republished in 1695 -with one more *entremés* in Portuguese- (Mota and Rodríguez 2009: 315-316). He is one of the few known names among the large group of anonymous authors that constitute the corpus of this genre, so fruitful in Portugal in the seventeenth and eighteenth centuries (Sousa 2016:184-186). He has recently received considerable critical attention, especially in the framework of the project directed by José Camões and Abraham Madroñal, *Entríb - Entremeses Ibéricos: Inventariação, Edição e Estudo* (<https://entribericos.com/home/>).

³¹⁷ The most complete list is that of Teófilo Braga (1870: 298-316), although he does not include authors such as Manuel Coelho Rebelo because he does not consider him to belong to the "escola española" but to the "Vincentian" one. A shorter list is that of Rebelo (1967: 66-67). New names are added by Ares Montes (1992: 53-54) and Araújo (2007: 162-163, 168-169), who also reviews the critical studies that have been carried out on some of them. The edition of many of the plays that we have preserved -and that have been located so far- is available in Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de autores portugueses do Séc. XVII* (<http://www.cet-e-seiscentos.com/>).

stand out. Authors such as Leonardo Saraiva Coutinho, Manuel Araújo de Castro, Manuel de Almeida Pinto, Pedro Salgado and also António de Almeida and Manuel Coelho Rebelo, mentioned above, write political theatre at a time when Spanish *compañías* do not come to represent to Portugal - at least, we have no record of it (Sousa 2018: 125).³¹⁸ When the conflict ended, they resumed their activity, which would come to an end with the exhaustion of baroque formulas also in Spain, coinciding also with the definitive disappearance of the Pátio das Arcas due to the earthquake of 1755 and the increasingly relevant presence of new forms of theatre.

³¹⁸The 'theatre of the Restoration' has been studied, among others, by Valladares (2002), Camões (2010a), Araújo (2016), Corradín (2016), Saraiva (2016) and Sousa (2018: 23-57).

7. BIBLIOGRAFIA

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español. 2. La edad de Oro (siglo XVI)*, Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, trad. P. Pedraza, Madrid: Akal, 1993.
- ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas españolas*, ed. R. Zafra, trad. B. Daza Pinciano (1549), Barcelona: Medio Maravedí, 2003.
- ALFONSO X, *Fuero real*, ed. A. Pérez Martín, Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2015.
- ALFONSO X, *Las siete partidas*, Salamanca, por Andrea de Portonaris, 1555.
- ALÍN, José María y María Begoña BARRIO ALONSO, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis, 1997.
- ALMEIDA COSTA, Joaquim, António SAMPAIO E MELO, *Dicionário da língua portuguesa*, Porto: Porto editora, 1996.
- ALMEIDA PINTO, Manuel de, *La feliz Restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/obras>> [22/03/2024].
- ALMEIDA, António de, *La desgracia más felice*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/obras>> [13/03/2024].
- ALMEIDA, António de, *La verdad escurecida / El hermano fingido*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, Madrid: Iberoamericana-Vervuert-CSIC, 2012.
- ALMEIDA, Fortunato de, «Organização político-administrativa portuguesa dos sécs. XVII e XVIII», en *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*, coord. A. M. Hespanha, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad. Secretariado de publicaciones e intercambio científico, 1976.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa* (Tesis), Valencia: Universitat de València, 1993.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «La figura del Rey en el teatro portugués de los siglos XVI y XVII», en *Teatro y poder*, coord. A. Ruiz Sola, Burgos: Universidad de Burgos, 1998, pp. 77-94.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, Valencia: Universitat de València, 1999.

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo XVII», *Studia Iberica et Americana*, 5 (2018), pp. 187-200.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Dramaturgos portugueses en la corte hispánica: Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, ed. E. Martínez Carro y A. Ulla Lorenzo, Kassel: Reichenberger, 2020, pp. 35-56.
- ALVES DIAS, João, *Craesbeeck: Uma dinastia de impressores em Portugal*, Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.
- ANTÓN PELAYO, Javier, y Antoni SIMON TARRÉS, «Los orígenes del estado moderno estado moderno español. Ideas, hombres y estructuras», en *Historia de España en la Edad Moderna*, coord. A. Floristán Samanes, Barcelona: Ariel, 2004, pp. 221-278.
- ANTONUCCI, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, coord. L. Gentili y R. Londero, Madrid: Iberoamericana, 2011.
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en línea], 42, 1 (2012), <<https://doi.org/10.4000/mcv.4342>> [22/03/2024].
- ANTONUCCI, «Estudio», en Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra / El alcalde de Zalamea*, ed. F. Antonucci y J. M. Escudero, Madrid: RAE/Espasa, 2021, pp. 121-165.
- AQUINO, Tomás de, *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo. Volumen I/1. El misterio de la Trinidad*, ed. J. Cruz Cruz, Pamplona: EUNSA.
- AQUINO, Tomás de, *El gobierno monárquico, ó sea el libro De regimine principum escrito por Santo Tomás de Aquino. Texto latino y traducción castellana*, ed. L. Carbonero y Sol, Sevilla: D. A. Izquierdo, 1861.
- AQUINO, Tomás de, *La monarquía*, trad. y ed. L. Robles y Á. Chueca, Madrid: Tecnos, 1989.
- ARAÚJO, Teresa, «A dramaturgia de autores portugueses em língua espanhola (séculos XVI-XVIII): notas de uma investigação em curso», *...à Beira*, 6 (2007), pp. 157-176.
- ARAÚJO, Teresa, «Teatralização e experiência», en *Teatro português do século XVII. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, coord. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 247-263.

- ARELLANO, Ignacio, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, coord. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, 43-64.
- ARELLANO, Ignacio, «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, ed. I. Arellano, Madrid: Cátedra, 2011a, pp. 13-103.
- ARELLANO, Ignacio, *Los rostros del poder. Ingenio y espectáculo*, Sevilla: Renacimiento, 2011b.
- ARELLANO, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, 27, 1 (2011c): 9-34.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2012.
- ARES MONTES, José, «Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués», en *Dramaturgia e Espectáculo. Actas del 1º Congresso luso-espanhol de teatro (Coimbra, 23-26 setembro 1987)*, Coimbra: Livraria Minerva, 1992, pp. 49-55.
- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, trad. C. Serna, Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, trad. J. Pallí Bonet, Madrid: Gredos, 2000.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. A. Villar Lecumberri, Madrid: Alianza, 2022.
- ARISTÓTELES, *Política*, trad. M. García Valdés, Madrid: Gredos, 2000.
- ARJONA, Jaime Homero, «The Use of Autorhyme in the XVIIth Century Comedia», *Hispanic Review*, Vol. XXI, N. 4 (1953), pp. 273-301.
- AROUCA, João Frederico de Gusmão, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVII*, ed. M. D. Domingos, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2001.
- ARRIANO, *Anábasis de Alejandro Magno*, trad. A. Guzmán Guerra, Madrid: Gredos, 1982.
- ASENCIO GONZÁLEZ, Emilio, *La mitología clásica en la emblemática española* (Tesis), Córdoba: Universidad de Córdoba, 2004.
- ASENSIO, Eugenio, *Estudios portugueses*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- AUBRUN, Charles Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid: Taurus, 1968.
- AYROLO Calar, Gabriel de, *Pensil de príncipes, y varones ilustres*, Sevilla, por Fernando Rey, 1617 [citado por Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000].
- Auto do duque de Florença*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, Bilbao: Servicio editorial Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2005.

