CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESIS DE DOCTORADO

EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO LITERARIO DE *MANOS BLANCAS NO OFENDEN*, DE CALDERÓN

VERÓNICA CASAIS VILA

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA / LUGO

2019

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Edición crítica y estudio literario de *Manos blancas no ofenden*, de Calderón

Dña. Verónica Casais Vila

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
4) *Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Santiago de Compostela, a de 2019.

Fdo. Verónica Casais Vila

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

Edición crítica y estudio textual de *Manos blancas no ofenden*, de Calderón

D. Santiago Fernández Mosquera

INFORMA/N:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por D/Dña. Verónica Casais Vila*, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne l os requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.*

En Santiago de Compostela, a de 2019

Fdo. Santiago Fernández Mosquera

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

La causa es que de mi pecho
tan grande es el corazón
que teme, no sin razón,
que el mundo le viene estrecho
(Calderón la Barca, *La hija del aire*)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

I. Estudio literario 11
1. Título 13
2. Datación 19
2.1 El incendio en el buen retiro: ¿motivo de composición? . 19
2.2 Citas de obras anteriores o citas en obras posteriores 22
2.3 El palacio de serafina: el salón dorado del alcázar 25
2.4 La década de 1640: época de cambios 30
2.5 La métrica de 1640-1650 33
2.6 Conclusión 36
3. Género 37
4. La música 47
4. 1 La música en *Manos blancas no ofenden* 47
4. 2 La música en el xviii 59
5. El teatro dentro del teatro: la fiesta cortesana 63
6. La estructura de la comedia 73
6.1 El enredo 73
6.2 La segmentación: estado de la cuestión 74
6.3 Estructura de *Manos blancas no ofenden* 76
6.4 Cuadro de división 94
7. El disfraz cruzado: fuentes, tratamiento y escena 99
7.1 Fuentes 99
7.2 Travestismo, sexualidad y géneros interpretados 104
7.3 La puesta en escena: actores y actrices 117
8. Las representaciones 123
8.1 Siglo XVII 123
8.2 Siglo XVIII 125
8.3 Siglos XIX y XX 126
8.4 Siglo XXI: la Compañía Nacional de Teatro Clásico 128
9. Notas sobre el estilo: conceptismo y culteranismo en *Manos blancas* 135
9.1 Conceptismo y culteranismo en Calderón 135

9.2 Un concepto en Calderón 135
9.3 El culteranismo: Góngora en *Manos blancas* 141

II. Estudio textual 151
1. Descripción de los testimonios del siglo xvii 153
1.1 Testimonios manuscritos 153
1.2 Testimonios impresos 158
2. Valoración y filiación de los testimonios antiguos 163
2.1 El arquetipo inicial 163
2.2 Las dos familias textuales de *Manos blancas* 170
2.3 La tradición manuscrita: *M1* y *M2* 186
2.4 La tradición impresa 229
3. Las ediciones sueltas 271
4. Las ediciones modernas 315

III. Conclusiones 331

IV. La presente edición 337
1. Criterios de edición 339
2. Sinopsis métrica 343
2.1 Primera jornada 343
2.2 Segunda jornada 343
2.3 Tercera jornada 344
2.4 Resumen de las formas métricas 345

V. Abreviaturas y bibliografía 347
1. Abreviaturas 349
1.1 Abreviaturas de las obras de calderón 349
1.2 Otras abreviaturas 351
2. Bibliografía 353

VI. Edición crítica anotada 373
1. Texto crítico 375
Jornada primera 375
Jornada segunda 439
Jornada tercera 485
2. Aparato de variantes 539

Títulos 539
Repartos 539
Texto de la comedia 540
3. Índice de voces anotadas 595

Índice de ilustraciones 601

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PRESENTACIÓN

Manos blancas no ofenden es una de las comedias más atípicas de Calderón. Si bien sigue el modelo clásico de la comedia de enredo, lo hace desde un innovador juego de travestismos cruzados.

A lo largo de los siglos, ha gozado de cierta fortuna editorial y escénica, pues se reeditó en numerosas ocasiones y en volúmenes recopilatorios de la obra calderoniana, y ha sido lleva a escena tan recientemente como 2008. Sin embargo, ninguna de las ediciones hasta la fecha cumple con los estándares de rigor ecdótico de la crítica actual. Dada la necesidad de contar con textos fiables para entender en profundidad la diversa y prolija producción calderoniana, resultaba necesario estudiar y editar críticamente esta obra.

La realización de esta tesis parte de la intención de presentar el texto y su contexto de manera detallada, con una organización clara, que se aproxime a *Manos blancas* desde diversos puntos de vista.

La fase inicial ha sido la fijación del texto, que cuenta con una transmisión textual interesante a la par que compleja. La comedia se conserva en dos manuscritos de finales del XVII, así como en dos impresos, la *Parte IX de Comedias Escogidas* (1657) y la *Octava parte* editada por Vera Tassis (1684). Cuenta además con una extensa tradición de sueltas, en la que se encontraron puntos de interés tanto ecdóticos como historiográficos; y una sucesión de ediciones modernas que demuestran la popularidad de la obra en épocas pasadas.

El primer bloque de esta tesis se dedica al estudio literario, partiendo de cuestiones como el título y los datos que permiten situar la fecha de composición de la obra en 1640. A continuación, se analizan los rasgos genéricos de *Manos blancas* para adscribirla al género de la comedia palatina cómica, dentro de la cual se presenta la modalidad específica de la comicidad difusa. En línea con el género palatino, cuenta con una significativa presencia de la música, que se analiza en el cuarto epígrafe, seguido por un análisis de la fiesta cortesana y cómo esta aparece representada dentro de la obra.

En el sexto capítulo se analiza detalladamente la estructura de la obra, haciendo una correlación entre las unidades de construcción del

enredo y la división en macrosecuencias y microsecuencias. Se desentraña de forma minuciosa la construcción del argumento para facilitar su comprensión. Siguiendo la cuestión del enredo, se dedica el siguiente epígrafe al travestismo cruzado y al desarrollo de los personajes. Tras un capítulo dedicado a la representación de la comedia, con especial atención a la puesta en escena de la CNTC en 2008, el bloque se cierra con unas notas sobre el estilo, destacando la presencia de conceptismo y culteranismo en la obra.

El estudio textual conforma el segundo bloque de esta tesis. Tras la descripción de los testimonios del XVII sigue su valoración individual, con especial atención a los manuscritos y a su proceso de corrección. El cotejo exhaustivo permite establecer la filiación y concluir con una propuesta de *stemma*. Se analizan también, aunque en menor detalle, las numerosas sueltas y ediciones modernas de la comedia. Se rematan ambos bloques con unas conclusiones generales.

Tras los criterios de edición y la sinopsis métrica se ofrece el último gran bloque de la obra, el texto de la edición crítica anotada, con su correspondiente aparato de variantes. En el aparato se han recogido las lecturas de los testimonios relevantes y se han omitido los *descripti* para facilitar su consulta. Por último, el índice de voces anotadas recoge las palabras, expresiones y versos que se explican a lo largo del texto; y el índice de ilustraciones, en el que se da cuenta de las imágenes utilizadas.

Debo expresar aquí mi gratitud a las personas cuya colaboración y apoyo han hecho posible la realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mi director, Santiago Fernández Mosquera, por sus correcciones y sugerencias, pero, sobre todo por depositar en mí su confianza y por su incansable apoyo durante estos años de trabajo, que me han permitido explorar vías de investigación nuevas para mí. Quiero agradecer también a Luis Iglesias Feijoo su inestimable ayuda, siempre disponible para consultas e indicaciones bibliográficas. A ambos debo agradecerles que me acogiesen en el Grupo de Investigación Calderón, al que me siento afortunada de pertenecer. Esta gratitud se extiende también a

mis compañeros del GIC, siempre dispuestos a ofrecer su colaboración: Fausta Antonucci, María Caamaño Rojo, Laura Carbajo Lago, María Carbajo Lago, Paula Casariego Castiñeira, Isabel Hernando Morata, María José Martínez, Fernando Rodríguez-Gallego, Alejandra Ulla Lorenzo, Alicia Vara y Zaida Vila.

Debo agradecer especialmente a Fernando Rodríguez-Gallego que haya compartido conmigo su interés por la tradición textual de *Manos blancas*, a la que pocos habían prestado atención, desde que empecé a trabajar con ella en mi TAD.

Por último, me gustaría expresar mi gratitud a los amigos y familia que me han acompañado durante estos daños, en especial a mi compañero, Brais, y a mi madre, Olga, que me han transmitido su cariño e ilusión en los momentos más necesarios.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

I. ESTUDIO LITERARIO

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 TÍTULO

Manos blancas debió de ser conocida por dos títulos[1], *Las manos blancas no ofenden* y *Blancas manos no agravian*, como aparece en el Ms. 16467 de la BNE. Si bien puede entenderse la confusión, debido a la aparición de la expresión que titula el manuscrito al final de la jornada tercera, se considerará como título verdadero *Manos blancas no ofenden*[2], pues es el que utiliza el propio Calderón en la lista de Marañón[3] y en la de Veragua[4]. Parece que Calderón debía de preferir el título sin el artículo, pues no lo utiliza en ninguna de las dos ocasiones. Ambos títulos son octosílabos, lo que permite que se integren con facilidad en el texto de la comedia[5].

Merece comentario, además, el doblete creado por la presencia o ausencia del artículo: *Manos blancas no ofenden* y *Las manos blancas no ofenden.* Como se ha señalado ya, Calderón lo utiliza sin artículo, de manera que parece más próximo a un refrán. Además, la mayoría de compañías teatrales que tenían la obra la registran como *Manos blancas* de Calderón, y lo mismo sucede cuando se anuncia una representación. Por otro lado, el artículo «las» se integra en las repeticiones del título que aparecen en la jornada tercera, de manera que se redondea el octosílabo con una sinalefa y se completa el paralelismo entre «las manos blancas no ofenden / tampoco los labios

[1] Es posible que los dos títulos hayan recogido dos versiones diferentes del mismo dicho, pues ambas aparecen mencionadas en la obra.
[2] En el mismo Ms. 16467 el título está corregido al margen como «Manos blancas de Calderón», por lo que este debía de ser el título por el que se conocía realmente la obra.
[3] Publicada por Edward Wilson, 1962.
[4] Carta recogida en el *Obelisco fúnebre* de Gaspar Agustín de Lara, 1684.
[5] Un gran número de los títulos calderonianos son octosílabos. Iglesias Iglesias, 2014, p. 245.

rojos» (vv. 4164-4165). Quizá por este motivo los editores han adoptado el título con artículo.

En esta tesis se ha adoptado el título recogido por Calderón, *Manos blancas no ofenden*, por contar con la autorización del dramaturgo y por ser el más frecuente en la época de composición de la obra. En línea con este título, se utiliza la abrevitaura *Manos blancas*.

Es una de las muchas obras del dramaturgo que lleva por título un refrán. En su estudio sobre los títulos del corpus calderoniano, Noelia Iglesias Iglesias la clasifica dentro de los «títulos-proverbio» y relaciona esta categoría con la comedia cómica, explicando que

> Don Pedro acudía, no por casualidad, a los títulos–proverbio en aquellas comedias más risibles para el público, porque consideraba con probabilidad que la génesis del refrán –sabiduría popular, literatura oral– entroncaba más con este tipo de piezas[6].

En este caso, la sinécdoque «manos blancas» se refiere a la mujer e indica que esta no puede dañar el honor del hombre. El *Diccionario de refranes, dichos y proverbios* de Luis Junceda recoge sobre ella que

> Este refrán —título de una comedia de Calderón— indica que las ofensas de las mujeres no lastiman el honor del hombre, y se ha hecho famoso desde que Calomarde, ministro de Fernando VII, respondió con él a la histórica bofetada que le propinó en palacio la irritada infanta Carlota, con motivo de la ley sálica[7].

Calderón utiliza este título también con referencia a una bofetada, la que propina Lisarda a Federico en el clímax de la obra, durante la tercera jornada (vv. 3460-3461acot). Federico utiliza el refrán para justificar su inacción ante la afrenta, expresando que una

[6] Iglesias Iglesias, 2014, p. 250.
[7] Junceda, 2006, Espasa Calpe, p. 336.

mujer no ha podido ofender su honor. Lo repite de nuevo cuando Celia (César) intenta enfrentarse a él (v. 4164).

María Antonella Sardelli, en su artículo sobre «Las paremias en una obra de Calderón de la Barca», recoge sobre este dicho que se trata de «una norma del código galante en torno al duelo muy conocida entre los caballeros del medioevo y renacimiento español pero, desafortunadamente, no documentada»[8].

Sardelli añade que la paremia se documentó por primera vez

> en la edición de 1864 del DRAE y seguirá siendo incluida en todas las siguientes ediciones del diccionario (1869, 1884, 1899, 1914, 1925, 1936, 1939, 1947, 1956, 1970, 1984, 1989, 1992), excepción hecha de las ediciones de 1927 y 1950[9].

Debía de ser una frase conocida mucho antes de la anécdota, puesto que Calderón la menciona como refrán en esta obra (v. 4346) y aparece en más comedias del siglo XVII. Por ejemplo, se utiliza en tono cómico en *Vida y muerte de San Cayetano* (1655), escrita en colaboración por Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Moreto en la que un personaje expresa su deseo de comer manitas de cerdo, a lo que Cayetano le pregunta si no le dañarán y recibe por respuesta que «Las manos blancas no ofenden» (TESO).

También en el entremés de Moreto *El alcalde de Alcorcón* se menciona esta paremia, en boca de Juan Rana: «Plinio por el niño dijo: "No ofenden las manos blancas» (vv. 29-30)[10]. La editora, María Luisa Lobato comenta en nota la relación con el título de esta comedia y añade que la atribución a Plinio «puede ser simplemente una búsqueda de autoridad»[11]. Habría que añadir, además, que Moreto cambia el sentido del dicho, utilizándolo para resaltar la

[8] Sardelli, 2014, p. 265.
[9] Sardelli, 2014, p. 265.
[10] Moreto, 2003, p. 469.
[11] Lobato, 2003, p. 469, n. 29-30.

inocencia del niño, mientras que Calderón se refiere a la blancura de las manos femeninas.

Estos ejemplos demuestran que, durante el XVII, la frase se inserta en contextos cómicos, como apuntaba Iglesias Iglesias para el caso de los títulos-proverbio. En esta línea, Sardelli encuentra que la expresión se utiliza con función humorística («con que corriente / queda el refrán, que las blancas / manos no agravian, mas duelen», vv. 4345-4347), e incluso se invierte en «las blancas manos ofenden» (v. 4319), juego al que Sardelli le atribuye erróneamente la intención de criticar «ásperamente la costumbre de la época de pasar por alto las ofensas provocadas por una mujer»[12]. No hay, sin embargo, tal crítica, puesto que la frase no se refiere a una ofensa causada por una mujer, sino a la indiscreción de César por haber servido a Serafina como una más de sus damas. Su disfraz de mujer no le excusa de haber causado una ofensa al honor de Serafina, como explica el texto:

> Príncipe, esta blanca mano
> tocaste, tal vez aleve
> ofensa fue que me hizo
> un disfraz, y es conveniente
> que sepan que, aun de su dueño,
> las blancas manos ofenden;
> y así, pues vos la agraviasteis,
> el irse con vos lo enmiende.
> (vv. 4315-4322)

Lejos de la misoginia que atribuye Sardelli a este pasaje, se trata de una inversión para dejar claro que el hombre sí ofende el honor de la dama. Sin embargo, le pasa inadvertido a Sardelli el contrapunto misógino puesto en boca del gracioso, Patacón, quien advierte que

> será un mal ejemplo este,
> que si las mujeres ven
> que andándose las mujeres
> cachetes dando a los hombres

[12] Sardelli, 2014, p. 268. Esta frase

hay bobos que las defienden,
maldita de Dios la que
la doctrina no aproveche;
y andarán toda la vida
matándonos a cachetes
(vv. 3645-3653)

Santiago Fernández Mosquera ha señalado que la recurrencia del refrán en la jornada tercera sirve para recordar la condición de la mujer, quien no puede ofender al hombre, de modo que

> Esa incapacidad de ofender es, en sí misma, una infravaloración de la condición femenina de la que el refrán no es más que un reflejo paremiológico. Y sobre esa minusvaloración del papel femenino Calderón construye la acción y los personajes[13].

A pesar de la popularidad que Calderón atribuye al refrán, no se encuentra catalogado en ninguno de los repertorios de paremias más conocidos y solo aparece a partir del siglo XIX, tras la popular anécdota de Calomarde. Sin embargo, el *CORDE* la recoge en obras como *Clemencia*, de Fernán Caballero (1852) o la novela *Cristo en los infiernos*, de Ricardo León (1941)[14], en las que mantiene el mismo sentido que en la obra de Calderón.

[13] Fernández Mosquera, 2015, p. 328.
[14] Sardelli, 2014, p. 265.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 DATACIÓN

En «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», Kurt y Roswitha Reichenberger dan varios puntos de referencia para poder fechar una comedia: noticias sobre su representación[15], acontecimientos mencionados dentro de la obra, citas de una obra en otra —ya sea de Calderón o de otro autor contemporáneo—, y manuscritos sin fecha que puedan fecharse con ayuda del reparto o la identificación del copista[16].

En el caso de *Manos blancas no ofenden* existen varias evidencias que han permitido sugerir una fecha de composición, como son la mención de ciertos acontecimientos o lugares dentro de la comedia y las citas que parecen hacer referencia a otras obras. Si bien la datación no pretende ser exacta, será útil un análisis detallado de cada uno de los motivos que permiten aproximarse a una fecha[17].

2.1 EL INCENDIO EN EL BUEN RETIRO: ¿MOTIVO DE COMPOSICIÓN?

Si bien la edición príncipe de *Manos blancas no ofenden* aparece en 1657, en la *Parte IX de Escogidas*, hay numerosas evidencias circunstanciales para creer que la comedia se compuso con bastante anterioridad, en torno a 1640.

El primero en proponer esta fecha de composición fue Juan Eugenio Hartzenbusch, quien en el catálogo cronológico que ofrece en el cuarto tomo de sus Comedias de don Pedro Calderón de la

[15] Sobre las representaciones puede verse el apartado correspondiente de esta misma tesis.

[16] Kurt y Roswitha Reichenberger, 1983, p. 258.

[17] Pronto habrá que tener también en cuenta nuevas herramientas digitales (en fase de desarrollo) como el corpus desarrollados por el GIC (www.calderondelabarca.org/corpus), la base de datos Calderón Digital, dirigida por la profesora Fausta Antonucci (www.calderondigital.unibo.it), o la base de datos estilométrica a cargo del profesor Germán Vega (http://estilometriatso.com/).

Barca defiende que el pasaje de la obra en el que se narra un incendio se refiere a un suceso real ocurrido el 20 de febrero de ese año y recogido en un aviso de José de Pellicer del día 21:

> El agua, que suele ser común festejo de las Carnestolendas, se ha convertido en fuego, pues ayer lunes (20) amaneció ardiendo lastimosamente el Buen-Retiro, de manera que aun dura el incendio. Quemóse todo el cuarto de la Reina y parte del del Rey. Ha sido cosa lastimosa las alhajas perdidas, quebradas y arrancadas. Los Reyes y las damas a medio vestir se ampararon en una de las ermitas; luego se fueron a Nuestra Señora de Atocha, y de allí a Palacio[18]

Aunque Hartzenbusch no entra en detalle sobre las similitudes, ofrece junto al aviso el fragmento completo de la descripción del incendio y razona después lo siguiente:

> El suponerse en la comedia que el incendio del palacio de Serafina fue en unas fiestas, y alguna otra circunstancia algo semejante á las del incendio del Retiro, me hacen creer que la relación copiada arriba, en parte se formó sobre aquel suceso, al cual sería la comedia poco posterior[19].

Sin embargo, vale la pena atender detenidamente a las resonancias entre ambos textos, pues parecen sugerir la cercanía entre el suceso y la composición de la obra. Los versos que reflejan el suceso serían los siguientes, pronunciados por el personaje de Federico:

> «¡fuego!». No hube menester
> segundo informe, supuesto
> que para saber adonde,
> fue oírle y verle tan a un tiempo

[18] Hartzenbusch, 1850, p. 674.
[19] Hartzenbusch, 1850, p. 674.

que llegó a mí tan veloz
la llama como el estruendo.
El cuarto de Serafina
era el que en breve momento
de alcázar pasó a volcán,
de palacio a Mongibelo.
(vv. 483-492)

Más allá de la simple mención del suceso, el fragmento en el que Federico describe el incendio comparte ciertos detalles con el aviso de Pellicer, pues ambos se centran en las alhajas perdidas por el incendio:

sin que aquí al oro, allí al jaspe,
tuviese su sed respeto;
sin que respeto tuviese
su hambre aquí al pulido aseo,
ni allí al precioso menaje;
abrasando, y consumiendo
desde el dorado artesón
al chapeado pavimento,
(vv. 519-526)

Y ambos destacan la situación en la que el incendio sorprende a los habitantes de palacio, «a medio vestir»:

Ni bien vestida ni bien
desnuda estaba, que a medio
traje debió de cogerla
(vv. 537-539)

Esta hipotética fecha de composición sería recogida más tarde por Emilio Cotarelo y Mori, quien vuelve a mencionar los *Avisos* de Pellicer. A la hora de recoger las comedias escritas en 1640, incluye *Manos blancas*, conjeturando que fue «escrita, quizás, a raíz del incendio del Buen Retiro, a juzgar por la difusa y, sin esta razón, poco oportuna relación que de uno semejante se hace al principio de

dicha comedia»[20]. Cotarelo se apoya, además, en un verso en que Federico dice del incendio que «ya que dilató este acaso / saraos, justas y torneos» (vv. 583-584), pues también en el Buen Retiro hubo de aplazarse la puesta en escena de una comedia prevista para ese día 20.

Don W. Cruickshank critica esta perspectiva, añadiendo que «The claim is reasonable; the contention that the play must have been written in that year, less so»[21]. Además, aunque como indica Cruickshank parece razonable apoyarse en el suceso del incendio para datar la obra, no puede juzgarse que la relación sea «poco oportuna», pues el rescate de Serafina por parte de Federico será uno de los pilares del enredo a lo largo de la comedia[22].

2.2 Citas de obras anteriores o citas en obras posteriores

Otra de las formas que proponían los Reichenberger para esclarecer una fecha de composición son las citas de otras obras anteriores o las citas en comedias posteriores. Para el caso de *Manos blancas*, la conclusión más evidente es que tuvo que escribirse, necesariamente, en una época cercana a *El escondido y la tapada*, pues un pasaje al comienzo de la jornada I parece ser una cita segura de esta obra. Patacón dice:

> Porque en esta parte
> esconderte hoy o taparte
> tiene un grande inconveniente.
> (vv. 62-64)

Y algunos versos más tarde, refiriéndose al público:

> no murmure que entra presto
> lo tapado y lo escondido,

[20] Cotarelo y Mori, 1924, p. 204.
[21] Cruickshank, 2009, p. 242.
[22] La escena tiene además concomitancias con otras de Calderón, como el rescate de Irene y Aminta por parte de Dante en *Amado y aborrecido* (vv. 2257-2301). María Carbajo Lago, tesis en desarrollo.

y antes de ver en qué para,
diga, de sí satisfecho
que este paso está ya hecho
(vv. 67-71)

Manos blancas fue, pues, posterior a *El escondido y la tapada*, que ha sido fechada en torno a 1635-1636, y en la que el gracioso, Mosquito, se disfraza de mujer. En ambas comedias, la acción transcurre a orillas del río Po.

Además, quizá debido a su temática, parece haber un lazo conceptual entre estas dos comedias, ya que tanto en la lista de Marañón como en la de Veragua se citan de manera contigua *Manos blancas no ofenden* y *El escondido y la tapada*, lo mismo hace Vera Tassis en la lista que proporciona en su edición, y también en la *Parte IX* están publicadas de manera contigua[23].

Apoyándose en esta idea, Cruickshank va un poco más allá, y clasifica *Manos blancas* dentro de un período comprendido entre 1630 y 1640 que corresponde a obras de cierto carácter experimental. De *Manos blancas* comenta, en particular, que «tiene una faceta oscura en su indagación de la ambigüedad sexual»[24].

Otro paralelismo muy marcado se encuentra con un pasaje de *La fiera, el rayo y la piedra*:

[23] Sobre las posibles similitudes en la transmisión textual de ambas comedias puede verse el apartado de esta misma tesis sobre la *Parte IX de escogidas*.

[24] Cruickshank, 2011, p. 387. Esta idea se desarrolla más extensamente en el subapartado sobre la década de 1640. Sobre la subversión de los roles de género puede verse el capítulo de esta tesis dedicado al disfraz.

Quien ama a lograr amando,
porque es su interés su fin,
no puede decir que ama
a su dama, sino a sí.
Mas quien ama por amar
bien merece conseguir
que el correspondido amor
haga su vida feliz.
(Calderón; 1989: 317, vv. 2695-2702)

viendo que no yo soy aquí
quien ama a lograr amando,
porque es su interes su fin.
Quien ama por amar soy,
y pues es bien siendo así
que el correspondido amor
haga mi vida feliz.
(*Manos blancas*, vv. 2855-2861)

La fiera, el rayo y la piedra fue estrenada en 1652, con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria, por lo que es probable que en este pasaje, Calderón haya «reciclado» la idea ya utilizada en la comedia anterior, *Manos blancas no ofenden*.

Además, puede conjeturarse una referencia a otra comedia, supuestamente de 1640, la perdida *Certamen de amor y celos*, estrenada en el estanque del Retiro, a la que Serafina parece hacer referencia cuando se queja de que le hayan organizado un «certamen de amor».

En cuanto a las citas de *Manos blancas* en otras obras, se encuentra un lugar bastante evidente, ya señalado por Hartzenbusch, en la comedia *Mujer, llora y vencerás*:

ENRIQUE — Pues ¿qué has de hacer dél, tirana?
Que si ya en otra ocasión
Echaste al río una alhaja
Que te ofendió, aquí no hay río[25].

Se trata de una referencia clara a la escena en que Lisarda tira al río la joya que Federico ha tomado de Serafina (vv. 603-612). Debido a esta referencia, Hartzenbusch fecha *Mujer, llora* como inmediatamente posterior *a Manos blancas*, también de 1640. Sin

[25] *Mujer, llora*, Hartzenbusch, 1850, p. 576.

embargo, *Mujer, llora* fue escrita para el carnaval de 1660[26], por lo que parece bastante posterior. Lo que parece sugerir esta cita es que *Manos blancas* fue una comedia lo suficientemente popular como para que el público recordara la escena.

2.3 El palacio de Serafina: el Salón Dorado del Alcázar

El ya comentado pasaje sobre el incendio ofrece otra pista que permite situar la composición de la obra en torno a 1640. La descripción que hace Federico del palacio de Serafina no parece casual. Más bien, las referencias al «dorado artesón», al «chapeado pavimento» y «aquí al oro, allí al jaspe» pueden asociarse a un lugar concreto: el Salón del Alcázar, cuya reforma se emprendió al tiempo que se preparaba el Coliseo del Buen Retiro en 1640. María Teresa Chaves Montoya recoge una descripción de este salón llevada a cabo por Gabriel Bocángel y Unzueta, contador de resultas de la Contaduría Mayor y cronista real, que muy bien puede identificarse con lo descrito por Federico:

> Estaba pintado de plata y azul en el suelo, que imitaba jaspe, se dibujaron líneas sesgadas con objeto de subrayar la perspectiva. El fingido espacio arquitectónico estaba creado por los cuatro pares de lienzos o bastidores a ambos lados, y uno frontal al fondo, coronados por un friso plateado[27].

El dorado artesón haría referencia al que acababa de colocarse en el Salón del Alcázar, que empezó a ser conocido como el Salón Dorado. Cruickshank observó esta similitud y sugirió el Salón Dorado como lugar del estreno de *Manos blancas*:

> Patacón describes the venue for Serafina's play in terms which fit the *salón dorado*, which Vera Tassis gives as

[26] Sobre la producción calderoniana en 1660: «Escribió tres comedias para el Carnaval, una de ellas *Mujer, llora y vencerás*; terminadas el 2 de febrero», Cardona, Cruickshank y Cunningham, 1990, p. 43.
[27] Chaves Montoya, 2004, p. 144.

> the venue for this play in the *Octava parte* (1684), although he may be referring to a later production. However, the venue of the premiere is possibly confirmed by Federico's earlier references to Serafina sitting on a throne in the *salón* of her palace, as well as to a *dorado artesón*[28].

Los versos a los que se refiere Cruickshank aparecen en la tercera jornada, cuando las damas de Serafina van a poner en escena una comedia en honor de su cumpleaños (como no era raro que ocurriera en palacio) y Federico y su criado comentan la disposición de los asistentes:

> se ha seguido de hacer gracia
> la princesa de que puedan
> entrar dentro de la sala
> las máscaras que quisieren,
> están ya calles, y plazas,
> tomándolo desde luego,
> llenas de invenciones varias.
>
> FEDERICO — Eso mira a no querer
> verse en la fiesta obligada
> a dar a nadie lugar.
>
> PATACÓN — ¿Y a qué mira que en la estancia
> donde ha de ser la comedia,
> un apartado se haga?
>
> FEDERICO — A que algún ministro anciano,
> a título de sus canas,
> pueda estar sentado.
> (vv. 3203-3218)

Esta distribución es similar a la que describe Chaves Montoya para los espectadores del Salón Dorado, quienes

> se situaban en los laterales: las damas sentadas en el suelo, apoyando la espalda en unos bancos corridos, tras

[28] Cruickshank, 2009, p. 259.

> los cuales permanecían en pie los caballeros, quedando así un área libre en el centro que solía destinarse a las danzas y máscaras en las que participaba la familia real, cuyos miembros —así como ayas y camareras— se sentaban en las sillas y almohadas que rodeaban el asiento del rey. Los invitados de excepción, como embajadores y huéspedes de otras cortes europeas, ministros, presidentes de los Consejos, etc., solían asistir a los espectáculos ocultos detrás de una celosía, a ambos lados del solio real[29].

Estos pequeños detalles textuales sugieren que *Manos blancas* se compuso teniendo en cuenta el Salón del Alcázar, con especial atención a las mejoras introducidas en la reforma que se estaba llevando a cabo en febrero de 1640, por lo que la comedia no puede ser anterior. Existen, además, obras que se compusieron expresamente para este espacio, como es el caso de *El jardín de Falerina*[30].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[29] Chaves Montoya, 2004, p. 142. Sobre las colocaciones del público puede verse el apartado de esta tesis dedicado al teatro dentro del teatro.
[30] Chaves Montoya, 2004, p. 147.

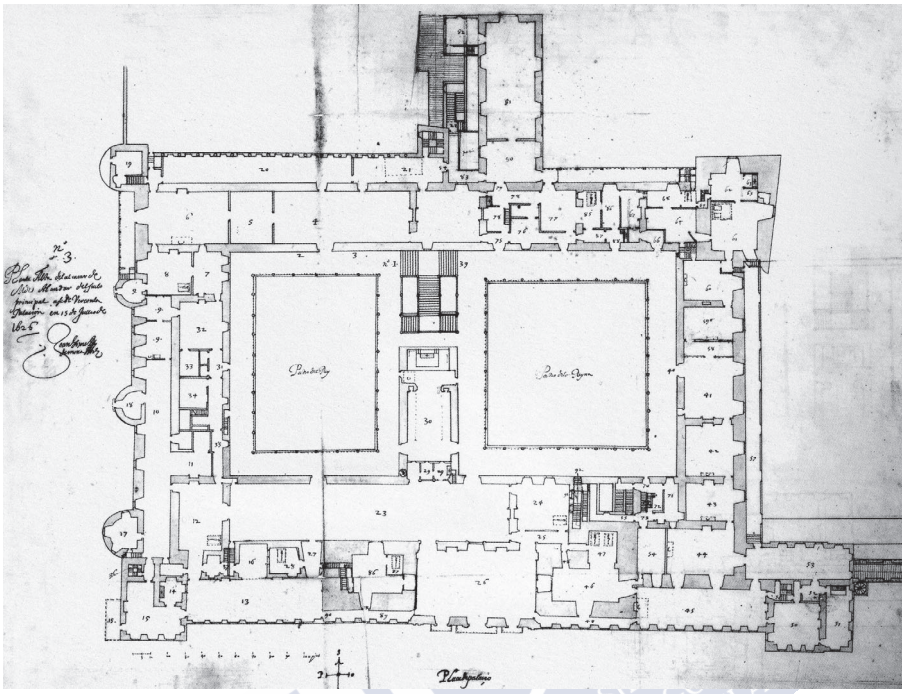


Ilustración 1. Dibujo de Juan Gómez de Mora, *Planta principal del Alcázar* (1626). La estancia 23 se corresponde con el Salón Dorado.