- Autoridades* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo diccionario histórico del español. Diccionario de autoridades* [en línea], Madrid: Real Academia Española, 1726-1739, <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [22/03/2024].
- BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid: Gredos, 1968.
- BANCES CANDAMO, Francisco de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London: Tamesis Books, 1970.
- BAÑEZA ROMÁN, Celso, «La providencia divina en Cervantes», *Anales cervantinos*, 28 (1990), pp. 219-230.
- BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca lusitana. Tomo I*, Lisboa: I. Rodrigues, 1741.
- BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca lusitana. Tomo II*, Lisboa: I. Rodrigues, 1747.
- BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca lusitana. Tomo III*, Lisboa: I. Rodrigues, 1752.
- BARRETO, João Franco, *Biblioteca Lusitana*, s.f. [consultado en: Sala de Reservados de la BNP, fotocopias del original, conservado en la Casa dos Duques de Cadaval].
- BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid: El Viso, 2001.
- BÉCARES BOTAS, Vicente, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León: Universidad de León, 1999.
- BETHENCOURT, Francisco, *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. A. Colunga y L. Turrado, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- BLANCO, Mercedes, «Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en línea], 42, 1 (2012), <<https://doi.org/10.4000/mcv.4329>> [22/03/24].
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 2001.
- Bluteau = BLUTEAU, Rafael, *Diccionario da lingua portugueza*, Lisboa: S. Tadeu Ferreira, 1789.
- BOLAÑOS, Piedad, y Mercedes DE LOS REYES, «El teatro español en Portugal (1580-1755). Estado de la cuestión», en *Dramaturgia e Espectáculo. Actas del 1º Congresso luso-espanhol de teatro (Coimbra, 23-26 setembro 1987)*, Coimbra: Livraria Minerva, 1992, pp. 61-81.
- BOLAÑOS, Piedad, y Mercedes DE LOS REYES, «Comedia en Portugal», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. F. P. Casa, Luciano García, G. Vega, Madrid: Castalia, 2002.

- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas: F. Foppens, 1680.
- Borreguero Beltrán = BORREGUERO BELTRÁN, Cristina, *Diccionario de historia militar. Desde los reinos medievales hasta nuestros días*, Barcelona: Ariel, 2000.
- BOTELLO DE MOARES Y VASCONCELOS, Francisco, *El Nuevo Mundo*, Barcelona, Imprenta de Juan Pablo Martí, 1701 [citado por Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000].
- BOUZA, Fernando, «Política del libro del Consejo Real en el tiempo de Olivares», en *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, dir. O. J. Noble Wood, J. Roe, J. N. H. Lawrance, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 339-362.
- BOUZA, Fernando, «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2012.
- BRAGA, Teófilo, *História do teatro português. A comédia clássica e as tragicomédias. Séculos XVI e XVII*, Porto: Imprensa portuguesa, 1870.
- BREA, Mercedes, «Dona e sehor nas cantigas de amor», *Estudios Románicos*, 4 (1989), pp. 149-170.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, «Nunca quiso mamar lech de mugier rafez. (Notas sobre lactancia. Del Libro de Alexandre a don Juan Manuel)», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, ed. V. Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 209-224.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.
- CAETANO DE SOUSA, António, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa. Tomo VI*, ed. M Lopes de Almeida y C. Pegado, Coimbra: Atlântida Livraria, 1949. (Reedición: Lisboa, QuidNovi/Publico. Academia portuguesa da História, 2007).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fineza contra fineza*, ed. S. Neumeister, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, IV*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *Guárdate del agua mansa*, ed. I. Arellano y V. García Ruiz, Kassel-Murcia: Reichenberger-Universidad de Murcia, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra / El alcalde de Zalamea*, ed. F. Antonucci y J. M. Escudero, Madrid: RAE/Espasa, 2021.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, ed. F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 1996.

- CALEF, Paola, «*¡Viva quien vence!*». *Una commedia inedita di Jacinto Cordero*, Torino: Università di Torino, 2017.
- CALEF, Paola, «Aspetti paremiologici della *Comedia Nueva* ispano-portoghese *¡Viva quien vence!* di Jacinto Cordero», en *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, ed. L. Rescia, Turín: Nuova Trauben, 2019.
- CAMÕES, José, «Introdução», en *Teatro português do século XVI I. Tomo I*, ed. José Camões, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, pp. 7-32.
- CAMÕES, José, «Del diálogo al combate lingüístico en el teatro del Portugal de la 'Restauração'», en *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos. Actas del Congreso Internacional de ALEPH*, ed. Â. Fernandes, F. Fernandes da Silva, J. P. Sousa, I. Araújo, I. Dâmasco Santos, M. Borges, R. Bueno Maia y S. Rodrigues de Sousa, Lisboa: ALEPH-Centro de Estudos comparatistas, 2010a.
- CAMÕES, José, «Introdução», en *Teatro português do século XVI I. Tomo III*, ed. J. Camões, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010b, pp. 7-24.
- CAMÕES, José, «Portugal Restaurado: del combate político-militar al combate lingüístico en el teatro del siglo XVII», en *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, ed. K. Sabik y K. Kumor, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2010c, pp. 131-140.
- CAMÕES, José, «A impossível. Visita real ao repertório virtual do teatro de Francisco Manuel de Melo», en M.^a R. Pimente y M.^a R. Monteiro, *D. Francisco Manuel de Melo. O mundo é comédia*, Lisboa: Edições Colibri, 2011.
- CAMÕES, José, «A fortuna editorial da obra de Gil Vicente», en *Gil Vicente. Compêndio*, coord. J. A. Cardoso Bernardes y J. Camões, Coimbra-Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018, pp. 123-167.
- CAMÕES, José, «A história do teatro em Portugal através dos mecanismos de revisão», en *Teatro português: presente e passado*, ed. F. M. Corradin, C. Gontijo Rosa y M. Gialluca Domene, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018, pp. 9-28.
- CAMÕES, José, y José Pedro Sousa, «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)», *Atalanta*, 7, 2 (2019), pp. 14-88.
- CAMÕES, José, y Abraham Madroñal, *ENTRIB. Entremezes Ibéricos & Teatro Breve* [en línea], <<https://entribericos.com/home/?LANG=PT>> [22/03/2024].
- CAMÕES, Luís de, *Auto del Rei Seleuco*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* [en línea], <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [22/03/2024]
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. E. P. Ramos, Porto: Porto editora, 1980.