Si bien en esta época se inauguró también el Coliseo del Buen Retiro, a cargo del ingeniero italiano Cosme Lotti[31], parece más razonable que *Manos blancas* se escribiera para el Salón Dorado, dada la naturaleza limitada de su aparato escénico, pues en este salón

> Los juegos escénicos se veían limitados a los proporcionados por pescantes laterales y cabrestantes también laterales y puede que también detrás del fondo del escenario, en donde se abría una estancia dedicada a vestuario[32].

[31] Cotarelo, 1924, p. 202.
[32] Chaves Montoya, 2004, p. 142.

Años más tarde, Baccio del Bianco habría de describir los tres tipos de comedia que predominaban en el teatro cortesano:

> simples, como las de los teatros públicos, en las que la imaginación del espectador jugaba un importante papel pues estaban desprovistas de decorados en perspectiva y mutaciones. Luego estaban las adornadas o de capa y espada, con algunos objetos simbólicos y convencionales sobre un bajo tablado, decorado con espejos, tapices y cortinas de apariencias, combinando recuerdos de los teatros públicos y de la decoración tradicional de las representaciones palaciegas anteriores a la llegada de los escenógrafos italianos. Y, por último, el tercer género de comedias era el que requería escenas pintadas, mutaciones, tramoyas y luces[33].

Así, las acotaciones *de Manos blancas* sugieren que fue una de esas comedias convencionales, próximas a las de capa y espada[34], que no requerían las mutaciones, tramoyas y luces de las comedias que se preparaban para el Coliseo, por lo que debió de componerse ya destinada a representarse en el Salón Dorado.

Entre otras evidencias de que la obra fue compuesta para una representación palaciega, sugiere Cruickshank que Calderón tenía en mente a un público cortesano, que incluyese también al rey. Para ello se apoya en dos lugares textuales, la metáfora empleada por César «descanse un rato la cuerda» (v. 1702), de la que dice que ha sido «used elsewhere by Calderón to suggest the monarch's right to relaxation»[35]; y los versos finales de la comedia:

> que agora harto que hacer tienen
> en perdonarnos las faltas,
> y las del que más pretende
> serviros siempre, pues yerra

[33] Baccio del Bianco. Citado en Chaves Montoya, 2004, p. 224.
[34] Puede verse el apartado de esta misma tesis dedicado al género.
[35] Cruickshank, 2009, p. 259.

a cuenta de que obedece.
(vv. 4356-4360)

Esta referencia a la obediencia hace sospechar a Cruickshank que la obra iba destinada a una audiencia noble, ante la que Calderón se presentaría como un servidor, y no al público de los corrales[36].

2.4 La década de 1640: época de cambios

Por otro lado, Cruickshank agrupa *Manos blancas* con una serie de obras de temáticas que define como más «oscuras» o «experimentales», las cuales pueden fecharse entre finales de 1630 y la década de 1640:

> It is worth noting that Calderón's experiments with black or dark comedy (*No hay cosa como callar*, 1638; *Basta callar*, first version ?1638-9; *Las manos blancas*, ?1640; *El pintor*, ?1646) are confined to a relatively short period, the beginning of which cannot readily be linked with any personal misfortunes[37].

En la línea de esta aproximación temática, Cruickshank sugiere la proximidad de tres comedias en las que aparecen disfraces que invierten los roles de género:

> The exploration of the feminine side of men and the masculine side of women was one of his ongoing preoccupations. But if *La dama y galán Aquiles* and *Las manos blancas* do date from 1639 and 1640, they suggest a desire at this time to explore sexual role-playing in particular. This is partially confirmed by Patacón's joke about «lo tapado y lo escondido» […], an

[36] Cruickshank, 2009, p. 259.
[37] Cruickshank, 2009, p. 287. La idea de que *Manos blancas* sea una comedia de temática oscura es discutible, pues Cruickshank la apoya en la suposición de que el papel de César era representado por una mujer, afirmación que ha sido ampliamente rebatida. Para ello pueden verse los artículos que Fernández Mosquera dedica al tema de 2011 y 2012.

> almost certain reference to *El escondido y la tapada* (1635-6), in which the *gracioso* Mosquito dresses as a woman[38].

Sin embargo, esta información solo sirve para corroborar lo que ya se adelantaba: *Manos blancas* se escribió necesariamente después de *El escondido y la tapada*; pues la fecha para *La dama y galán Aquiles* no es segura[39]. Cabe mencionar que el tópico tratado, la estancia de Aquiles en Esciro sirviendo a Deidamía mientras se esconde vestido de dama, aparece también en *Manos blancas*. César, el galán travestido, escucha de sus damas una canción sobre este episodio mitológico, que le lleva a comparar su situación con la de Aquiles.

Lo que sí parece cierto es que la actividad dramatúrgica de Calderón había de cambiar a partir de mayo de 1640, pues el 28 de ese mes hubo de presentarse para marchar a la guerra de Cataluña en la compañía del Conde-Duque de Olivares[40]. Cruickshank señala que «After May, his productivity declined and would never recover»[41].

El año 1640 marca también un cambio en la práctica del teatro cortesano, pues los años anteriores, entre 1633 y 1640, fueron descritos por Alejandra Ulla Lorenzo como una época

> ocupada por comedias para ser representadas en espacios cortesanos —entre los que adquiere especial relevancia el citado Buen Retiro—; piezas derivadas de encargos oficiales o semioficiales, asociados bien a festividades que se repetían año tras año, como los Carnavales, San

[38] Cruickshank, 2009, p. 261.

[39] En su edición crítica de la comedia, Tatiana Alvarado defiende que «1660 es la fecha que más se aproxima a la más temprana de la representación de la comedia: julio de 1661, en Madrid» (2013, p. 53). Sin embargo, una obra con el título de *La dama y galán Aquiles*, atribuida a Calderón, había de representarse en Valencia por la compañía de Ascanio en 1644 (Esquerdo Sivera, 1975, pp. 438-439), por lo que Cruickshank sugiere que la obra podría ser anterior, incluso de 1639 (2009, p. 257).

[40] Cruickshank, 2009, pp. 245-246.

[41] Cruickshank, 2009, p. 243.

> Juan o San Pedro; bien a celebraciones de carácter extraordinario por motivos civiles o religiosos; producciones teatrales todas ellas de gran aparato, condicionadas por la llegada de los escenógrafos italianos[42].

En 1641, la actividad teatral en el Buen Retiro disminuye, motivada por las guerras en Portugal y Cataluña. Chaves Montoya recoge que las representaciones

> no fueron especialmente numerosas y, a pesar de que constan los gastos de tramoyas construidas para las comedias del coliseo, tampoco se festejaron como solían hacerlo carnaval, San Juan y San Pedro. Para las carnestolendas los reyes decidieron quedarse en el Alcázar sin disfrutar de las fiestas a las que estaban acostumbrados, desanimados por las negativas noticias llegadas sobre las revueltas de signo secesionista de Cataluña y Portugal[43].

Así, parece probable que una comedia que debió de ser compuesta para representarse en el Salón Dorado sea anterior a esta época, en la que disminuyen tanto la actividad de Calderón como las puestas en escena en palacio. Por lo tanto, puede proponerse que el dramaturgo escribió la obra después de febrero de 1640, en algún momento antes de marchar a la guerra o durante la estancia de su compañía en los alrededores de Madrid, como sugiere Cotarelo que fue el caso de *La hidalga del valle* y las dos partes de *La Virgen de la Almudena*[44]; y antes de 1641, año en que la práctica teatral cortesana se estancaría.

[42] Ulla Lorenzo, 2011, p. 27.
[43] Chaves Montoya, 2004, p. 137.
[44] Cotarelo, 1924, p. 205.

2.5 LA MÉTRICA DE 1640-1650

Desde una perspectiva estrictamente textual, Harry Warren Hilborn utiliza la métrica para intentar fechar las comedias de Calderón. *Manos blancas* se menciona en el capítulo séptimo, dedicado a las comedias del período entre 1640 y 1650. En esta época, Hilborn detecta una reducción en el uso de la redondilla y una fuerte tendencia a interrumpir metros regulares con versos irregulares, aunque no de manera estricta, así como la ausencia de silvas y quintillas[45].

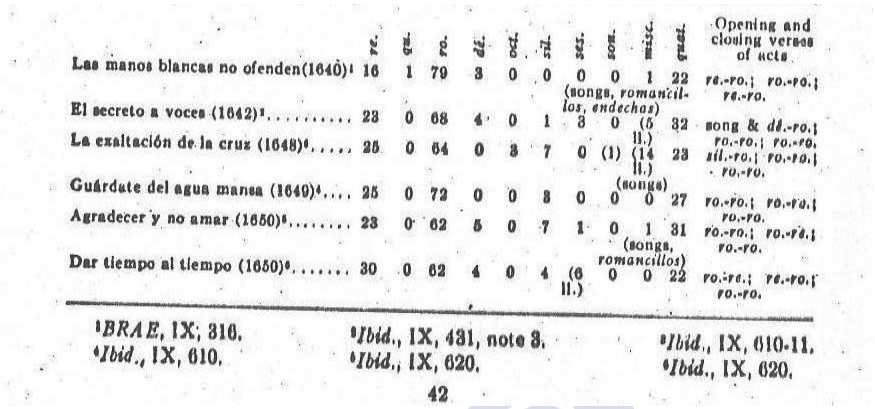
El propio Hilborn reconoce la dificultad especial de este período, pues «there are very few dated plays, so that we cannot be sure of all the possible new tendencies in versification»[46].

Sin embargo, siguiendo a Cotarelo, acepta como buena la fecha de 1640 para *Manos blancas no ofenden.* No solo no explica por extenso el caso de esta obra, sino que incluso la utiliza para situar otras comedias, con afirmaciones como: «The most significant feature of the versification is the lack of *silvas*, which we see in no dated play anterior to *Las manos blancas no ofenden*, of 1640»[47]; que se reitera más adelante en «No dated play has so few *silvas* until 1640, the date of *Las manos blancas no ofenden*»; o refiriéndose al uso de la quintilla: «*Las manos blancas no ofenden*, of 1640, has 1 per cent. in that metre while others have none»[48]. En la lista que ofrece al final del capítulo, *Manos blancas* aparece también fechada con seguridad en 1640.

Si bien no puede aceptarse la seguridad con la que Hilborn fecha la comedia, sí es cierto que las características de la versificación de *Manos blancas* encajan con las de otras obras fechadas en esta época, como puede apreciarse en el siguiente cuadro[49]:

---

[45] Hilborn,1938, pp. 42-44.
[46] Hilborn, 1938, p. 42.
[47] Hilborn, 1938, p. 44.
[48] Hilborn, 1938, p. 45. Según los cálculos realizados en esta tesis se trata de un 1,72%.
[49] Hilborn, 1938, p. 42.



	re.	qu.	ro.	dé.	oct.	sil.	sex.	son.	misc.	quad.	Opening and closing verses of acts
Las manos blancas no ofenden(1640)[1]	16	1	79	3	0	0	0	0	1	22	re.-ro.¦ ro.-ro.¦ re.-ro.
							(songs, romancillos, endechas)				
El secreto a voces (1642)[2]	23	0	68	4	0	1	3	0	(5 ll.)	32	song & dé.-ro.¦ ro.-ro.¦ ro.-ro.
La exaltación de la cruz (1648)[3]	25	0	64	0	3	7	0	(1)	(14 ll.)	23	sil.-ro.¦ ro.-ro.¦ ro.-ro.
									(songs)		
Guárdate del agua mansa (1649)[4]	25	0	72	0	0	3	0	0	0	27	ro.-ro.¦ ro.-ro.¦ ro.-ro.
Agradecer y no amar (1650)[5]	23	0	62	5	0	7	1	0	1	31	ro.-ro.¦ ro.-ro.¦ ro.-ro.
									(songs, romancillos)		
Dar tiempo al tiempo (1650)[6]	30	0	62	4	0	4	(6 ll.)	0	0	22	ro.-re.¦ re.-ro.¦ ro.-ro.

[1] *BRAE*, IX, 316. [2] *Ibid.*, IX, 431, note 3. [3] *Ibid.*, IX, 610-11.
[4] *Ibid.*, IX, 610. [5] *Ibid.*, IX, 620. [6] *Ibid.*, IX, 620.

42

Ilustración 2. Cuadro de métrica 1640-1650.

El hecho de que no aparezcan apenas quintillas elimina el período inmediatamente anterior, entre 1637 y 1638, en el que este metro dominaba en proporción considerable. Del mismo modo, puede deducirse que *Manos blancas* se escribió en un período posterior a 1639, época en la que las décimas —que solo alcanzan el 1,61%— empezaron a disminuir. La gran presencia de la redondilla —un 15,6%— sugiere que la obra pertenece a este período, pues Hilborn señala que esta forma habría de disminuir a partir de 1651[50]. Además, tiene en común con las obras categorizadas en este período la abrumadora presencia del romance, que supone un 79,89% de la obra. Hilborn tampoco ha sabido identificar la presencia en esta comedia de coplas reales, que se utilizan para una glosa (vv. 1928-1967)[51].

[50] Hilborn, 1938, p. 44.

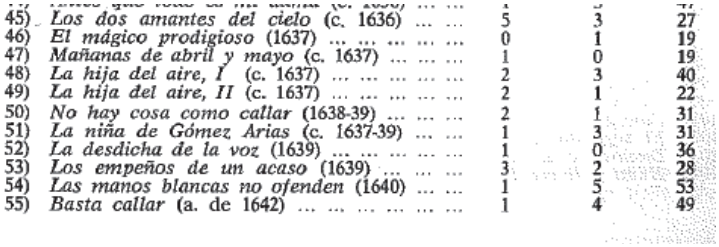
[51] El uso de la copla real para introducir glosas aparece en otras obras calderonianas como *La cisma de Inglaterra* y *El Faetonte*. En las tres comedias las coplas reales expresan el sufrimiento amoroso. Fausta Antonucci ha notado que este uso está más próximo a las glosas del XVI y que todavía estaba muy vivo en el XVII. Antonucci, 2019, p. 11. Debo agradecer a Fernando Rodríguez-Gallego y a Fausta Antonucci que me hiciesen notar la presencia de esta forma métrica.

Aunque Cruickshank discute la cronología de varias de las obras que se contemplan en este capítulo, está de acuerdo con la situación cronológica de *Manos blancas*:

> Hilborn has assigned several plays (*Las manos blancas no ofenden, El alcalde de Zalamea, Primero soy yo, El José de las mujeres, Fuego de Dios en el querer bien*) to the period 1640-4, but the second of these is probably of 1636, while only *El José de las mujeres* would meet with the full approval of the Council. It seems likely that all the other were composed before May 1642[52].

En la línea de Hilborn, también John B. Wooldridge acepta como válida la fecha de 1640 en su estudio sobre el encabalgamiento como rasgo determinativo del estilo calderoniano[53]. *Manos blancas* aparece en la tabla entre *Los empeños de un acaso* (1639) y *Basta callar* (ca. 1642). De los tres tipos de encabalgamiento sirremático estudiados por Wooldridge, contiene un encabalgamiento que separa artículo y sustantivo, cinco entre preposición y término, y hasta cincuenta y tres casos en los que se dividen una conjunción y la palabra siguiente. *Los empeños de un acaso* presenta una tendencia muy similar a esta con tres, dos y veintiocho respectivamente. También es similar *Basta callar*, aunque su fecha es aproximada. Sin embargo, la proximidad en el uso del encabalgamiento con comedias supuestamente de la misma época no parece fructífera, ya que existen distribuciones similares en comedias como *Mujer, llora*, de 1660 o *Apolo y Climene* de 1661.

[52] Cruickshank, 2009, p. 256.
[53] Wooldridge, 1983.



45)	*Los dos amantes del cielo* (c. 1636)	5	3	27
46)	*El mágico prodigioso* (1637)	0	1	19
47)	*Mañanas de abril y mayo* (c. 1637)	1	0	19
48)	*La hija del aire, I* (c. 1637)	2	3	40
49)	*La hija del aire, II* (c. 1637)	2	1	22
50)	*No hay cosa como callar* (1638-39)	2	1	31
51)	*La niña de Gómez Arias* (c. 1637-39)	1	3	31
52)	*La desdicha de la voz* (1639)	1	0	36
53)	*Los empeños de un acaso* (1639)	3	2	28
54)	*Las manos blancas no ofenden* (1640)	1	5	53
55)	*Basta callar* (a. de 1642)	1	4	49

Ilustración 3. Tabla de comedias de John B. Wooldridge.

En cuanto al estudio de la métrica, lo único que puede establecerse es que *Manos blancas* resulta similar a las obras escritas en la década entre 1640 y 1650, siguiendo las indicaciones aportadas por Hilborn.