- CANO, Rafael, *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 2013
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto, «3. Teatro», en *Historia de la literatura portuguesa*, ed. J. L. Gavilanes y A. Apolinário, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 243-290.
- CARRANZA, Bartolomé, *Comentarios sobre el Catechismo christiano. II*, ed. J. I. Tellechea Idígoras, Madrid: BAC, 1972.
- CASADO SANTOS, María José, «Prólogo», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Sin honra no hay amistad. Obras completas. Volumen IV. Segunda parte de comedias*, dir. F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, coord. M. Rodríguez Cáceres, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- CASTRO, Guillem de, *El perfecto caballero*, en *Doze comedias las más grandiosas que ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas: quarta parte*, s. l., s. i., s. a.
- CASTRO, Ivo, «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais», en *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, ed. F. Bethencourt, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 2022, pp. 11-23.
- CATCOM = Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM [en línea], <<http://catcom.uv.es>> [22/03/2024].
- CATTANEO, Maria Teresa, «El desenlace imperfecto. En torno a *La ocasión perdida* de Lope de Vega», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. N. Diago y T. Ferrer Valls, Valencia: Universidad de Valencia, 1991, pp. 109-117.
- CATTANEO, Maria Teresa, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. E. Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 39-54.
- CATTANEO, Maria Teresa, «Hechizos para el rey: "La esmeralda del amor", comedia probable de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 39-50.
- CENTENERA SÁNCHEZ-SECO, Fernando, *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana*, Madrid: Dykinson, 2009.

- CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [22/03/2024].
- CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, *Teatro de Autores Portugueses do Séc.*, <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [22/03/2024].
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Madrid: Espasa/Círculo de Lectores, 2015.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid: Cátedra, 2009.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de oro*, Madrid: Gredos, 1975.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Catón el Mayor: de la vejez. Lelio, de la amistad*, ed. y trad. J. Pimentel Álvarez, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CLARAMONTE, Andrés de, *El burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 2022.
- CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 2010.
- CLEMENCÍN, Diego, «La barba de D. Quijote», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mnacha, Parte I. Tomo II*, Madrid: oficina de D. E. Aguado, 1833, p. 41-42.
- COELHO REBELO, Manuel, *Castigos de un castellano*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com>> [22/03/2024].
- COELHO DE CARVALHO, *La verdad punida y la lisonja premiada*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/obras>> [22/03/2024].
- CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus diacrónico del español*, <<https://corpus.rae.es/cordenet.html>> [22/03/2024].
- CORDEIRO, Jacinto, *Elogio de poetas lusitanos*, ed. M. L. Gonçalves Pires, Oporto: CITCEM-Edições Afrontamento, 2017.
- CORDEIRO, Jacinto, *A grande agravio, gran venganza*, s. l., s. i., s. a., [BNE T/55321/26].
- CORDEIRO, Jacinto, *La entrada del Rey en Portugal*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [22/03/2024].

- CORDEIRO, Jacinto, *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor*, ed. J. Cruz-Ortiz, New York: Peter Lang, 2014.
- CORDEIRO, Jacinto, *El mayor trance de honor*, s.f. [BNE RES/185].
- CORDEIRO, Jacinto, *Non plvs ultra. Amar por fverza de estrella, y un portugues en Ungria*, s. l., s. i., s. a. [BNE T/20857].
- CORDEIRO, Jacinto, *La privanza merecida*, ed. G. Depretis, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999.
- CORDEIRO, Jacinto, *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordero*, Lisboa, por Lourenço y Paulo Craesbeeck, 1634.
- CORDEIRO, Jacinto, *Seis comedias famosas*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630.
- CORDEIRO, Jacinto, *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV*, Lisboa, por Lourenço de Anveres, 1641.
- CORDEIRO, Jacinto, *Triumpho Francés*, Lisboa, por Lourenço de Anveres, 1641.
- CORDEIRO, Jacinto, (manuscrito autógrafo sin título), (sin fecha), [BNP A.T./L.303]
- CORRADÍN, Flavia Maria, «A Restauração portuguesa vista sob o olhar teatral de Seiscentos e de Oitocentos», en *Teatro português do século xvii. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, coord. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 101-110.
- COUDERC, Christophe, «Problemas de definición de la tragedia calderoniana», *Hispanófila*, 175 (2015), pp. 73-88.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, por L. Sánchez, 1610.
- Covarrubias = COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- CRUICKSHANK, Don William, «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 443-467.
- CRUZ-ORTIZ, Jaime, *Jacinto Cordeiro's El juramento ante Dios y lealtad contra el amor: a critical edition* (Tesis), Oklahoma: University of Oklahoma, 2009a.
- CRUZ-ORTIZ, Jaime, «Lealtades divididas: Las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la poca de los Austrias*, coord. J. Farré Vidal, Madrid: Iberoamericana, 2009b, pp. 95-105.

- CRUZ-ORTIZ, Jaime, «El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, coord. A. González, S. González, L. von der Walde Moheno, México: El colegio de México: Universidad Autónoma Metropolitana: AITENSO, 2010.
- CUERVO, Rufino José, «Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona del castellano», *Romania*, XXIV, 93 (1895), pp. 95-113.
- CURCIO RUFO, Quinto, *Historia de Alejandro Magno*, trad. F. Pejenaute Rubio, Madrid: Gredos, 1986.
- D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en línea], 42, 1 (2012), <<https://doi.org/10.4000/mcv.4316>> [22/03/2024].
- DBe = REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *DB~e* [en línea], <<https://dbe.rah.es/>> [22/03/2024].
- DE FREITAS CARVALHO, José Adriano, «La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación», *Bulletin Hispanique*, 109, 2 (2007), pp. 473-509.
- DE LA TORRE, Rogelio A., «El tratamiento del soberano en *La vida es sueño*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, coord. L. García Lorenzo, Madrid: CSIC, 1983.
- DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín, *El libro en España y en América. Legislación y censura*, Madrid: Arco/Libros, 2000, 2 vols.
- DE LOS REYES, Mercedes, y Piedad Bolaños, «Presencia de comediantes en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 3 (1989), pp. 863-901.
- DE LOS REYES, Mercedes, y Piedad Bolaños, «Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580 - 1607)», en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, coord. V. García de la Concha y J. Canavaggio, Kassel: Reichenberger, 1990, pp. 63-87.
- DE LOS REYES, Mercedes, y Piedad Bolaños, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, coord. A. de la Granja, H. Castellón Alcalá, A. Serrano Agulló, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 105-136.
- DE LOS REYES, Mercedes, y Piedad Bolaños, «"Loa para empezar en Lisboa". Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», 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, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, pp. 819-830.
- DELGADO, Manuel, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona: Puvill, 1984.
- DEPRETIS, Giancarlo, «Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*», en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, coord. B. Periñán, F. Guazzelli, Pisa: Giardini Editori, 1989.
- DEPRETIS, Giancarlo, «Jacinto Cordeiro "em 25 de março»», en *Per Cesare Acutis: Claridad alarmada*, coord. G. Depretis, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 59-69.
- DEPRETIS, Giancarlo, «Entremeses in lingua castigliana di due autori portoghesi», en *L'entremés come genere letterario*, coord. G. Depretis Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999a.
- DEPRETIS, Giancarlo, «Introduzione», en Jacinto Cordeiro, *La privanza merecida*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999b, pp. 11-52.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Eva María, «La literatura de *speculum principis* durante el s. XVI; fuentes, evolución y principales representantes», en *Actas. Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento. Volumen 2*, coord. M. Pérez González, León: Universidad de León, 1998, pp. 305-309.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Eva María, «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *Discurso de las privanzas*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2000.
- DCECH = COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [en línea], <<https://dicat.uv.es/consulta/busqueda>> [22/03/2024].
- Dic. Expressões* = SIMÕES, Guilherme Augusto, *Dicionário de Expressões populares Portuguesas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- Dic. Verbos* = SILVA, Emilio y António Tavares, *Dicionário dos verbos portugueses. Conjugação e regências*, Porto: Porto Editora, 1998.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en línea], <<http://dle.rae.es/>>, Madrid: Real Academia Española, 2020.
- DLP = ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, *Dicionário da língua portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1976

- DPLP = *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [en línea], <<https://dicionario.priberam.org/>>, 2008-2021, [22/03/2024].
- EIRÍN García, Leticia, «Introdução», en Luis de Camões, *Auto chamado dos Enfatriões*, ed. L. Eirín García, A Coruña: Universidade, 2008, pp. 7-45.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Figures du jeu*, Madrid: Casa de Velázquez, 1987.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla», en *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVII*, London: Tamesis Books Limited, 1990, pp. 33-53.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Europa portuguesa. Tomo II*, Lisboa: A. Craesbeeck de Mello, 1679.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Madrid: Alianza, 1988.
- FERRER VALLS, Teresa, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, coord. I. Arellano y M. Vitse, Pamplona: Universidad de Navarra, Vol. 1, 2004: 159-186.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan y Antonio Ramírez de Verger, «Introducción general», en Marcial, *Epigramas*, Madrid: Gredos, 1997.
- FRECHES, Claude-Henri, *Le théâtre neo-latin au Portugal (1550-1745)*, París: A. G. Nizet / Lisboa: Bertrand, 1964.
- FRÈCHES, Claude-Henri, *Introdução ao teatro de Simão Machado*, Lisboa: O mundo do livro, 1971, pp. 9-49.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México D. F.: UNAM-Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vol.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de M. Albella Martín, Madrid: Gredos, 1980.
- FUNDAÇÃO DA CASA DE BRAGANÇA, «Arquivo Histórico da Casa de Bragança», *Fundação da Casa de Bragança*, <<https://www.fcbraganca.pt/biblioteca/arquivos/>> [22/03/2024].
- GAGO-JOVER, Francisco, *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada: Universidad de Granada, 2002.
- GALBARRO GARCÍA, Jaime, *El Triunpho lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.
- GALINO CARRILLO, M.^a Ángeles, *Los tratados sobre educación de príncipes. Siglos XVI y XVII*, Madrid: CSIC, 1948.

- GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, *Curso de historia de las Instituciones españolas: de los orígenes al final de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1982.
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel de, *Origen, épocas y progresos del teatro español, discurso histórico*, Madrid: imprenta de don Gabriel de Sancha, 1802.
- GARCÍA GUERRA, Elena María, *Las alteraciones monetarias en Europa durante la Edad Moderna*, 2000, Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico e bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1890.
- GILLET, Joseph E., «Lucrecia-necia», *Hispanic Review*, 15, 1 (1947), pp. 120-136.
- GILSON, Étienne, *La philosophie au Moyer Age*, 1952, trad. de A. Pacios y S. Caballero, Madrid: Gredos, 1985.
- GLASER, Edward, *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1957.
- Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Volume VII*, Lisboa: Editorial Enciclopedia.
- Grimal = GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 2010.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, «Some notes on the spanish *comedia* printed in portugal during the 17th century» „C.S. Nicolăescu-Plopşor” 2017
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid: Castalia: 1984.
- GONZALEZ, Christophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Tesis), Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987.
- GONZALEZ, Christophe, «Le thème d’Inés Castro dans le théâtre de Jacinto Cordeiro», in *Quadrant*, 4 (1988), pp. 25-40.
- GONZALEZ, Christophe, «Note sur quelques échos de Cervantes et de Góngora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro», en *Hommage à Robert Jammes II*, coord. F. Cerdán, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 473-479.
- GONZALEZ, Christophe, «Héroïsme lusitanien et comédie espagnole: *Los doce de Inglaterra* de Jacinto Cordeiro», in *Táira*, VII (1995), pp. 55-87.
- GONZALEZ, Christophe, «*El mayor trance de honor* de Jacinto Cordeiro ou la tyrannie des celos et des apparences», en *Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*,

coord. M. Moner, J.-P. Clément, Poitiers: Société des hispanistes français de l'enseignement supérieur, 1996, pp. 231-254.

GONZALEZ, Christophe, «De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordero», en *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, ed. F. Bethencourt, Lisboa: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 183-198.

GONZALEZ, Christophe, «La littérature d'adhésion à la Restauration de 1640: l'exemple de la *Silva a D. João IV*, de Jacinto Cordeiro (suivi d'une glose de Camões). Présentation et texte», en *Mélanges offerts à Claude Maffre*, ed. M. Dumas y F. Utéza, Montpellier: Université Paul-Valéry, 2003, pp. 447-468.

GONZALEZ, Christophe, «Deux textes sur les relations franco-portugaises en l'an 1641: le *Triunfo lusitano* d'Antonio Henriques Gomes et le *Triunfo francês* de Jacinto Cordeiro», en *La France et le monde luso-brésilien: échanges et représentations (XVIIe-XVIIIe siècles)*, ed. S. Neiva, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, pp. 141-157.

GONZALEZ, Christophe, «Mémoire, littérature, langues au Portugal avant et après 1640: histoire et actualité nationales dans l'oeuvre de Jacinto Cordeiro (1606-1646)», en *Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone*, dir. A. M.^a Binet, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 33-52.