2.6 Conclusión

Aunque ninguno de los métodos presentados permite establecer una fecha exacta para *Manos blancas*, sí puede establecerse una cierta horquilla para el momento de composición.

Si se aceptan las evidencias circunstanciales, la mención al incendio del Buen Retiro y al Salón del Alcázar reformado permiten establecer que fue posterior a febrero de 1640, fecha que parece sugerir también la cita a *El escondido y la tapada*, comedia con la que guarda cierta afinidad.

Las citas a otras obras permiten saber que fue, al menos, anterior a 1652, año de estreno de *La fiera, el rayo y la piedra*, así como anterior a *Mujer, llora y vencerás*. Siguiendo a Hilborn, también parece claro que debió de ser anterior a 1651, dada su composición métrica. Si además se tiene en cuenta la existencia de un período en el que se tratan los disfraces e intercambios de roles de género, como sugería Cruickshank, puede reducirse la horquilla a la década de 1640. Dada la marcha de Calderón a la guerra de Cataluña y los cambios que habían de producirse en el teatro cortesano a partir de 1641, parece pues que *Manos blancas* hubo de escribirse todavía en 1640, a finales de una época dorada para el teatro cortesano, que había de culminar en 1640 y que daría paso a nuevas temáticas y distintos desarrollos métricos y escénicos.

3 GÉNERO

Manos blancas ha sido tradicionalmente encuadrada por la crítica dentro de la comedia palatina —o palaciega[54]— y la comedia de capa y espada[55]. En cuanto a su clasificación como palatina, se encuentran fácilmente muchos de los rasgos fundamentales señalados por los críticos para este género[56], partiendo de aspectos como el distanciamiento espacial y temporal[57].

El distanciamiento espacial es evidente, pues la obra se desarrolla en unos cuantos lugares de Italia a orillas del río Po: Milán, Miraflor de Po y, principalmente, Ursino[58]. Si bien hay un alejamiento, se trata de un espacio familiar para el público, dadas las relaciones entre Italia y España. Así, este alejamiento tendría que ver «en mayor

[54] La distinción teórica entre palatina y palaciega (*palatine* y *de palais*), introducida por Vitse, se tratará más adelante. Se utiliza aquí la etiqueta «palatina» como un marbete genérico que engloba ambas formas.

[55] Su editor más reciente, Ángel Martínez Blasco, la encuadra en este género, afirmando que «Nuestra Comedia constituye un ejemplarmente lo que se ha definido con este título. Algunos críticos la situarían en el subgénero de "palaciegas", pero esto quizá sea secundario», 1995, p. 86.

[56] La adscripción de *Manos blancas* a este género está tan aceptada que el volumen 31 de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, dedicado a la comedia palatina, da comienzo con fotografías del montaje llevado a cabo por Eduardo Vasco en 2008/2009.

[57] Estos rasgos han sido definidos por Weber de Kurlat en su estudio sobre la obra de Lope, 1975, p. 363.

[58] La toponimia inventada era habitual, lo que incluso parece haber llevado a Calderón a error, pues en el verso 937 utiliza *Belflor* en lugar de *Miraflor del Po*. También la onomástica coincide con la de la comedia palatina, pues abundan las protagonistas llamadas Serafina. Zugasti, 2015, p. 7.

medida con un espacio cortesano asociado a Italia», como señala Paula Casariego Castiñeira para el caso de *Nadie fíe su secreto*[59].

La temporalidad es también inconcreta[60], pues se desarrolla en algún punto que abarca la duración del Sacro Imperio Románico Germano (v. 164), con un emperador de nombre Teodosio, que no parece haber existido realmente[61]. Weber de Kurlat señalaba que este distanciamiento temporal permitía al dramaturgo tomarse ciertas libertades argumentales[62]. En el caso de *Nadie fíe*, Casariego apunta a que «el nexo entre el universo palatino y la trama fantástica consiste en que las costumbres contemporáneas de la época no son centrales en la obra»[63]. Sin embargo, en *Manos blancas* parece ocurrir lo contrario: el distanciamiento se aprovecha para reflejar los usos y costumbres de la corte de los Austrias y Calderón juega con referencias que serían muy familiares para el público[64].

Además, los protagonistas pertenecen a la nobleza, tal y como corresponde al género. En *Manos blancas* la mayoría de personajes son de alcurnia y no hay un problema de «desigualdad social o estamental», como ocurre en las comedias de secretario[65]. Si bien Federico es un noble venido a menos, su escalafón no está por debajo

[59] Casariego Castiñeira, 2016a, p. 45. El caso de *Manos blancas* parece un poco diferente, pues si bien se ubica en Italia, el grueso de la acción se desarrolla en un principado ficticio.

[60] Gómez Rubio señala esta imprecisión como un rasgo necesario para el género, 2007, p. 196.

[61] Sin embargo, sí se menciona un conflicto existente. Los versos *irme a la guerra que hoy veo / que los alemanes rompen / con los esguízaros, pero* (vv. 295-296) podrían hacer referencia a la Guerra de los Campesinos, también conocida como la «revolución del hombre común», una revuelta popular que tuvo lugar en el Sacro Impero Romano Germánico entre 1524 y 1525, durante el reinado de Carlos V. Aunque la revuelta fue más significativa en el sur de Alemania, también afectó a Austria y Suiza. Sobre este tema puede verse Pelizaeus, 2004.

[62] Weber de Kurlat, 1977,

[63] Casariego Castiñeira, 2016a, pp. 45-46.

[64] Puede verse el apartado de esta tesis dedicado al teatro dentro del teatro. Baste mencionar aquí las descripciones que evocan el salón dorado, el incendio del Buen Retiro o los asientos durante las representaciones palaciegas.

[65] Zugasti, 2015, p. 6.

de su pretendida Serafina, pues él sería el heredero del principado de Ursino si el César le hubiera favorecido[66].

Dado que los protagonistas son nobles, el espacio en el que se mueven es el de sus cortes, salones del trono y jardines. En *Manos blancas* hay tan solo unos pocos espacios bien delimitados: la casa de Federico en Milán; y lugares de la corte de Serafina, como las habitaciones de Lidoro, los jardines y el salón donde se representa la comedia[67].

Otro aspecto fundamental de la comedia palatina es el enredo, que puede desarrollarse a través de elementos como el disfraz y la metateatralidad. El uso del disfraz puede, a su vez, encuadrarse dentro del *role-playing*, «técnica por la que los personajes asumen conscientemente identidades diferentes a las suyas, esto es, interpretan un papel de cara a otros personajes de una obra»[68]. En *Manos blancas* esta técnica aparece en varios niveles. En primer lugar, Lisarda se disfraza de hombre e interpreta el papel de César al llegar a la corte de Serafina; mientras que su criada, Nise, se convierte en su escudero Gandalín Meñique. César, quien llega disfrazado de mujer y descubre que han usurpado su identidad, se ve obligado a actuar como Celia, personaje inventado que le sirve para integrarse en el círculo más íntimo de la protagonista y ganarse su favor. A su vez, Serafina y sus damas le piden a Celia que interprete el papel de Hércules en una comedia, lo que servirá a César para recuperar su vestimenta masculina y revelar su identidad. La comedia al completo es un juego de identidades cambiadas e interpretaciones que llevan a equívocos entre los personajes[69]. Fernández Mosquera

[66] Es decir, si se hubiera respetado la sucesión masculina, en lugar de favorecer a Serafina, descendiente directa, que obtendrá el gobierno a condición de casarse.

[67] El espacio tiene una gran relevancia en *Manos blancas*. Por un lado, forma parte del juego de enredos con puertas que se abren a los jardines y permiten que los personajes se escondan. Por otro, como puede verse más detenidamente en el apartado dedicado a la fiesta cortesana, constituye un reflejo de la corte de los Austrias, que permita a los espectadores identificar su realidad a pesar del distanciamiento espacial.

[68] García-Reidy, 2011, p. 184-185.

[69] Puede verse el apartado de esta tesis dedicado al enredo.

utiliza esta comedia como ejemplo de «enredo llevado al paroxismo casi inverosímil, o abiertamente inverosímil»[70].

Se ha señalado, además, que este enredo tiene lugar dentro de un espacio y un tiempo condensados, por lo que no hay margen para que le acción se desarrolle con lentitud, sino que aparecen flechazos y problemas repentinos[71]. En *Manos blancas*, Federico se enamora de Serafina tan pronto la ve en su palacio y decide ir a pretenderla. El meollo de la acción se desarrolla en apenas unos días, desde la llegada de Federico, César y Lisarda a Ursino hasta la resolución final, tras la puesta en escena de la comedia unos días más tarde[72].

De acuerdo con este argumento de competencia por una princesa, *Manos blancas* encaja dentro de lo que Bances Candamo consideraba «comedias de fábrica», como opuestas a las comedias de capa y espada:

> Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan, don Diego, etc., 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 aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores, y en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros. [...] El argumento de aquellas comedias que llamamos de fábrica suele ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen,

[70] Fernández Mosquera, 2017, p. 678.
[71] Zugasti, 2015, pp. 8-9.
[72] Para ver las marcas temporales concretas de la comedia puede verse el apartado de esta tesis correspondiente a la estructura.

> mayormente si son reyes o reinas, o damas de palacio, porque, aunque sea del palacio de la China, sólo por el nombre lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágines aun las sombras de lo que se puede llamar real[73]

Manos blancas cumple mejor los requisitos de las comedias de fábrica: una competencia entre personas de la realeza, con un respeto absoluto del decoro y de las normas de palacio; aunque no por ello desaparecen elementos típicos de la comedia de capa y espada, como tapadas, escondidos y juegos espaciales.

Queda claro, pues, que *Manos blancas* puede encuadrarse bajo el membrete «comedia palatina». Sin embargo, hay todavía una discusión por aclarar en lo que respecta al tono. En la clasificación de Zugasti, *Manos blancas* aparece como comedia palatina cómica, o *palatine*; mientras que Marc Vitse la considera una comedia seria, palaciega o *de palais*, y la utiliza como ejemplo junto con *Nadie fie.*

Al definir ambas comedias, Vitse establece como rasgos característicos de las comedias *de palais*:

> des protagonistes des rois, de princes, des généraux, des ducs ou des personnes de très haut rang «sin nombre determinado y conocido en las historias»; le cadre de son action en est donc le palais ou la cour, tous les palais ou toutes les cours, à l'exclusion bien entendu de ceux province centrale de la Monarchie Hispanique; et ces lieux où évoluent ces personnes «royales» ou leurs substituts son généralement situés, à leur tour, dans une historie aux contours d'une extrême imprécision, quand ella n'est pas franchement atemporelle[74].

Manos blancas encaja dentro de estos presupuestos. Por el contrario, las comedias *palatine* de Vitse tendrían como marcas

[73] Bances Candamo, 1970, pp. 33-35. Calderón respeta con mucho cuidado este decoro. Para un análisis de los géneros señalados por Bances Candamo puede verse Arellano, 1998.
[74] Vitse, 1988, p. 328.

identificadoras su desarrollo en lugares exóticos —aunque podrían ser espacios como Francia o Italia—, la interacción entre personajes de la alta nobleza y subalternos, como secretarios, y una estructura cómica de corte burlesco próxima a los «drames ironiques ou de prudentes tentatives anticonformistes». *Manos blancas* no cuenta con la figura del subordinado, ni tiene un tono burlesco.

Sin embargo, la siguiente caracterización que hace Vitse de la *comédie comique* sí parece apropiada:

> Cette fois, le rire n'est plus seulement produit par des êtres subalternes, au cours de scènes facilement isolables; on note, au contraire, une implication graduelle de la majorité de *dramatis personae* dans le processus comique, qu'il s'agisse de personnages objets d'un rire provoqué par le spectacle de leur travers ridicules, ou que l'on ait affaire à des *burladores*, créateurs du rire qu'engrendre le triomphe de leur habiles stratagèmes[75].

Sobre esta risa que se produce no solo de manera aislada en el personaje del gracioso, resulta fundamental el concepto introducido por Fernández Mosquera de «comicidad difusa». Esta «no está anclada a un personaje concreto, a unos versos particulares, a unas acciones definidas»[76]. Sin embargo, Fernández Mosquera no deja de lado el tono aparentemente serio de la comedia

> a la vista del simple texto […] no hay marca alguna ni en las didascalias, ni siquiera en las intervenciones de los personajes que muestre la más mínima percepción de comicidad. Todo contexto verbal y escénico es, en apariencia, cortesano y convencional, hasta serio[77].

[75] Vitse, 1988, p. 326.
[76] Fernández Mosquera, 2017, p. 678.
[77] Fernández Mosquera, 2017, p. 686.

A pesar de esta aparente seriedad, no cabe duda de la gran carga cómica que posee *Manos blancas*. Esta comicidad viene generada por los disfraces y la acumulación del enredo, en el nivel del *role-playing*. Se trata de una obra que genera risa, aunque no lo haga de una manera convencional, sino con un enfoque innovador. El concepto de comicidad difusa permite entender la proximidad con la comedia cómica —en la que Zugasti clasifica la obra—, dentro de un texto con un tono más serio.

Precisamente sobre la comicidad en la comedia palatina Marcela Trambaioli ha señalado que «en el contexto palaciego serio el modo de la risa es muy peculiar, es decir, la vis cómica entra a condición de mantenerse dentro de los estrictos límites consentidos por las leyes del decoro»[78]. Estas leyes del decoro demarcan el tratamiento que se hace del disfraz, siempre cuidadoso, y la preferencia por una comicidad distinta, encarnada en la comicidad difusa que estudia Fernández Mosquera.

Sobre este modo de hacer reír en la comedia palatina, Eduardo Vasco, director del montaje llevado a cabo por la CNTC en 2008/2009[79], apunta que se trata de

> una comicidad menos gruesa, poblada de guiños al público, un público selecto que se encuentra en un espacio (salones de corte, jardines, etc.) similar al que ambienta la comedia. Juegos de corte (lances entre príncipes, princesas, duques y variopintos cortesanos) que generan un microcosmos donde la alegría y el esparcimiento son el propósito único, donde una especie de *locus amoenus* y los referentes de aquella maravillosa edad dorada literaria lo inundan todo[80].

[78] Trambaioli, 1998, p. 287.
[79] Para una aproximación a este montaje puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la representación.
[80] Vasco, 2008, p. 7.

Según esta definición parece que *Manos blancas* es un claro ejemplo de lo que Ignacio Arellano clasifica como «comedias *a fantasía*», que siguen modelos pseudo-palatinos y tienen una dimensión lúdica/cómica[81]. Son obras que funden elementos de la comedia palatina con estructuras más cercanas a la comedia de capa y espada[82]. Así, junto a las características propias del género palatino —el distanciamiento, la alcurnia de los personajes o la onomástica—, aparecen cuestiones propias de un enredo amoroso[83]. En una de las primeras escenas de *Manos blancas* Lisarda se oculta para que Fabio no la vea y poder escuchar su conversación con Patacón (vv. 53-80), momento en el que el gracioso pone de relieve la frecuencia de estos lances, advirtiendo a Lisarda de que esconderse y taparse supondrá

> Que algún entendido,
> que está de puntillas puesto,
> no murmure que entra presto
> lo tapado y lo escondido,
> y antes de ver en qué para,
> diga, de sí satisfecho,
> que este paso está ya hecho
> (vv. 65-71)

Como señala Arellano, las ponderaciones del enredo intensifican la estructura de capa y espada que subyace a la comedia. Junto con esta reflexión del gracioso, aparecen también numerosas alusiones al enredo, que ponen de relieve el carácter lúdico de la comedia[84]. Parece, por lo tanto, que el mejor marbete para clasificar *Manos blancas* es el de comedia pseudo-palatina, con carácter lúdico, puesto que cuenta con características tanto del género palatino como de la

[81] Arellano, 2017, pp. 702-705.
[82] Arellano, 2017, p. 702.
[83] Sobre el desarrollo del enredo puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura de la obra.
[84] Se trata de comentarios siempre en boca del gracioso como «que es el enredo mayor» (v. 1541), «Señores, ¿qué enredo es este?» (v. 2148) o «¿habrá enredo como este?» (v. 4288).

comedia de capa y espada. Entre estas características está la comicidad, pero no de la manera habitual, sino que provoca la risa a través de recursos innovadores como el travestismo y el *role-playing*, por lo que es necesario considerarla como una obra con comicidad difusa.