GONZALEZ, Christophe, «*El favor en la sentencia*, une comedia du Portugais Jacinto Cordeiro, ou deux frères entre honneur et déshonneur: intégration et exclusion», en *Homenaje/Hommage à Francis Cerdan*, coord. F. Cazal, Toulouse: CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 361-377.

GONZALEZ, Christophe, «Du village au palais, le parcours identitaire de *EL hijo de las batallas*, de Jacinto Cordeiro: matricide, question du père et risque d'inceste», en *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, ed. M. Güell, F. Déodat-Kessedjian, Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 243-253.

GONZALEZ, Christophe, «Un cas de tyrannicide sur la scène baroque ibérique: *El Mal Inclinado*, une pièce de Jacinto Cordeiro», *Reflexos*, 1 (2012), pp. 1-10.

GONZALEZ, Christophe, «Jeu et portée des espaces culturels: l'expression de la spécificité portugaise sous la Monarchie dualiste avec l'exemple *l'Elogio de Poetas Lusitanos*, de Jacinto Cordeiro», *Reflexos*, 2 (2014), pp. 1-24.

GONZALEZ, Christophe y Carine Herzig, «Una comedia olvidada del portugués Jacinto Cordeiro (1606-1646): *El juramento ante Dios y lealtad contra el Amor*», en *El*

- Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coord. O. Gorsse, F. Serralta, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 481-492.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y Almudena García González (eds.), *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid: Ediciones Tuero, 1987.
- GOROSTIDI MUNGUÍA, Juan, «Prólogo», en Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas españolas*, ed. R. Zafra, trad. B. Daza Pinciano (1549), Barcelona: Medio Maravedí, 2003, pp. 5-10.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1981, 2 vols.
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, ed. E. Cantarino, Madrid: Espasa, 2007.
- GRANJEL, Luis, *La medicina española renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, 2 vol.
- GUTIÉRREZ, Jesús, *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio, y Francisco Javier Gómez Espelosín, *Alejandro Magno. De la historia al mito*, Madrid: Alianza, 2001.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *La imprenta en Sevilla: noticias inéticas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX. Tomos III-V (manuscritos y copias mecanográficas)*, 1996.
- HEISS, Aloïss, *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes. Tomo Primero*, Madrid: R. N. Milagro, 1865.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español», *Crítica Hispánica*, 7 (1985), pp. 43-55.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- HERNÁNDEZ, Bernat, «Monedas, pesos y medidas» en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, dir. F. Rico, Madrid-Barcelona: Espasa-Círculo de Lectores, 2015.

- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Una clase social del siglo XVII», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, I, 1931, pp. 93-111
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Los rasgos físicos y el carácter según los textos españoles del siglo XVII», *Revista de filología española*, 12 (1925), pp. 157-177.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1966.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid: Castalia, 1977.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014a.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014b.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid: Gredos, 2000.
- HESPANHA, Antonio Manuel, *História das instituições. Épocas medieval e moderna*, Coimbra: Almedina, 1982.
- HOMERO, *Odisea*, trad. J. M. Pabón, Madrid: Gredos, 2001.
- HUMBERT, Juan, *Mitología griega y romana*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- INSÚA, Mariela, «Amor y poder en *Lo que es privar*, comedia del alférez lisboeta Jacinto Cordeiro», en *Colóquio/Letras. Suplemento Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 67-76.
- INSÚA, Mariela, «Aspectos del poder en la biología *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco* de Jacinto Cordeiro», *Estudos Ibero-Americanos*, 38, 1 (2012), pp. 186-199.
- INSÚA, Mariela, «*Este bastón es mi padre/ y madre mía esta espada*: el poder de las obras y el poder de la sangre en *El hijo de las batallas* de Jacinto Cordeiro», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 15 (2015a), pp. 11-31.
- INSÚA, Mariela, «Mecanismos del secreto en *El secretario confuso* de Jacinto Cordeiro», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 3, 2 (2015b), pp. 165-178.
- INSÚA, Mariela, «Poder y violencia en *El mal inclinado* de Jacinto Cordeiro», en «*Doctos libros juntos*». *Homenaje a Ignacio Arellano*, ed. J. M. Escudero Baztán y V. Roncero López, Madrid, Iberoamericana, 2018.

- KENISTON, Hayward, *The syntax of Castilian prose*, Chicago: University of Chicago, 1937.
- KINDER, Hermann, Werner Hilgemann y Manfred Hergt, *Atlas Histórico Mundial*, trad. de C. Martín Álvarez, A. Dieterich Arenas, A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2012.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1860.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «La Casa Real en la Baja Edad Media», *Historia. Instituciones. Documentos*, XXV (1998), pp. 327-350.
- La estrella de Sevilla*, ed. N. Revenga, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
- LAPESA, Rafael, «Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del “voseo”», en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanicistas: celebrado en México D. F. del 26-31 de agosto 1968*, México: Asociación Internacional de Hispanistas, 1970, pp. 519-531.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1981.
- LAPESA, Rafael, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid: Gredos, 2000.
- LAUER, Robert, *Tyrannicide and drama*, Stuttgart: F. Steiner Verlag, 1987.
- LEFEBVRE, Gaspar, *Misal diario y vesperal*, trad. G. Prado, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1962.
- LEIVA, Francisco de, *El poeta / O poeta dom Tristão*, ed. A. Nunes y J. P. Sousa, Lisboa: Centro de Estudio de Teatro, 2020.
- LEWIS, Clive S., *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, 1964, trad. de C. Manzano, Barcelona: Península, 1997.
- LIDA, María Rosa, «Civil ‘cruel’», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1 (1947), pp. 80-85.
- LIEVENS, Anne-Marie (2017: 296-297) *Las grandezas de Alejandro*
- LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*, ed. Á. Sierra y J. A. Villar Vidal, Madrid: Gredos, 1990.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1670.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, Francisco, *Sonetos*, ed. R. García González, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Introducción», en Diego Saavedra Fajardo, *Empresas Políticas*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 11-134.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro», En *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dir. J. M^a. Díez Borque, eds. I. Osuna y E. Llergo, Madrid: Visor, 2010, pp. 413-462.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro», coord. A. Azaustre Galiana, S. Fernández Mosquera, *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Vol I*, Santiago de Compostela: Servizio de Publicacións e Intercambio Científico, 2011, pp. 61-94.
- LUCANO, *Farsalia*, ed. y trad. J. Bartolomé, Madrid: Cátedra, 2003.
- MACCURDY, Raymond R., «Introduction», en Francisco de Rojas Zorilla, *Lucrecia y Tarquino*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1963, pp. 1-39.
- MACCURDY, Raymond R., «La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIIe siècle, et particulièrement le thème du tyran», en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, ed. J. Jacquot, París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 73-85.
- MACCURDY, Raymond R., «The faultless favorites: Belisarius and Duarte Pacheco», en *The tragic fall: don Álvaro de Luna and other favorites in spanish golden age drama*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978, pp. 158-177.
- MACHADO, Simão, *Comédia da pastora Alfea ou Los encantos de Alfea*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2003.
- MACHADO, Simão, *Comédia de Dio*, ed. P. Teyssier, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1986.
- MALDONADO, Pedro de, *Discurso del perfecto privado*, s.f. [BNE MS/9855].
- MALKIEL, Yakov, «The contrast tomáis ~ tomávades, queréis ~ queríades in Classical Spanish», *Hispanic Review*, 17, N^o2 (1949), pp. 159-165
- Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*, ed. A. Martínez Crespo, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, trad. H. Puigdomenech, Madrid: Tecnos, 1988.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1997.

- MARCIAL, Marco Valerio, *Epigramas*, trad. J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Madrid: Gredos, 1997
- MARIANA, Juan de, «Del rey y de la institución real», en *Obras del Padre Juan de Mariana*, ed. F. Pi y Margall, Madrid: Atlas, 1950, Tomo I.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Literatura bufonesca o del "loco"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2 (1985), pp. 501-528.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. M. Gerli, Madrid: Cátedra, 2011.
- MARTÍNEZ TEIXIDÓ, Antonio, *Enciclopedia del Arte de la Guerra*, Barcelona: Planeta, 2001.
- MARTINS, Heitor, *Manuel de Galhegos, um poeta entre a Monarquia Dual e a Restauração*, s. l.: Anadia, 1964.
- MARTINS, Heitor, «Jacinto Cordeiro e *La Estrella de Sevilla*. Notas sobre a ideologia portuguesa durante a Monarquia Dual», en *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Vol. IV*, coord. A. da Costa Ramalho, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1966, pp. 109-139.
- MÁXIMO, Valerio, *Hechos y dichos memorables*, trad. S. López Moreda, M. L. Harto Trujillo y J. Villalba Álvarez, Madrid: Gredos, 2003.
- MCKERROW, Ronald B., *Introducción a la bibliografía material*, Madrid: Arco/Libros, 1998.
- MEJÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Madrid: Cátedra, 1990.
- MELO, Francisco Manuel de, *Cartas familiares*, ed. M.^a C. Morais Sarmiento, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- MELO, Francisco Manuel de, *Apólogos Dialogais. Vol. II*, ed. P. Serra, Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1999.
- MELO, Francisco Manuel de, *De burlas hace amor veras*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/obras>> [22/03/2024].
- MENA, Juan de, *Obras completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989.
- MOLL, Jaime, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón: Anuario de filología española*, 1 (1984), pp. 921-963.

- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros, 2011^a, pp. 177-183.
- MOLL, Jaime, «El librero e impresor Manuel de Sande en la edición teatral sevillana», en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros, 2011b, pp. 193-217.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «Emblemática caballerescas e identidad del caballero», en *Libros de Caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*, ed. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 267-306.
- MOTA, Carlos y José Javier Rodríguez, «Sobre el teatro portugués en español», coord. A. Bleuca, I. Arellano y G. Serés, *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, 2009, pp. 307-320.
- MOTA, Carlos y Ane Zapatero, «Concordia discors: elementos romanceriles en la dramaturgia de Jacinto Cordeiro», en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez-Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáenz y J. A. Salas, 2023, pp. 420-430.
- MOYA, Francisca, «El romance de Tarquino y Lucrecia», *Miscelánea Medieval Murciana*, 19-20 (1995-1996), pp. 233-244).
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Elena, «Reyes piadosos y reyes tiranos en el teatro de Jacinto Cordeiro», en *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español*, ed. R. González Cañal y A. García González, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022a, pp. 179-192.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Elena, «Uso y función de unas “decimillas” hexasilábicas en el teatro de Jacinto Cordeiro», *Versants*, 69, 3 (2022b), pp. 139-154.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, Elena, «Seis comedias famosas: en torno a la primera parte de comedias del alférez Jacinto Cordeiro», en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez y J. A. Salas García, Kassel: Reichenberger, 2023, pp. 440-448.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London: Tamesis Books, 1974.
- NOUGUE, André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina. Los Cigarrales de Toledo y Deleytar aprovechando*, París: Centre de Recherches de l'institut d'études hispaniques, 1962.

- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en "*Estaba el jardín en flor...*". *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *RILCE*, 29, 3 (2013), pp. 689-741.
- OLIVEIRA, António Resende de, y João Gouveia Monteiro, *Historia medieval de Portugal (1096-1495)*, trad. C. Valdaliso Casanova, Granada: Universidad de Granada, 2018.
- OVIDIO, *Fastos*, ed. B. Segura Ramos, Madrid: Gredos, 1988.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. C. Álvarez y R. M^a Iglesias, Madrid: Cátedra, 2005.
- PARKER, Alexander A., «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid: Gredos, 1976, pp. 329-357.
- PEALE, George, «Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*», *Hispanic Review*, 72, 1 (2004), pp.125-156.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, «Prólogo», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Abrir el ojo*, en *Obras completas. Volumen V. Segunda parte de comedias*, dir. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, coord. E. E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- PEDROSA, José Manuel, «Aprended flores de mí: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora», *Criticón*, 74 (1998), pp. 81-92.
- PENNY, Ralph, *Gramática histórica del español*, Barcelona: Ariel, 2014.
- PEÑALVER GÓMEZ, Eduardo, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII* (Tesis), Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019.
- PETRARCA, Francesco, *Epystole familiares* [en línea], Roma: Biblioteca italiana, 2004 [ed. basada en PETRARCA, Francesco, *Opera omnia*, ed. P. Stoppelli, Roma: Lexis Progetti Editoriali, 1997] <<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001153>> [22/03/2024].
- PIGEAUD, Jackie, «Prólogo», en Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, trad. C. Serna, Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

- PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana, Tomo I*, ed. J. Meseguer Fernández, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963.
- PINTO BRANDÃO Tomás, *La comedia de comedias*, ed. M. de los Reyes y P. Bolaños, *Criticón*, 40 (1987), pp. 81-159.
- PIRES, Maria Luçilia Gonçalves, «D. Francisco Manuel de Melo», en *História da literatura portuguesa. 3. Da época barroca ao pré-romanticismo*, Lisboa: Alfa, 2002.
- PIRES, Maria Luçilia Gonçalves, «Introdução», en Jacinto Cordeiro, *Elogio de poetas lusitanos*, ed. M.^a L. Gonçalves Pires, Oporto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2017, pp. 9-42.
- PLATÓN, *Diálogos. III. Fedón. Banquete. Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Madrid: Gredos, 2000.
- PLATÓN, *Diálogos. IV. República*, trad. C. Eggers Lan, Madrid: Gredos, 2000.
- PLATÓN, *Diálogos. V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, trad. M.^a I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, Madrid: Gredos, 2000.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas. VI*, trad. J. Bergua Cavero, S. Bueno Morillo y J. M. Guzmán Hermida, Madrid: Gredos, 2007.
- PRESTAGE, Edgar, *D. Francisco Manuel de Melo. Esboço biográfico*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1914. Lisboa: Fenda, 1996 (reedición).
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel: Reichenberger, 1988.
- PROFETI, Maria Grazia, «"Doce comedias las más grandiosas...": una collezione teatrale lusitana del secolo XVII», *La Bibliofilia. Rivista di Storia del libro e di bibliografia*, 80 (1978), pp. 73-83 [consultado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009].
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes de comedias». Criterios de edición*, Barcelona: Bellaterra, 2008.
- QUEVEDO, Francisco de, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947 [consultado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002].
- QUEVEDO, Francisco de, *Discurso de las privanzas*, ed. E. M.^a Díaz Martínez, Pamplona: Universidad de Navarra, 2000.
- QUEVEDO, Francisco de, *Teatro completo*, ed. I. Arellano, Madrid: Cátedra, 2011.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2012.

- QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano y C. Pinillos, Barcelona: Austral, 2017.
- QUEVEDO, Francisco de, *El parnaso español*, ed. I. Arellano, Madrid: RAE/Espasa, 2020.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Ortografía de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2010.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do teatro português*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.
- RESINA RODRÍGUEZ, María Idalina, *Estudos ibéricos da cultura à literatura: pontos de encontro, séculos XIII a XVII*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- RESINA RODRÍGUEZ, María Idalina, *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa: Teorema, 1999.
- REVENGA GARCÍA, Nàdia, *La Estrella de Sevilla y las potencialidades de la edición digital* (Tesis), Universitat de València, 2021.
- RICO, Francisco, *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Barcelona: Crítica, 1990 [consultado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008].
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, ed. P. Buscalori, Milán: Tea, 1992.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. J. Barja e Y. Barja, Madrid: Akal, 2007, 2 vol.
- RIVADENEYRA, Pedro de, *Obras escogidas* (BAE), ed. V. de la Fuente, Madrid: M. Rivadeneyra, 1868.
- RIBEIRO CHIADO, António, *Auto das Regateiras*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* [en línea], <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [22/03/2024].
- RIVERO MACHINA, Antonio, «La jornada real de Felipe III de España en Portugal: repertorio literario y mensaje político», *Límite. Revista de estudios portugueses y de la lusofonía*, 7 (2013), pp. 63-82.
- RIVERO MACHINA, Antonio, «La entrada del Rey en Portugal de Jacinto Cordeiro: entre la relación y la literatura dramática», en *Confluencia de la imagen y la palabra*, coord. J. M. Morales Folguera, R. Escalera Pérez, F. José Talavera Estesó, 2015, pp. 443-450.
- RIVERO MACHINA, Antonio, «El alférez Jacinto Cordeiro: identidad literaria y compromiso nacional», en *Teatro português do século xvii. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, coord. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 41-54.

- ROBLES, Laureano y Ángel Chueca, «Estudio preliminar», en Tomás de Aquino, *La monarquía*, ed. L. Roble y Á. Chueca, Madrid: Tecnos, 1989.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «Introducción», en Simão Machado, *Comédia da pastora Alfea ou Los encantos de Alfea*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2003, pp. 11-146.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «Introdução», en *Comédias de Simão Machado*, ed. J. Camões, J. J. Rodríguez Rodríguez y H. Reis, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2009, pp. 7-71.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «Introducción», en António de Almeida, *La verdad escurecida. El hermano fingido*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, Madrid: Iberoamericana-Vervuert-CSIC, 2012, pp. 13-85.
- ROJAS, Fernando de, *La celestina*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Madrid-Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- ROLDÁN, José Manuel, José María BLÁZQUEZ, y Arcadio del CASTILLO, *Historia de Roma. II. El imperio romano*, Madrid: Cátedra, 1989.
- Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, Barcelona: Crítica, 2006.
- ROUHI, Leyla, «“y otros treinta oficios”: the definition of medieval woman’s work in *Celestina*», *Celestinesca*, 22, 2 (1998), pp. 21-32.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. J. Montero Regeira, Madrid: Espasa/Círculo de Lectores, 2019.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, «Dido y Eneas», *Cuadernos de filología clásica*, 24 (1990), pp. 77-98.
- SALGADO, Pedro, *Relação da entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/obras>> [22/03/2024].
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Gredos, 1971.
- La Santa Biblia*, ed. de E. Martín Nieto, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988.
- SARAIVA, Daniel M. P., «*O laberinto das fidelidades: o papel do teatro na campanha pública da Guerra da Restauração*», en *Teatro português do século XVII. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, coord. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 65-88.

- SARAIVA COUTINHO, Leonardo, *Contra si faz quem mal cuida*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII* [en línea], <<http://www.cet-e-seiscentos.com/obras>> [22/03/2024].
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid: Cátedra, 1999.
- SCHWARTZ, Stuart B., «As classes populares portuguesas durante a união ibérica e a Restauração», en *Portugal na Monarquia Hispânica: dinâmicas de integração e conflito*, coord. P. Cardim, L. F. Costa y M. S. da Cunha, Lisboa: Centro de Historia Além-Mar, 2013, pp. 493-506.
- SERRA, Pedro, «Introdução», Francisco Manuel de Melo, *Apólogos Dialogais. Vol. II*, Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1999, pp. IX-XLIII.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, I (1988), pp. 83-93.
- SERRALTA, Frédéric, «Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de AITENSO: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, coord. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 35-54.
- SERRÃO, Joel (dir.), *Dicionário de Historia*, Porto: Livraria Figueirinhas, 1985.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y María del Carmen Ugarte García, «Creencias populares, supersticiones y fraseología en Castilla», en *Creencias populares, supersticiones y fraseología*, coord. M. Antonella Sardelli, Madrid: Instituto Cervantes, 2008.
- SILVA, Inocencio Francisco da, y Pedro Wenceslau de Brito Aranha, *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923, Tomo III, p. 238.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo IX*, Madrid, CSIC, 1971.
- SOARES CARVALHO, João, «Escola vicentina», en *Historia de la literatura portuguesa. 2. Renacimiento e Maneirismo*, Lisboa: Alfa, 2001, pp. 417-440.
- SOLÓRZANO, Juan de, *Emblemas regio-políticos*, ed. J. M.^a González de Zárate, Madrid: Ediciones Tuero, 1987.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid: Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599.
- SOUSA, José Pedro, «Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII», en *Teatro português do século XVII. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*,