Por otro lado, dentro de esta disquisición genérica debe considerarse también la categoría de «fiesta» para *Manos blancas*, clasificada así por Vera Tassis en su edición de la *Octava parte*[85]. Esta categoría implica que se trata de una obra escrita para palacio, cerca de lo que Louise K. Stein considera *spectacle plays*. En estas obras,

> Calderón preserva el texto de la comedia lopesca, la estructura en tres jornadas, los personajes claves y el tema favorito del público español, el honor. Le superpone al texto poético los dos niveles de captación sensorial, los efectos vocales y musicales escénicos, los ayes, los suspiros, los lloros y lamentos desgarradores, los ecos, el canto en estilo *recitativo*, y toda otra derivación fónica afín. El lenguaje visual, por otro lado, y en simultaneidad, se expresa sobre el fondo espacial, tridimensional, cóncavo y perspectivista de la escena, en el intercambio de las miradas de los representantes, los gestos histriónicos, el aparecer y desaparecer visual, en cómo es visto o desea ser visto el personaje, en lo que él ve, su ángulo particular de visión, lo que se descubre o eclipsa su mirada, en los desdoblamientos de los seres histriónicos en retratos o espejos, y en toda otra dirección que toma el haz visual, ya sea en la escena o desde el punto de vista del espectador[86].

[85] La indicación «Fiesta que se representó a sus Majestades» aparece en numerosas comedias publicadas por Vera Tassis, lo que ha llevado a estudiosos como Erik Coenen, a suponer que quizá el editor tuviese en su poder textos utilizados para la representación. Coenen, 2006, 2008a y 2008b. Solo en la *Octava parte* esta indicación aparece en *Manos blancas*, *No siempre*, *Tres Afectos* y *Antes que todo*.

[86] Stein, 1982, pp. 220-221. Puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la música.

Manos blancas no es todavía una *spectacle play* en toda regla, sino que se halla a medio camino entre lo que se representaba en los corrales y lo que llegarían a ser las fiestas cortesanas. Sobre estas primeras obras de espectáculo Stein añade que funcionan como «*comedias* adapted to the resources of the palace theatre and to the contextual demands posed by the status of royal entertainment»[87].

Así, *Manos blancas* parece haberse adaptado a los recursos disponibles en el Salón Dorado, donde debió de ponerse en escena en varias ocasiones[88]. Su espectacularidad radicaría en la riqueza de la música, el uso del disfraz y la presentación decorosa y detallista de las costumbres palaciegas. No en vano, contiene en su argumento el desarrollo de una fiesta cortesana[89], presentando a los espectadores un juego de espejos que debía de resultar de gran deleite.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[87] Stein, 1993, p. 103. Para profundizar sobre la adscripción de la comedia a este tipo de fiestas puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la música.
[88] Hay representaciones documentadas en palacio en 1680, 1693 y 1695. Ver el apartado de esta tesis dedicado a la representación.
[89] Sobre este asunto puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la fiesta cortesana.

4 LA MÚSICA

4. 1 LA MÚSICA EN *MANOS BLANCAS NO OFENDEN*

La bibliografía sobre la concepción y utilización de la música en Calderón es abundante[90], ya que no solo forma parte de la estética y escenografía de sus obras, sino que a menudo puede encerrar una significación «compleja y profunda»[91]. La presencia de la música vinculada a la alegoría y a las intervenciones divinas se ha estudiado en profundidad, principalmente en las comedias religiosas y autos sacramentales[92]. Sin embargo, a la hora de aproximarse a *Manos blancas*, no parece muy productiva la distinción entre música «sensible o irracional» y música «racional o moral» establecida por Jack Sage[93]. Lejos de las implicaciones simbólicas que se hayan trazado en otras comedias, la música de *Manos blancas* tiene más que ver con una imitación de la ópera italiana[94]. Su presencia se debe a su carácter de comedia palatina y todas las intervenciones musicales vienen justificadas por la trama.

Así, la presentación de la realidad cortesana que se hace en *Manos blancas* lleva aparejada una gran presencia de la música; aunque no alcanza todavía la gran cantidad de intervenciones musicales de las «semi-óperas», sino que se trata de una «fiesta»[95]. Stein explica que «The spectacle plays with music were called *fiestas* or *zarzuelas*, and the totally sung operas performed in 1660 were

[90] Pueden verse Pollin, 1973, Querol, 1981, Stein, 1986 y 1993 y Flórez, 2006.
[91] Gutiérrez Meza, 2012, p. 127.
[92] Sage, 1972.
[93] Sage, 1972, pp. 217-219.
[94] Esta intención de Calderón fue notada también por Sage, quien afirma que «Calderón set out to expressly imitate Italian opera», 1972, p. 223.
[95] Así lo indica el paratexto presente en la edición de Vera Tassis «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón de su Real Palacio».

called *fiestas cantadas*»[96]. Esta circunstancia permite situar *Manos blancas* entre las primeras fiestas cortesanas. Como señala Stein, en estas obras la concepción musical está todavía lejos de lo que serán las fiestas cantadas:

> The traditional uses for music in the *comedia* were not radically transformed in the early Calderonian court plays, in spite of the fact that they were spectacle plays for the court. For the most part, Calderón's plots did not allow for general expansion in the amount of solo singing within the rules of dramatic decorum and conventional verisimilitude. But because of Calderón's attention to dramatic structure and to consistent symbolism, music had a stronger dramatic function in his plays from this period (1635-1649) than it had in the earlier amateur plays and spectacles by the courtier-poets[97].

Frente al recitativo que aparecerá más tarde en la comedia mitológica, *Manos blancas* presenta todavía, principalmente, intervenciones similares a las de la comedia representada en los teatros públicos[98]. María Asunción Flórez, en su estudio sobre la música teatral del Siglo de Oro dice que esta

> sigue modelos de la canción tradicional hispana o adapta a la situación dramática planteada canciones preexistentes (recogidas en los cancioneros de la época), cantadas por solistas o por coros […], pero siempre dentro de una situación realista ya establecida en las comedias de corral[99].

Por su parte, Stein ha señalado además que «The ambiguity of some stage directions suggest that the musical execution during the

[96] Stein, 1986, p. 60.
[97] Stein, 1993, p. 104.
[98] Stein, 1986, p. 43.
[99] Flórez, 2006, p. 235.

staging of the plays could have been left to the discretion of the director of the acting-company (*autor de compañía*)»[100]. En el caso de *Manos blancas*, los textos conservados no aportan directrices específicas sobre la música, más allá de si ha de tocarse con instrumento o si un personaje canta.

Flórez establece que puede hablarse de géneros que son principalmente musicales —loas, jácaras, zarzuelas, fiestas cantadas—, frente a otros que solo lo son en parte —entremeses, comedias y autos sacramentales[101]. *Manos blancas* presenta aquí una doble vertiente. Por un lado, no puede clasificarse como una obra esencialmente musical, puesto que, como se ha señalado, está todavía muy cercana a las comedias que se representaban en los corrales. La temática de la obra sirve también para excluirla de las fiestas cantadas, pues en estas predominan los temas no realistas, ya sean mitológicos, alegóricos o novelescos[102]. Sin embargo, el argumento de *Manos blancas* tiene un carácter realista, pues el enredo se enmarca en un fiel reflejo de la vida cortesana[103]. A pesar de esta clasificación fuera de los géneros musicales, la comedia es parte de un teatro cortesano incipiente, en el que la función de la música está cambiando. Stein apunta que

> In the Calderonian court plays, musical intervention takes on a new significance. In addition to being used as structural device, musical content becomes more intimately associated with dramatic context. Songs and short choral refrains are still used to punctuate the fabric of the plot and to define scenes of subsections of scenes, but music assumed an expanded function in the court theaters and in the Baroque *teatro de la representación.* Calderón was traditional in the exploitation of pre-existent songs that would have been familiar to the

[100] Stein, 1993, p. 23.
[101] Flórez, 2006, p. 109.
[102] Flórez, 2006, p. 109,
[103] Sobre estos aspectos pueden verse los apartados de esta tesis dedicados a la estructura y al teatro dentro del teatro.

> audience. The presence of these songs alongside newly composed theatrical songs is highly significant: the traditional music of Spanish *comedia* was retained in the larger form of the new court play[104].

Por otro lado, la *mise en abîme* en que se basa gran parte del enredo presenta el desarrollo y puesta en escena de una fiesta cortesana, de tema mitológico y carácter esencialmente musical. Así, gracias a este recurso, pueden observarse en una misma comedia las características de ambas vertientes[105].

En un siguiente nivel, Flórez distingue entre música incidental, que podría suprimirse, y música imbricada, que resulta esencial para el desarrollo de la obra[106]. Este último tipo es el que aparece en *Manos blancas*, pues todas las intervenciones musicales tienen una función, más allá de lo meramente decorativo o espectacular. Así, «la música refuerza la acción, que sin ella perdería fuerza dramática»[107].

Una forma de imbricar el elemento musical de manera verosímil es a través de los personajes, que pueden ser profesionales, aficionados a la música, o poseer dotes excepcionales para ella[108]. Estas capacidades pueden convertirse en el hilo conductor de la trama, como sucede con César. Antes incluso de que aparezca en escena, Teodoro resalta su habilidad para el canto:

> pues a música inclinado,
> el cielo en ella le ha dado
> tanta gracia, que prefiere
> a las aves; y podría
> ser que, como os escuchase,
> cantando él también, templase
> tan grave melancolía
> (vv. 736-142)

---

[104] Stein, 1986, p. 28.
[105] Sobre esta *mise en abîme* puede verse el apartado de esta tesis dedicado al teatro dentro del teatro.
[106] Flórez, 2006, p. 109.
[107] Flórez, 2006, p. 112.
[108] Flórez, 2006, p. 116.

César se presenta así como una especie de Orfeo, que con su canto puede eclipsar a las aves, dominarlas y templar melancolías. El propio César, al quejarse de su educación de carácter feminizante, resalta que una de sus virtudes es tocar el arpa:

> La familia que me asiste
> solo es de dueñas y damas,
> y solo lo que de mí
> la gusta es tocar un arpa
> (vv. 885-888)

Una vez que llega a la corte de Serafina, disfrazado de mujer, sus dotes musicales le permiten ganarse su favor y confianza. La música funciona aquí como un elemento caracterizador del personaje, ya que se trata no solo de su principal virtud, sino también de un rasgo que acentúa su feminidad[109] y garantiza su éxito para integrarse entre las damas de Serafina, de tal modo que la progresión del enredo le llevará a participar en una representación, interpretando el papel de Hércules.

Puede observarse desde esta premisa inicial que el uso de la música en *Manos blancas* está estrechamente ligado a la trama argumental. Como señala Sage tras analizar varias obras del autor, «Calderón's use of music is functional, not merely spectacular»[110]. Este uso de la música diferencia la comedia de otras en las que su aparición no influye en el transcurso dramático. En *Manos blancas* la música es parte integral del enredo de disfrazados, de modo que se aproxima a la zarzuela barroca[111]. Sin embargo, hay ciertas diferencias, pues «en la zarzuela del barroco español, los personajes masculinos son interpretados por mujeres, las cómicas de cantado de las compañías teatrales. Aquí es César, vestido de mujer, quien

[109] Sobre la caracterización femenina de César puede verse el apartado de esta tesis dedicado al disfraz.
[110] Sage, 1972, p. 221.
[111] Lázaro, 2008, p. 16.

seducirá a Serafina con su canto acompañado del arpa»[112]. Además, las zarzuelas son obras de carácter más breve, pues no han de llegar a las tres jornadas, como sucedía en la comedia nueva y en la fiesta cantada[113].

Dada la funcionalidad e importancia de la música para el desarrollo de la trama argumental, resulta interesante analizar con detalle las canciones que aparecen en *Manos blancas,* atendiendo a cuál es su procedencia y su función en la obra.

El texto escrito por Calderón contiene cuatro intervenciones musicales: dos de ellas se definen explícitamente en la comedia como «tonos», que Mª Belén Molina Jiménez define como «Composición paradigmática de la música profana española del siglo XVII. Su filiación con el villancico es absoluta, por cuanto en su apariencia polifónica adoptan la forma de éste; mientras que cuando son todos "a solo", se corresponden con el aria de la cantata primitiva»[114].

La primera es el canto entonado por las damas de César en la primera jornada, en los versos 743 a 774. Precisamente una de las damas pregunta «¿Qué tono, Flora, diremos?» (v. 730). En esta canción participan, por un lado, las dos damas que cantan al unísono, y por otro, César, que se hace eco de lo que cantan y responde con el estribillo «¡Ay de mí, triste, / que mi vida estas voces me repiten». Se trata de una forma englobada[115], contenida en el lamento de César por su crianza, encerrado como una mujer. En esta escena, la función del canto es aliviar la melancolía del protagonista, motivo habitual en el teatro calderoniano[116]. Flórez recoge que este uso del canto para entretenerse o templar las emociones era un hábito extendido en la

[112] Lázaro, 2008, p. 16.
[113] Flórez, 2006, p. 266.
[114] Molina Jiménez, 2008, p. 59.
[115] Para ver en detalle la organización de formas englobadoras y englobadas puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura.
[116] Este tipo de escena aparece en otras obras de Calderón como *El mayor monstruo, los celos*: «en tanto que Mariene, / solo atenta a los delirios / de sus hados, solicita / con músicas divertirlos, /a divertir yo también / mis pesares me retiro» (2017, p. 267, vv. 821-826); o *Médico*: «Divierte con voces dulces / esta tristeza» (2012, p. 254, vv. 1060-1061).

época, pero la elección de las canciones que se utilizan en las obras no es arbitraria ni casual, sino que se relaciona estrechamente con la trama[117]. En este caso, cantan sobre Aquiles, quien a instancias de su madre sirve a Deidamía vestido de mujer[118]:

> Tetis, su madre, temiendo
> que entre dos muertes peligre,
> la guerra que le amenaza,
> y la pasión que le aflige,
> porque una no sepa de él,
> y otra su dolor alivie,
> para que sirva a Deidamía
> traje de mujer le viste
> (vv. 763-770)

Esta canción supone un reflejo y una anticipación de lo que va a ocurrir en la obra, pues César ha tenido una educación femenina debido a la sobreprotección de su madre; y podrá quedarse en la corte de Serafina, sirviéndola como una de sus damas, gracias a su disfraz de mujer. De nuevo, la introducción de la música está estrechamente ligada a la caracterización feminizante de César.

La segunda canción es entonada por César, con ayuda de su instrumento —el arpa—, en los versos 1927 a 1966, aunque se alterna con un llanto de Federico y los dos cantan algunos versos. Se trata de un ejemplo de que

> coplas y letrillas preexistentes son utilizadas por los protagonistas para hacer alusión a sus sentimientos, y también para comunicarlos tanto a la persona interesada como al público que asiste a la representación[119].

La canción, glosada en el lamento de Federico, desarrolla el conocido concepto «Ven, muerte, tan escondida», del comendador

[117] Flórez, 2006, p. 146.
[118] Este es el núcleo argumental de la comedia *La dama y galán Aquiles*, editada recientemente por Tatiana Alvarado, 2013.
[119] Flórez, 2006, p. 153. La autora señala esta copla como ejemplo.

Escrivá, poeta valenciano del siglo XVI, cuya forma original era «Ven, Muerte, tan escondida / que no te sienta conmigo, / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida». Baltasar Gracián recoge este concepto en su *Agudeza y arte de ingenio*, en el discurso XXIV, entre los «conceptos por una propuesta y prueba extravagante» y dice de ella que «consiste su artificio ingenioso en una proposición que parece dura y no conforme al sentir, y dase luego la razón también extravagante y tal vez paradoja»[120]. En el XVII era ya una composición muy conocida, pues había sido recogida por Hernando del Castillo, en el *Cancionero General* (1511), y por diferentes autores áureos. Había aparecido en el capítulo XXXVIII de la segunda parte del *Quijote*[121]. Lope de Vega la glosa con la forma «Ven, Muerte, tan escondida / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me vuelva a dar la vida»[122], que retoma Calderón en *Manos blancas* y *Eco y Narciso*[123]. Aparece también glosada en la comedia de Moreto *El defensor de su agravio*, de la cual se conserva la música en el manuscrito 116-10 de la Biblioteca de El Escorial[124]. Según Flórez, la función de este tipo de canciones populares suele ser comentar o resultar la acción, pues el «poder evocador que éstas tienen sobre el público permite establecer

[120] Gracián, 2001, p. 107.

[121] La composición forma parte de una explicación de la condesa Trifaldi sobre lo profundo que penetran en el alma determinadas canciones. Ver Querol Gavaldá, 2005, pp. 82-83.

[122] Sobre el gusto de Lope por esta canción dice Querol que «en prueba de cuanta impresión causó siempre en su alma esta copla, la glosa, verso a verso, en sus *Rimas Sacras*», 2005, p. 83. Por otro lado, María J. Caamaño apunta que el dramaturgo la incluye en *La reina Juana de Nápoles* resaltando su condición novedosa, 2017, p. 364, nota a los versos 3387-3389.