- coord. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 183-194.
- SOUSA, José Pedro, *A arte e ofício do teatro em Portugal no século XVII* (Tesis), Lisboa: Universidade de Lisboa, 2018.
- SOUSA VITERBO, Francisco, *Poesías de auctores portuguezes em livros de escriptores hespanhoes*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1891.
- SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 2 (1947), pp. 113-127.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Storia del teatro portoghese*, 1964, trad. M. de Lucena, Lisboa: Portugalia Editora, 1969.
- SUETONIO, *Vidas de los doce césares*, ed. A. Ramírez de Verger, trad. R. M.^a Agudo Cubas, Madrid: Gredos, 1992, 2 vol.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel y José Roso Díaz (eds.), *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI*, Sevilla: Renacimiento, 2019.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Tomo III, Madrid: Viuda de Ibarra, 1788, citado a partir de Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea], <<https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>> [22/03/2024].
- TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* [base de datos], Madrid: Chadwyck-Healey, 1998.
- TEYSSIER, Paul, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1997.
- TEYSSIER, Paul, *A Língua de Gil Vicente*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- TIRSO DE MOLINA, *Amazonas en las Indias*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- TIRSO DE MOLINA, *El castigo del penseque/Quien calla otorga*, ed. M. Zugasti, Madrid: Cátedra, 2013.
- TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. A. Zamora Vicente, Barcelona: Castalia, 2014.
- TIRSO DE MOLINA, *La ventura con el nombre*, Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1667.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. B. Oteiza, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

- TIRSO DE MOLINA, *La villana de Vallecas*, ed. S. Eiroa, en *Obras completas II. Primera parte de comedias, II. La villana de Vallecas, El melancólico, El mayor desengaño*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El derecho penal de la Monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Madrid: Tecnos, 1969.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1990.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Madrid: Cátedra, 2013.
- ULLA LORENZO, Alejandra *et al.*, *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español. ISTAE* [en línea] <<http://istae.uv.es>> [22/03/2024].
- URZÁIZ, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- VAIOPOULOS, Katerina, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid: Visor, 2020.
- VALLADARES, Rafael, *Portugal y la Monarquía Hispánica, 1580-1668*, Madrid: Arco Libros, 2000.
- VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra. Imágenes de príncipes y Restauración de Portugal*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 2002.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- VÁZQUEZ, Dionisio, *Sermones*, ed. F. G. Olmedo, Madrid: Espasa, 1943.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, «La lengua y la cultura portuguesas», en *El siglo del Quijote (1580-1680). Vol. 2. Las letras, las artes*, dir. R. Menéndez Pidal, Madrid: Espasa-Calpe, 1996, pp. 577-680.
- VEGA, Pedro de, *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, Madrid: Taurus, 1966.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid: Cátedra, 2003.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte II.*, coord. S. Iriso Ariz, Lérida: Milenio-UAB, 1998, 3 vols., I.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La corona de Hungría*, ed. E. Cotarelo y Mori, ed. digital Á. Martínez Fernández, Artelope, 2016 [en línea],

<http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0567_LaCoronaDeHungriaYLaInjustaVenganza.php> [22/03/2024].

- VEGA CARPIO, Lope de, *El divino africano*, ed. J. Argüés Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Barcelona: Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 375-742.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, ed. A.-M. Lievens, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. F. D'Artois y L. Giuliani, Madrid: Gredos, 2017, 2 Vols., II, pp. 291-442.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. H. Tropé, Madrid: Castalia, 2003.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El más galán portugués, Duque de Braganza*, ed. C. Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Lérida: Milenio-UAM, 2009, 3 vols., I, pp. 429-568.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. T. Ferrer Valls, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. L. Fernández y G. Pontón, 2012, 2 vols., II, pp. 321-458.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor alcalde, el Rey*, ed. F. Antonucci, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coord. G. Pontón y R. Valdés, Barcelona: Gredos, 2 vols., II, pp. 1-154.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ocasión perdida*, ed. E. di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Lérida: Milenio-UAM, 1998, 3 vols., I, pp. 245-395.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La octava maravilla*, ed. R. Valdés y M. Nogués, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X. Tomo II*, coord. R. Valdés y M. Morrás, Lérida: Milenio-UAM, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Madrid: Cátedra, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El primero Benavides*, ed. de S. Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Lérida: Milenio-UAM, 1998, 3 vols., II, pp. 839-1022.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prisión sin culpa*, ed. R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII. Tomo II*, coord. R. Ramos, Lérida: Milenio-UAM, 2009.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. J. J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX. Tomo II*, coord. A. García-Reidy y F. Plata, Madrid: Gredos, 2020, pp. 515-670.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62 (1994), pp. 57-78.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seiscento, ed. L. Dolfi, Roma: Bulzoni Editori, 2006.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda del amor*», en *Lengua viva. Estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, ed. A. Álvarez Tejador, A. Bueno García, S. Hurtado González, N. Mendizábal de la Cruz, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008, pp. 1221-1233.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El espejo del mundo*, ed. W. R. Manson y G. Peale, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El rey don Sebastián*, ed. W. Herzog, Madrid: Boletín de la Real Academia Española, 1972.
- VÉLEZ-SAINZ, «Introducción», Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 11-106.
- VICENTE, GIL, *Auto dos Reis Magos*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* [en línea], <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [22/03/2024].
- VICENTE, GIL, *Barca da Glória*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* [en línea], <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [22/03/2024].
- VICENTE, GIL, *Tragicomédia de Dom Duardos*, ed. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* [en línea], <<http://www.cet-e-quinientos.com/>> [22/03/2024].
- VIRGILIO, *Eneida*, trad. J. de Echave-Susaeta, Madrid: Gredos, 2005.
- VITSE, Marc, «El teatro en el siglo XVII. El hecho literario», en *Historia del teatro en España. Tomo I*, dir. J. M. Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983, pp. 507-645.
- VITSE, Marc, «Géneros», en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, pp. 745-478.

- Vocabulario = CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Madrid: Castalia, 2000.
- WADE, Jonathan William, *Early modern iberian landscapes: language, literature, and the politics of identity* (Tesis), Nashville: Vanderbilt University, 2009.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. M. Chevalier, F. López, J. Pérez y N. Salomon, Bordeaux: Universidad de Bordeaux III, 1977, pp. 867-871.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «Relaciones literarias hispano-portuguesas», en *Cuatro lecciones sobre Camoens*, ed. A. Zamora Vicente, J. do Prado Coelho, J. Filgueira Valverde y V. M. de Aguiar e Silva, Madrid: Fundación Juan March-Cátedra, 1981, pp. 11-42.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 11, 12, 13 de julio de 2000*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.
- ZUGASTI, Miguel, «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 el GRISO, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra*, ed. E. Galar Irrure y B. Oteiza Pérez, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- ZUGASTI, Miguel, «Introducción», en Tirso de Molina, *El castigo del Penseque. Quien calla otorga*, Madrid: Cátedra, 2013.