[123] Algunos autores habían recogido también su aparición en *El mayor monstruo, los celos*, pero María J. Caamaño señala que estos versos, que solo aparecen en el manuscrito de la segunda versión, han sido tachados y sustituidos por Calderón por otra canción, que es la que se edita (2017, pp. 364, nota a los versos 3387-3389). Sobre esta composición puede verse Wilson y Sage, 1964, pp. 130-131.

[124] Se trata de una composición llevada a cabo por Antonio Soler en el siglo XVIII. José Sierra, 1987, p. 10. Las partituras pueden verse en Querol Gavaldá, 2005, pp. 84-85.

rápidamente las conexiones necesarias que facilitan la comprensión de la escena»[125]. Así, las redondillas con música se engloban en un lamento en coplas reales, de manera que la canción funciona como una caja de resonancia para el llanto, a la vez que expresa el pesar de César, a modo de *amplificatio*. La escena cobra más fuerza si cabe por la situación de César, ya que el canto es la única expresión de sus verdaderas emociones que le permite el disfraz femenino.

La siguiente intervención musical es un solo de César, parte de la *mise en abîme* que aparece en la obra. Se trata de una canción de la comedia que las damas van a poner en escena con motivo del cumpleaños de Serafina, en la que le han ofrecido el papel de galán. Es una intervención de gran importancia, pues con ella César pretende confesar su amor de manera velada. Gracias a la puesta en escena de la comedia, en la que interpreta a Hércules, César puede recuperar su traje masculino y hablar de sus sentimientos hacia Serafina.

Este es el único solo en toda la obra y cuenta con tiradas más largas que las canciones anteriores, interrumpidas solo por fragmentos de conversación con Serafina[126]. Este romance con música constituye una forma englobada que comienza en el marco de un diálogo en redondillas y continúa intercalando fragmentos a lo largo de un romance hablado[127].

Varias partes de esta canción presentan gran similitud con una composición entonada por Anteros en *La fiera, el rayo y la piedra*.

Aunque en traje de mujer	El correspondido Amor,
me ves, bien sabe de mí	que rey en el orbe fui
el correspondido amor	antes que el interesado

[125] Flórez, 2006, p. 142.

[126] Esta canción comienza con una larga tirada de treinta y dos versos, interrumpida por Serafina, para continuar con otra intervención de dieciséis versos, una nueva interrupción y otros dieciséis versos más; es decir, sesenta y cuatro versos en total. Por contraste, la primera composición musical contaba con veintidós versos; la segunda llega a un total de nueve versos cantados; y la última solo cuenta con doce.

[127] Para ver la distribución exacta de esta canción puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura.

que rey en el orbe fui.
(*Manos blancas*, vv. 2800-2803)

Quien ama por amar soy,
y pues es bien siendo así
que el correspondido amor
haga mi vida feliz,
no desdeñes verme,
dulce dueño, así,
que esto en mí no es bajeza,
no, no, rendimiento sí
(*Manos blancas*, vv. 2858-2865)

Amor me obligase a huir
(*Fiera*, vv. 2679-2682)

Quien ama a lograr amando,
porque es su interés su fin,
no puede decir que ama
a su dama, sino a sí.
Mas quien ama por amar
bien merece conseguir
que el correspondido Amor
haga su vida feliz
(*Fiera*, vv. 2695-2702) [128]

Stein, al analizar la versión de *Fiera*, la identifica como una «tonada», compuesta por coplas en metro de romance y un estribillo[129]. La autora explica que estas estrofas «seem to be reserved for the god's persuasion of the mortals»[130]. En *Manos blancas* este tipo de canción aparece gracias a la *mise en abîme*, pues quien la entona es «Hércules», el personaje de César, dirigiéndose a Yole. El significado de sus versos resulta aún de mayor importancia, pues establece el evidente paralelismo entre la situación de la comedia y la de César y Serafina. Flórez lo señala como un «magnífico ejemplo del poder que en la época se atribuía a la música para conmover los afectos»[131]. La turbación de Serafina es tal que debe pedirle a César que detenga el canto:

[128] Calderón, 1989, pp. 316-317.
[129] Stein, 1993, p. 138. En su edición de la obra, Aurora Egido recoge que en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona se conserva un texto titulado «Tonada de Anteros en la Fiera, el Rayo y la Piedra», en seis coplas y estribillo. Egido señala que es conveniente «preguntarse si esta tonada se dio ya en el estreno de la obra o en las representaciones posteriores» (1989, p. 316, nota al verso 2679 ss.).
[130] Stein, 1993, p. 138.
[131] Flórez, 2006, p. 122.

Calla, calla, no prosigas
que ya no puedo sufrir
de la duda, si es aquesto
representar o sentir.
(vv. 2866-2689).

Tras esta composición, la última intervención musical vuelve a estar entonada por damas, aunque esta vez se trata de las que sirven en la corte de Serafina. Este canto da comienzo a la fiesta que han preparado con motivo del aniversario de la princesa. Es una intervención musical muy breve y de métrica llamativa, pues es un romancillo compuesto casi por entero en hexasílabos, con un último verso heptasílabo:

Los años floridos
señalen de aquella
que reina en las vidas,
que triunfa en las almas;
el fuego con lenguas
el aire con plumas,
el mar con arenas,
la tierra con plantas,
y viva felice,
contenta y ufana
la hermosa deidad,
la beldad soberana.
(vv. 3436-3447)

La temática es la de una loa cortesana, en la que se celebra el cumpleaños de la festejada. Así, puede observarse cómo comenzaba el desarrollo de una fiesta. Esta intervención sirve para anunciar el inicio de una representación, que según Flórez era

> la primera de las funciones asignadas a la música en la fiesta teatral, y su importancia es tal que dará origen a una forma musical teatral de tan larga tradición como el 'cuatro de empezar', interpretado en todo tipo de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> representación, y cuyo uso […] se prolonga incluso al siglo siguiente[132].

Esta última forma englobada que introduce el canto como parte de la *mise en abîme*. Es la única de la que César no forma parte, pues debía de aguardar para salir en la comedia en traje de Hércules. Al contrario que lo que sucedía con las canciones anteriores, su funcionalidad es, en gran medida, estética, pues sirve para introducir la representación de la comedia con verosimilitud y detallismo.

En conclusión, las canciones que aparecen en *Manos blancas* tienen gran relevancia funcional y estructural, de modo que la música resulta imprescindible para el enredo, pues el canto permite a César expresar sus sentimientos por Serafina, a pesar de su disfraz femenino. Además, las intervenciones musicales dan verosimilitud a la presentación de una fiesta cantada dentro de la obra.

Por último, aunque no se conserva la música empleada en ninguna de las representaciones del XVII, quizá pueda suponerse que encajaba dentro de la caracterización llevaba a cabo por Stein:

> En general, las canciones compuestas expresamente para textos teatrales se caracterizan por su breve duración, por su construcción mediante frases musicales cortas, y por la constante repetición de fórmulas melódicas y rítmicas, lo que produce una continuidad musical repetitiva, pero no deja de ser una estructura fragmentaria. Estas características nacen de la estética musical de la épica, pero, aún más llamativa es la relación entre las piezas musicales y su función dentro de la comedia. La música teatral, escrita para incorporarse en determinadas escenas al momento de la representación, está supeditada a su texto, y así limitada en su contenido, duración y estructura. La estructuración formal de la comedia y la estética teatral han influido de manera especial en la composición de esta música[133].

[132] Flórez, 2006, p. 139.
[133] Stein, 1983, p. 1164.

Sí se conserva, sin embargo, música que debió de ser empleada en representaciones del XVIII, que se analizará en el apartado siguiente.

4. 2 La música en el XVIII

En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan las partituras de la música para una representación de *Manos blancas*. Se trata de un apunte de teatro, procedente de los Archivos de música de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral. Consta que la comedia fue impresa en Barcelona en 1766 por Francisco Suriá[134].

La mayor parte de la orquestación fue compuesta por José Herrando. Alicia Lázaro, directora musical del montaje llevado a cabo por la CNTC en 2008, sugiere que la música se debe a José Herrando padre y que probablemente sea anterior a 1740[135]. Esta versión inicial de la música debió de ser utilizada para una representación en el teatro de la Cruz en la temporada 1738-1739, en la que la obra estuvo en escena durante tres días[136].

En una de las partituras consta en los primeros compases la inscripción «Del Sor. Esteve», que Lázaro identifica como Pablo Esteve, compositor catalán que había llegado a Madrid en 1760, por lo que su trabajo debe de ser posterior a esta fecha. Este número musical, un aria de bravura, y las coplas que le siguen no aparecen en todas las partes instrumentales, lo cual sugiere que fueron añadidos después de la composición de Herrando.

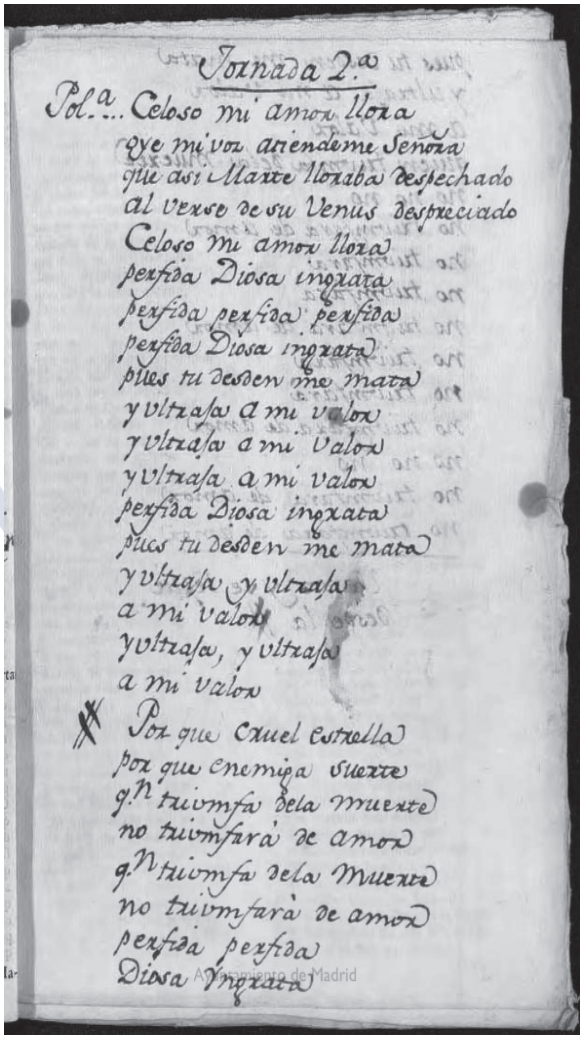
[134]La suelta correspondiente a este apunte está disponible en Cervantes virtual (http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8q0) y pueden observarse las modificaciones realizadas para la representación.
[135] Lázaro, 2008, p. 16.
[136] Andioc, 1976, p. 21.

Ilustración 4. Partitura con la indicación «Del S^{or} Esteve».

El aria de bravura compuesta por Esteve es la única pieza musical cuyos versos no parecen pertenecer a Calderón de la Barca, sino que debieron de ser compuestos más tarde. Una razón poderosa para sospechar que no son atribuibles al dramaturgo es la indicación de que esta composición ha de cantarla «la graciosa». En toda la comedia, la utilización de la música tiene lugar dentro del protocolo cortesano: damas que cantan para aliviar la melancolía y que ponen en escena una fiesta cantada. Además, si bien en *Manos blancas* existe el personaje de la criada Nise, actúa más bien como contraparte del principal gracioso, Patacón. Por otro lado, el tema mitológico de esta canción, el rechazo de Venus a Marte, no encaja con el resto de referencias mitológicas de la obra, centradas en Hércules y Aquiles, personajes obligados a vestirse de mujer[137]. La inclusión de esta canción parece deberse, más bien, al deseo de dar relevancia al papel de determinada actriz.

[137] Son, además, dos episodios tratados por Calderón en *Fieras afemina amor* y la ya mencionada *La dama y galán Aquiles*.

Al menos una representación de la obra tuvo que llevarse a cabo después de 1766, puesto que se conserva una suelta impresa por Francisco Suriá en ese año con las modificaciones correspondientes a una puesta en escena. Entre ellas, aparece pegada una hoja manuscrita con la canción compuesta por Esteve, en la segunda jornada.


Jornada 2.ª

Pol.ª ... Celoso mi amor llora
oye mi voz atiendame Señora
que asi Marte llorava desechado
al verse de su Venus despreciado
Celoso mi amor llora
perfida Diosa ingrata
perfida perfida perfida
perfida Diosa ingrata
pues tu desden me mata
y ultraja a mi valor
y ultraja a mi valor
y ultraja a mi valor
perfida Diosa ingrata
pues tu desden me mata
y ultraja, y ultraja
a mi valor
y ultraja, y ultraja
a mi valor
Por que Cruel estrella
por que enemiga suerte
q.n triumfa dela muerte
no triumfará de amor
q.n triumfa dela Muerte
no triumfará de amor
perfida perfida
Diosa ingrata

Ilustración 5. S. Hoja intercalada en jornada segunda.

En esta representación, la canción no aparece atribuida a la graciosa, sino cantada como «polifonía», por lo que, si fue compuesta específicamente, debió de serlo para la puesta en escena anterior.

La composición de partituras en distintos momentos del XVIII, así como la inclusión de la canción nueva, parecen demostrar que la música constituía una parte fundamental de la puesta en escena de la obra.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5 EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO: LA FIESTA CORTESANA

Uno de los aspectos más característicos de *Manos blancas* es la aparición del teatro y la fiesta como elementos fundamentales, puesto que todo el enredo que se desarrolla en la obra tiene lugar dentro de los parámetros de una fiesta cortesana.

El enredo amoroso[138], es decir, la competencia de varios galanes por la princesa Serafina, está enmarcado en la fiesta cortesana que se celebra en Ursino para festejar el vigésimo cumpleaños de la protagonista. El festejo servirá, además, para encontrarle un marido entre los príncipes que han acudido, de manera que pueda acceder al gobierno. Tanto por cuestiones religiosas, como por este tipo de cuestiones civiles se organizaban «aparatosas y muy costosas fiestas»[139], que solían contar con desfiles triunfales, juegos de cañas, sortija y representaciones teatrales.

La fiesta es, en gran medida, el catalizador de la trama. Federico, cuenta a Fabio como, en sus viajes, al acercarse a pueblos de Ursino, los encontró en fiestas:

> y hallélos todos envueltos
> en públicas alegrías,
> bailes, músicas y juegos;
> pregunté la causa y supe
> que era haber cumplido el tiempo
> de su pupilar edad
> Serafina, y que el Consejo,
> que había hasta allí gobernado

[138] Sobre el desarrollo del enredo puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura.
[139] Díez Borque, 2002, p. 210.

en forma de parlamento,
a otro día la ponía
en posesión del gobierno,
con condición que en un año
hubiese de elegir dueño
que los rigiese, por no
estar a mujer sujetos.
(vv. 308-322)

La corte, centro de las fiestas, está envuelta en luminarias y fuegos de artificio. Federico describe su llegada a Ursino, disfrazado para que no le reconozcan, de manera que se crea un ambiente misterioso e intrigante:

de noche, hallé la ciudad
hecha humano firmamento.
Los horrores de las sombras,
con las máquinas del fuego,
desdén hicieron del día;
perdone el sol si me atrevo
a decir que, si duraran
los materiales reflejos
de tanto esplendor, la aurora
misma no le echara menos;
pues naciendo no podía
darla más luz que muriendo.
(vv. 371-382)[140]

El detenimiento en las luces es relevante, pues esta iluminación acabará por provocar un incendio en palacio, de que Federico rescata a Serafina sin desvelar su identidad.

El cuarto de Serafina
era el que en breve momento

[140] Está descripción encaja con lo descrito por las relaciones de fiestas cortesanas de la época, que insisten en el uso de este tipo de luces artificiales para «convertir la noche en dia», Ferrer Valls, p. 2003, p. 9.

de alcázar pasó a volcán,
de palacio a Mongibelo.
(vv. 489-492)

Mal hubiese el aparato,
mal hubiese el lucimiento
de tanta encendida antorcha
como le adornó primero;
pues descuidada pavesa
del abrasado festejo,
el asunto dio al acaso[141]
(vv. 501-507)

Tras este incidente, Federico decide romper su relación con Lisarda e irse a participar en la competencia por la princesa. Como la fiesta se celebra para buscar un marido a Serafina, todos los príncipes de Italia están invitados, lo que permite a Lisarda ir tras Federico, disfrazada de su primo César, príncipe de Orbitelo, para fingir que la pretende también.

A su vez, César ha decidido escapar de su casa tras oír la fama de las fiestas, cuyo motivo es

que a Serafina pretenden
cuantos príncipes Italia
tiene, a cuyo efecto es toda
su corte saraos y danzas,
máscaras, justas, torneos,
en que todos se señalan,
(vv. 1065-1070)

De nuevo, se hace un breve resumen de las actividades asociadas a la fiesta, incluidos los torneos, en los que César no puede participar debido a su juventud. Su ayo Teodoro le recomienda que vaya de todas formas y que se valga de otro tipo de finezas.

[141] Sobre los paralelismos entre este incendio y el que tuvo lugar en el Buen Retiro en el carnaval de 1640 puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la datación.

Así, en la primera jornada se introduce la motivación de las fiestas y se va creando poco a poco el ambiente cortesano con las menciones a saraos, justas, danzas y torneos. Sin embargo, a partir de la segunda jornada, la celebración de la fiesta se concreta en un elemento fundamental para el desarrollo de la trama: la representación de una comedia.

Se trata de un reflejo de lo que se conoce como *particulares*, representaciones que se hacían con motivo de cumpleaños, bautizos, etc., y que tenían lugar en palacios de la nobleza[142]. Durante el reinado de Felipe IV, las lujosas comedias organizadas por el Conde-Duque de Olivares se habían convertido en una parte esencial de la fiesta. Para este tipo de celebraciones «Muchas veces se representaban las mismas comedias que en los corrales, aunque con mucho mayor aparato de tramoyas y efectos escénicos, pero había también comedias expresamente para este tipo de "particulares" en las que se daba una mayor presencia de elementos simbólicos, alegóricos y mitológicos y una marcada estilización del lenguaje»[143].

Al comienzo de la jornada segunda, Laura y Clori, damas de Serafina, le solicitan permiso para festejarla haciendo una comedia «de música, a usanza de Italia». Piden, además, que Celia interprete el papel de galán, lo que dará a César la posibilidad de recuperar su traje masculino.

Se trata de una comedia particular llevada a escena por damas, un tipo de fiestas que habitual a la hora de celebrar cumpleaños importantes en la corte de los Austrias[144]. Eran obras derivadas de «la máscara cortesana que a finales del siglo XVI y principios del XVII se convierte en una obra teatral protagonizada en un primer momento por los miembros más jóvenes de la familia real y las damas de la

[142] *Manos blancas* debió de ser una de estas *particulares*, pues se puso en escena en palacio para distintas celebraciones, como puede verse en el apartado de esta tesis dedicado a la representación. Se pone de relieve la importancia de la verosimilitud y el decoro al tratar la fiesta cortesana, pues la comedia iba dirigida a un público palaciego.

[143] Díez Borque, 2002, p. 182.

[144] Es conocido el caso de *El vellocino de oro* y *La gloria de Niquea* para celebrar el décimo séptimo cumpleaños de Felipe IV. Sanz Ayán, 2002, p. 33.

corte que, precisamente por su cualidad de actores aficionados, imponen una serie de características»[145].

Esta adaptación de la obra a los actores improvisados está presente en *Manos blancas*, pues se le ha ofrecido el papel de galán a César porque «su hermosura y su gracia / es bien que a todas prefiera» (v. 1781-1782). Además, César ha demostrado ya sus habilidades para el canto, que será una parte esencial del papel en una comedia «de música»[146].

La representación no solo permite a César volver a vestirse de hombre, sino también encandilar a Serafina con su canto, en el que interpreta a Hércules sirviendo a Yole[147]. El argumento de la obra forma parte del reflejo verosímil de la realidad cortesana, pues se trata de una comedia mitológica en línea de las que Calderón había compuesto para palacio, como *El mayor encanto, amor*. Además, el enamoramiento de Hércules y Yole establece un paralelismo con César y Serafina, pues el héroe se presenta vestido de mujer, entre las damas de la protagonista, de manera que su disfraz se debe a su rendimiento amoroso.

Tal como corresponde a una comedia cortesana, se llevará a escena con todos los lujos, como destaca el gracioso Patacón:

> La comedia de las damas
> es lo más nuevo que hay.
> Por esos jardines anda,
> que como esta noche es,
> todo es tratar de las galas,
> los aparatos, las joyas,
> y trajes que todas sacan.
> (vv. 3191-3197)

[145] Flórez, 2006, p. 227.

[146] Calderón parece reflejar los gustos palatinos, pues géneros como la ópera y la zarzuela florecieron al abrigo de los Austrias, principalmente en el contexto de la fiesta cortesana. Ver el apartado de esta tesis dedicado a la música.

[147] La canción «Aquel prodigio de Tebas...» que César ensaya en la jornada segunda como parte de la obra es la más extensa de la obra y conmueve en gran medida a Serafina, que llega a dudar de si lo que ve es cierto o representado (vv. 2784-2839) .

Patacón nombra entre los aspectos esenciales de la comedia las galas, trajes y aparatos; cuestiones que también eran fundamentales en las fiestas del Madrid de los Austrias. La maravilla de Patacón reviste la fiesta de un carácter cortesano y lujoso, a la vez que da una pincelada de verosimilitud, pues refleja una práctica real, como recoge Gabriel Bocángel y Unzueta sobre la representación de *El nuevo Olimpo* de 1648, de la que resalta «la riqueza de los trajes y la excelencia de las músicas superaron cualquier tipo de expresión»[148].

En esta representación particular de sus damas, Serafina permite que entren los caballeros —si permanecen de pie— y sus pretendientes —disfrazados con máscara[149]. Este tipo de licencias también podía darse durante el reinado de Felipe IV, e incluso era posible la asistencia del pueblo a determinadas celebraciones[150].

Con la puesta en escena de la comedia llega el clímax de la obra: el lujo de la obra dentro de la obra, la reunión de todos los personajes en un solo lugar y la afrenta final de la bofetada[151]. A lo largo de este desarrollo, hay un aspecto que Calderón trata con minuciosidad y exactitud, esto es, la colocación del público.

Las fuentes conservadas que dan cuenta de dónde se situaban cada persona en las representaciones que tenían lugar en el Salón Dorado permiten observar la verosimilitud de *Manos blancas*. Brown y Elliot han recogido que

> La distribución de los asientos en estas diversiones de la corte seguía estrictamente los preceptos de la etiqueta oficial. En uno de los extremos del salón, en el medio, se

[148] Citado en Chaves Montoya, 2004, p. 143.

[149] La introducción de la máscara es un recurso de enredo que permite avanzar la acción dramática, pues gracias a esta circunstancia Fabio puede toparse con Enrique y entregarle una carta en la que le informa de que Lisarda ha escapado de su casa.

[150] Díez Borque recoge un aviso de Barrionuevo en el que se da noticia de la representación de una comedia de capa y espada para celebrar la preñez de la reina Mariana de Austria en 1655, 2002, p. 185.

[151] Sobre el desarrollo de este momento puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura.

> colocaba una alfombra para el sillón del rey. También había sillones para sus hermanos, pero la reina, la infanta María y las damas de honor se sentaban sobre cojines dispuestos a la izquierda del Rey. Las damas de la Corte se sentaban también sobre cojines, apoyadas sobre las dos filas de bancos que corrían por los lados largos del salón. Los caballeros, agrupados según su rango (…), permanecían de pie, junto a la entrada de la izquierda, con los pajecillos arrodillados delante de ellos, mientras que los miembros menores de la aristocracia y otros cargos de la real casa se colocaban detrás de los bancos, junto a la pared contigua de la capilla real[152].

Se encuentra una descripción muy exhaustiva escrita por Sánchez Espejo, cronista de las fiestas con motivo de la elección del rey de Romanos y la visita a España de la princesa de Cariñán en 1637. El cronista relata:

> Fórmase, pues, un teatro, en cuyo frontispicio, haciéndole espaldas dos biombos, se pone el sitial a sus Majestades, silla al Rey y cuatro almohadas, a la mano izquierda la Reina. Pusieron a su Alteza dos, si bien dentro del, con reconocimiento el asiento, que pudiese ver su Alteza como en idea en los Reyes la representación y por accesorio lo representado de la comedia. En los remates, que ya hacen espaldas al Real asiento, tienen su lugar mayordomos mayores en pie y por Grandes (que siempre lo son), cubiertos. La Camarera mayor en almohada, sin ella la Guarda mayor, y dueñas de honor fuera del teatro. Dentro del, divididas a dos coros en orden sucessivo, adornan los dos lados: las Damas y meninas galanteadas de Grandes, Títulos, Señores y Caballeros de entrada, que por parte de afuera coronan el teatro en pie, y cubiertos los Grandes. En la fachada los Mayordomos, tocándole al de semana las

[152] Brown y Elliot, 2003, p. 46.

> órdenes, despejo y entrada. En un cancel, que oculta una celosía, el Príncipe, nuestro Señor, por poder gozar, sin interrumpir el acto la porción de la comedia que le diere gusto, allí tal vez que los negocios dan lugar (que son bien raras) está el Conde Duque, en presencia de su Alteza Real en pie, cuando se retira, sentado[153].

Sánchez Espejo remarca el carácter espectacular de la corte de los Habsburgo, pues la etiqueta de su colocación parece formar parte de la representación teatral. Chaves Montoya recoge otra ocasión en que la distribución fue casi idéntica a esta, en la representación de *El nuevo Olimpo*, en diciembre de 1648, obra elegida por damas de palacio para celebrar el cumpleaños de la reina[154]. Así, en las distintas fuentes que conservan testimonios de representaciones y de dónde estaba colocado cada quien, la distribución es idéntica; lo que permite observar cuán estricta era la etiqueta de palacio para que cada persona se colocase en el lugar que le correspondía.

Lo mismo ocurre en *Manos blancas*: cada personaje tiene su lugar. Federico y Carlos, que no han ido de máscara, solicitan ocupar el lugar de un criado o escudero. Carlos se ofrece a colocarse como servidor, en su calidad de pretendiente; mientras que Federico se justifica debido a su parentesco familiar con Serafina –ambos expresan así su deseo de servirla como amada. Esta posición de criado les permitiría estar al lado de Serafina, y no en su lugar como caballeros, detrás de las damas. El sitio que ocupan es el que correspondería a ayos y camareras de la casa real, rodeando a la princesa. El gracioso Patacón resalta en un verso la importancia de este gesto «Los dos puestos han tomado» (v. 3420). Carlos y Federico son conscientes de la importancia que tiene su colocación como gesto social, es decir, de los significados que conlleva la selección de un espacio determinado.

Por otro lado, Enrique, padre de Lisarda, a quien se le debe un lugar privilegiado, por su edad y su posición social, contempla la

[153] Citado en Chaves Montoya, 2004, p. 142.
[154] Chaves Montoya, 2004, p. 141.

comedia en un «apartado». Cuando Patacón pregunta por este lugar cubierto, Federico responde que se debe:

> A que algún ministro anciano,
> a título de sus canas,
> pueda estar sentado.
> (vv. 3216-3218)

Es decir, su rango y su edad justifican que se le prepare un lugar privado. Calderón aprovecha, además, para darle un uso dramático a esta situación. El apartado de Enrique permite que este pueda contemplar la obra y ver a César, a la vez que permanece oculto. Esta posibilidad de ver la obra sin ser visto existía también el Salón Dorado, en el que había apartados cubiertos con celosías, que permitían ver la obra en la intimidad. Estos apartados se reservaban para personas de la alta nobleza.

La situación de cada quien parece tener una doble función: por un lado, presentar de manera verosímil y detallista cómo era una fiesta cortesana; por otro, avanzar el enredo o su resolución final. Así, la colocación de Carlos y Federico los sitúa en un lugar desde donde pueden recoger el guante, pero la licencia de Serafina para que entren enmascarados hace que Lisarda se adelante. La presencia de Enrique tras una cortina le sirve para observar toda la acción desde un lugar privilegiado y descubrir si aparece César. De este modo, todos los pequeños detalles que Calderón recoge con extrema precisión están integrados como elementos constructivos de la obra, relevantes para la trama.

La inclusión de la fiesta cortesana en *Manos blancas* no es meramente ornamental o reveladora, sino que forma parte imbricada de la trama. Desde el principio, la inclusión de la fiesta está trabada con el desarrollo de la acción: las luminarias provocan el incendio del que Federico rescata a Serafina, la noticia de los festejos hace huir a César, los torneos y competiciones permiten que se reúnan en Ursino todos los pretendientes —incluida Lisarda disfrazada de príncipe— y la puesta en escena de la comedia trae consigo el máximo conflicto —la bofetada— y su resolución final, en la que cada uno recupera su identidad.

Más allá de su importancia como armazón sobre el que se estructura la obra, la inclusión de la fiesta cortesana tiene también un carácter lúdico, pues permite al público contemplar su realidad de una manera detallada y verosímil, hasta el punto de que esta comedia pueda describirse como un «espejo a medida del cortesano, que refleja sus sueños, sus aspiraciones y sus ideales»[155].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[155] Vasco, 2008, p. 7.

6 LA ESTRUCTURA DE LA COMEDIA

6.1 EL ENREDO

El enredo, asociado habitualmente a la comedia de capa y espada, es, sin embargo, una parte fundamental de toda comedia áurea, pues como bien recoge Frédéric Serralta, «Para los contemporáneos hablar de *comedia de enredo* hubiera sido emplear un giro pleonástico, ya que el enredo, el enredo artificioso, trabado e intricado, lo consideraban consustancial al teatro de su tiempo»[156].

Una concepción del enredo más amplia, y quizá más acertada, entiende que se trata de un «elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites del género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza»[157]. El enredo puede, por lo tanto, formar parte de la trabazón de una obra mitológica o una fiesta palatina, hasta el punto de ser, como señala Fernández Mosquera, «uno de los elementos esenciales en la delimitación genérica de las comedias y fiestas mitológicas»[158]. Por ello resulta fundamental considerarlo a la hora de analizar la estructura de una obra.

Entre los recursos que se utilizan para crear un enredo, Rosa Navarro Durán señala el disfraz, las identidades múltiples, el equívoco, las trazas creadas por damas y criadas, el comienzo con una situación de amor desacorde y la amenaza al honor de la dama[159]. Zugasti añade, además, que los autores áureos concentraban

[156] Serralta, 1988, p. 128.
[157] Zugasti, 1998, p. 109.
[158] Sobre la presencia de elementos de capa y espada en las fiestas mitológicas puede verse Fernández Mosquera, 2015, pp. 257-270.
[159] Navarro Durán, 2003, pp. 155-156.

> la acción en unas horas o entorno a uno-tres días, y además en lugares cerrados como pueden ser una casa o un palacio. Tal constricción espacio-temporal no obedece a respecto clasicista o arcaico de las reglas, sino que tiene una función potenciadora de la intriga y la sorpresa en el público, regla de oro en toda buena comedia de enredo[160].

Si bien estos elementos pueden ser comunes a toda comedia, «lo que distinguirá las obras de enredo es la sobredosis, la desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles»[161].

Manos blancas reúne todos estos elementos, presentados además de manera novedosa y, como ha señalado Fernández Mosquera, llevados a un «paroxismo casi inverosímil»[162]. Dado que se trata de una comedia palatina con marcado carácter lúdico[163], no es de extrañar que sea también una comedia de enredo harto intricado, de modo que toda la obra está marcada por un juego de disfraces e identidades intercambiadas, que la convierten en un juego de *meraviglia* teatral. Tanto su argumento como su estructura están inevitablemente supeditados al desarrollo del enredo, por lo que se ha tenido siempre presente al elaborar la segmentación y desentrañar la trama.

6.2 La segmentación: estado de la cuestión

A la hora de segmentar una comedia han convivido dos grandes corrientes. Por un lado, está la posibilidad de la división en cuadros demarcados por escenarios vacíos, cambios de lugar o decorado y saltos temporales, defendida por estudiosos como Ruano de la Haza. Así, un cuadro se definiría como «una acción escénica ininterrumpida

[160] Zugasti, 1998, p. 126.
[161] Zugasti, 1998, p. 109.
[162] Fernández Mosquera, 2017, p. 678.
[163] Para profundizar en este aspecto puede verse el apartado de esta tesis dedicado al género.

que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados»[164]. Últimamente, el criterio de división que parece haber tenido más fortuna entre los estudiosos del Siglo de Oro es la métrica, abordado por investigadores como Vitse[165] y Fausta Antonucci[166].

Por un lado, Vitse da prioridad al criterio métrico, considerando que está relacionado, pero no supeditado, a cambios espaciales y escénicos[167]. Señala, además, la necesidad de jerarquizar las secuencias métricas, puesto que no todas tienen la misma autonomía, de modo que diferencia entre formas englobadas y englobadoras, que le permiten deslindar macrosecuencias y microsecuencias, utilizando la métrica como criterio primordial[168].

Por su parte, Antonucci ha criticado esta aproximación de Vitse, ya que deja la puerta abierta a una cierta subjetividad[169]. La estudiosa reconoce que «no siempre el análisis segmental basado en la métrica lleva a resultados unívocos»[170]. En su estudio sobre *Cada uno para sí* ha concluido que «la coincidencia entre cambio de versificación y cambio espacial alterna con momentos en que los cambios de espacio no se subrayan con un cambio métrico»[171]. Señala también que «si el objetivo de la segmentación de una pieza teatral es descubrir mejor cómo funciona, cómo se construye su significación y cuál es esta significación […] no puede desecharse el análisis de ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas»[172].

La perspectiva que parece haber conseguido integrar los diversos criterios ha sido la propuesta por Daniele Crivellari en 2013, en su trabajo *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Crivellari reconoce que «es innegable que Lope otorga a las variaciones a nivel estrófico

[164] Ruano de la Haza, 2000, pp. 68-71.
[165] Pueden verse Vitse, 1985, 1988, 1998, 2006, 2007, 2010 o 2013.
[166] Antonucci, 2000, 2007a, 2007b, 2007c, y 2010.
[167] Vitse, 2013, p. 249.
[168] Vitse, 1998.
[169] Antonucci, 2006, p. 2.
[170] Antonucci, 2006, p. 2.
[171] Antonucci, 2006, p. 8.
[172] Antonucci, 2010, p. 92.

un papel relevante»[173], pero la métrica como criterio de segmentación puede ser problemática, ya que se encuentran casos como «un ligero desfase entre una nueva escena a la francesa y el cambio de versificación»; es decir, cuando uno o más personajes salen a escena, pero el metro no cambia, puesto que no hay interacción. En este caso, el comienzo de una nueva «microescena» tendrían lugar cuando los personajes que acaban de salir comienzan a interactuar y, por lo tanto, se cambia el tipo de estrofa[174]. Así, Crivellari concluye que, si bien la métrica es uno de los criterios posibles, «es en el equilibrio que se establece con los demás elementos donde se aprecian los distintos valores que la métrica (así como el espacio, el tiempo, etc.) puede adquirir»[175].

La «interacción hermenéutica entre criterios» propuesta por Crivellari[176] parece el mejor enfoque para aproximarse a una obra con la complejidad de *Manos blancas no ofenden*. Además, la cuestión de la segmentación métrica no parece tener sentido en sí misma, sino por cuanto pueda explicar sobre la obra, esto es, sobre su armazón y estructura. La segmentación se utiliza aquí como un medio para explicar cómo se construye el enredo.

Desentrañar los pequeños fragmentos que conforman la obra servirá para comprender mejor la construcción de la trama en una obra tan compleja como *Manos blancas*, en la que el constante uso del disfraz y el *role-playing* pueden crear cierto grado de confusión. La segmentación permitirá contemplar cómo las unidades de acción que componen el enredo se desarrollan siguiendo un determinado orden y utilizando unas formas métricas específicas.

6. 3 Estructura de *Manos blancas no ofenden*

6.3.1 Primera jornada

La primera jornada tiene una estructura tripartita, en la que la segmentación métrica refleja la disposición de la trama. El texto

[173] Crivellari, 2013, p. 73.
[174] Crivellari, 2013, p. 78.
[175] Crivellari, 2013, p. 80.
[176] Crivellari, 2013, p. 13.

puede dividirse en tres grandes macrosecuencias, que se dividen con un escenario vacío[177] y ocurren en diferentes espacios. Estas macrosecuencias presentan a los protagonistas de la obra y sus circunstancias. A su vez, cada una de estas macrosecuencias está conformada por un par de microsecuencias que podrían contemplarse como una «presentación» y una «ruptura»; es decir, a una primera microsecuencia en la que se presenta un *status quo* le sigue una microsecuencia en la que este se rompe.

Así, la primera macrosecuencia, I-1, introduce el orden de las cosas en Milán, entre Federico y Lisarda, y su ruptura. En la microsecuencia inicial, I-1a, Lisarda busca a Federico y se queja de sus ausencias, mostrando que está enamorada de él. Sin embargo, Federico cuenta a Fabio que ya no está enamorado de Lisarda, con cuyo padre mantiene un enfrentamiento. Lisarda se esconde para escucharle[178]. Esta es la situación inicial, que se expresa en redondillas. En la microsecuencia I-1b, Federico explica cómo en sus viajes se ha enamorado de Serafina, a la que ha rescatado de un incendio, y ha decidido ir a pretenderla, lo que rompe el orden de las cosas con Lisarda. A su vez, esta le roba la joya que tiene como prueba de su rescate, para vengarse e impedir su cortejo. Se rompe el orden establecido (la relación Federico-Lisarda), para introducir un nuevo interés amoroso (Serafina) y un obstáculo (el plan de Lisarda). Toda la microsecuencia se desarrolla en metro de romance con rima en é-o.

Esta primera macrosecuencia sirve para introducir las bases del enredo que se desarrollará a lo largo de la obra. Así, presenta las primeras situaciones de amor desacorde, ya que Lisarda quiere a Federico, pero este ama a Serafina (quien lo ignora). En la segunda microsecuencia se introduce no solo la ruptura del orden establecido,

[177] Los detalles pueden verse en el cuadro de segmentación de la comedia, del que se toman las denominaciones para cada macrosecuencia y microsecuencia.

[178] El escondite de la dama era un recurso tan manido en la comedia de enredo que el gracioso Patacón hace una reflexión metateatral y carga contra él diciendo que «esconderte hoy y taparte / tiene un grande inconveniente» (vv. 63-64), ya que podría ser que alguna persona del público al verlo murmurase «que este paso está ya hecho» (v. 71).

sino también el primer recurso que pondrá en marcha el enredo: la traza que arguye Lisarda, quien se vale de uno de los mecanismos más socorridos, el disfraz. Lisarda aprovechará el encierro de su primo César, príncipe de Orbitelo, para usurpar su identidad y presentarse entre los pretendientes de Serafina con la joya y la ayuda de su criada Nise.

La segunda macrosecuencia, I-2, presenta a César. La primera microsecuencia, I-2a, es más compleja, pues se trata de una forma englobadora que contiene una forma englobada. El metro en redondillas se ve interrumpido por un romance con música[179], en el que César y sus damas cantan sobre Aquiles sirviendo a Deidamía. Resulta útil aquí le diferencia demarcada por Vitse entre

> formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de alguna canción de algún texto «citado» como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas)[180].

Así, en las redondillas, César lamenta su condición, criado en Miraflor del Po bajo la estricta vigilancia de su madre, que lo ha obligado a una educación femenina. La canción que interrumpe las redondillas no es más que un fiel reflejo de su situación, una *amplificatio*. De nuevo, se presenta el estado de las cosas: la desgracia de César por su encierro y crianza. La siguiente microsecuencia, I-2b, marcada por el cambio de metro a un romance con rima á-a, introduce la ruptura de ese *status quo*. César confiesa a Teodoro que está enamorado de Serafina y decide huir, aunque para ello tenga que disfrazarse de mujer. Teodoro le ofrece su ayuda, con

[179] Se incluyen además un par de versos de métrica irregular, un pentasílabo y un decasílabo.
[180] Vitse, 1998, p. 50.

lo que queda establecido que se marchará a Ursino a pretenderla, como también han hecho ya Federico y Lisarda. Continuando con la estructura del enredo, en esta microsecuencia se introduce un segundo amor desacorde: el de César por Serafina. La solución es, de nuevo, una traza: César se robará el traje a una dama y huirá con él[181].

La tercera macrosecuencia se reserva para mostrar a la pretendida, Serafina, objeto de deseo de los demás personajes. De nuevo hay dos microsecuencias, marcadas por una diferencia en la versificación. En I-3a, Serafina se lamenta a sus damas de su situación, en la que se ve forzada a un matrimonio por razón de estado, sin que ninguno de los hasta ahora pretendientes la satisfaga. Sospecha, además, que fue rescatada del incendio por un hombre vil, pues le robó la joya que llevaba al cuello. Toda su queja se desarrolla en décimas. Sin embargo, la microsecuencia I-3b, en romance, desmonta esta situación, pues supone la aparición y llegada de los diversos pretendientes. Mientras Carlos Colona y Federico presentan sus respetos a Serafina, Lisarda y César llegan disfrazados a Ursino, tras verse envueltos en peligrosas circunstancias. Lisarda ha perdido el control de su caballo, mientras que César ha naufragado, por lo que aparecen en escena tras ser rescatados por Federico y Carlos, respectivamente. Lisarda se presenta como César, príncipe de Ursino, usurpando la identidad de su primo para poder enfrentarse a Federico en la competición. César, que se vería deshonrado si confesara su identidad mientras está vestido de mujer, miente e inventa la identidad de Celia, hija de un mercader, a la que Serafina decide acoger. Así, tiene lugar un intercambio involuntario de identidades, por lo que el *status quo* de Ursino ha quedado también alterado, debido a la llegada de nuevos pretendientes y al equívoco que supondrán sus disfraces. A su vez, esta microsecuencia presenta el que será el nuevo orden de los hechos a partir de la segunda jornada.

[181] En el juego de disfraces e identidades cruzadas entre César y Lisarda radica la espectacularidad de *Manos blancas*, que toma un recurso muy utilizado como el disfraz y lo presenta de manera novedosa, al incluir un hombre vestido de mujer.

Las dos primeras macrosecuencias introducen, cada una, una traza fundamental para la comedia. En la primera de ellas se anuncia el disfraz de Lisarda, que irá a Ursino vestida de hombre y con la joya, para estorbar a Federico. Se trata del típico artificio de dama tracista, común a la comedia de enredo. En la segunda, César no tiene más remedio que asumir la traza de disfrazarse de mujer, como única posibilidad para escapar. En la tercera macrosecuencia se inserta, sin embargo, el equívoco. Puesto que Lisarda ha usurpado la identidad de César y él ha llegado en un traje que le es deshonroso, se ve necesariamente forzado a asumir una identidad falsa, lo que generará la problemática en el desarrollo de la comedia.

6.3.2 Segunda jornada

La estructuración de la segunda jornada es menos evidente, pues no hay en ningún momento un escenario vacío. Parece que Calderón siguió aquí los versos 240-241 del *Arte nuevo* de Lope, «quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable»[182]. La entrada de personajes a escena se sucede sin que salgan nunca todos los que ya estaban en ella. De este modo, toda la jornada parece ser un continuo que se desarrolla siempre en el mismo espacio: un jardín de Ursino, cercano a la casa de Lidoro. El desarrollo de la acción únicamente en este lugar hace evidente la concentración espacio-temporal que servirá, precisamente, para aumentar la magnitud del enredo[183]. Por ello, aquí se retoma el juicio de Antonucci, quien al estudiar las microsecuencias avanzaba que en una sola de ellas

> podrá haber, y de hecho habrá sin duda, articulaciones menores, que no coinciden ni con los cambios de métrica ni con los cambios de lugar. Frente a esta

[182] Lope de Vega, 2016, p. 94, vv. 240-241.

[183] Como se mencionaba en el capítulo dedicado al género, «la acción en unas horas o entorno a uno-tres días, y además en lugares cerrados como pueden ser una casa o un palacio. Tal constricción espacio-temporal no obedece a respecto clasicista o arcaico de las reglas, sino que tiene una función potenciadora de la intriga y la sorpresa en el público, regla de oro en toda buena comedia de enredo», Zugasti, 1998, p. 126.

> insuficiencia del método, lo que propongo es volver a considerar con más benignidad y mejor criterio las articulaciones que proporcionan «escenas a la francesa». […] Con estas salvedades, creo que el momento en que sale al tablado un personaje importante en la intriga, modificando de algún modo la situación preexistente, constituye una de las articulaciones a tener en cuenta en un análisis estructural completo de la obra teatral[184].

Si bien en esta jornada hay variaciones métricas que permiten la división en microsecuencias, la ausencia absoluta de escenarios vacíos o cambios de espacio, sumada a la falta de marcas temporales, obligan a hacer una estructuración basada en el desarrollo de la acción y las escenas a la francesa.

Si la estructura de la primera jornada presentaba la ruptura del *status quo*, es decir, el desorden del que parte toda comedia, la segunda introduce los obstáculos para la resolución del conflicto. Tanto Federico como César anhelan confesar su amor a Lisarda, pero debido a diversas ocurrencias, ven truncados sus esfuerzos.

Esta jornada cuenta, de nuevo, con tres macrosecuencias. Cada una de ellas contiene el intento de confesión de un pretendiente y su consiguiente fracaso. La primera macrosecuencia II-1 introduce el nuevo orden de las cosas en Ursino, ya que presenta la nueva situación de los personajes que han llegado disfrazados. La macrosecuencia está enmarcada por un romance con rima é-a, que a su vez engloba redondillas con música y coplas reales. La primera microsecuencia, II-1a, revela la situación de César, que tras asumir la identidad de Celia se ha convertido en la dama favorita de Serafina. Gracias a su habilidad para el canto, Laura y Clori lo invitan a protagonizar la comedia que pondrán en escena para festejar el cumpleaños de Serafina. La segunda microsecuencia, II-2b, estaría conformada por las redondillas con música y la glosa, que combina el uso de romance y coplas reales. César canta «Ven, muerte, tan escondida», al tiempo que Federico se lamenta y hace una glosa de la

[184] Antonucci, 2000, p. 35.

composición[185]. El primer obstáculo para el avance de la acción se encuentra en la tercera microsecuencia, II-2c, en la que Federico intenta confesar su amor a Serafina, pero se ve interrumpido por las trazas de Lisarda y Nise. Por un lado, Lisarda declara que ella ha rescatado a Serafina, valiéndose de la joya que robó. Nise la ayuda fingiendo que Patacón quiere matarla para hacerse con ella. Cuando Federico va a explicarse al fin, la llegada de Enrique, padre de Lisarda, se lo impide de nuevo. La última microsecuencia, II-2d, está constituida por un soliloquio de César, en el que procura discurrir alguna traza para confesarse. Las dos últimas microsecuencias son un buen ejemplo de los problemas que puede plantear la presencia de cuadros monométricos largos, que a su vez pueden dividirse en partes más pequeñas. Aquí, la métrica funcionaría como un elemento de continuidad que conecta varios momentos entre sí[186], aunque no puedan conformar una sola microsecuencia. Tras el fracaso de Federico, el soliloquio de César funciona como una suerte de transición entre macrosecuencias, pues supone un cambio de personajes en escena sin llegar a presentar un escenario vacío.

La segunda macrosecuencia, II-2, está marcada por la acumulación de complicaciones en la trama. Todo el texto se desarrolla en redondillas y no hay una distinción métrica ni de espacio, solo cambios con respecto a los personajes en escena y la línea argumental. De nuevo, la métrica aporta un factor de continuidad y el criterio monométrico no parece válido. Por ello, se han utilizado escenas a la francesa para distinguir tres momentos, es decir, tres microsecuencias diferenciadas. Comienza con una microsecuencia (II-2a) en la que César acepta, a regañadientes, cantar un papel que Carlos ha compuesto para Serafina, aunque solo sea para quitárselo de encima. A continuación, la siguiente microsecuencia (II-2b) vuelve a incidir en la presencia de Enrique como catalizador de la trama, pues César cuenta a Lisarda su llegada,

[185] Sobre esta composición pueden verse el capítulo de esta tesis dedicado a la música, así como el subapartado sobre el desarrollo de un concepto en el capítulo correspondiente al estilo.
[186] Crivellari, 2013, p. 80.

para conseguir que deje de usurpar su identidad. Sin embargo, dado que Federico también la alerta de la circunstancia, Lisarda decide no creerlos. La presencia del padre de la dama y la amenaza para su honor (si la descubre vestida de hombre) son elementos estructurales muy habituales en la comedia de enredo[187]. No obstante, esta cuestión queda en suspenso, ya que la última microsecuencia (II-2c) se dedica al enfrentamiento entre Enrique y Federico, quienes tienen pendiente un duelo, pero deben aplazar sus planes tras la llegada de Serafina. Federico intenta confesar su amor de nuevo, pero lo interrumpe la llegada de César.

La última macrosecuencia de la jornada, II-3, supone la traza de César para desvelar su identidad, gracias al papel de galán que se le ha asignado en la comedia. Comienza con dos versos sueltos de un romance cantado, pero continúa con redondillas. La métrica aquí tiene un valor un tanto diferente, ya que el romance pertenece a una *mise en abîme*[188], pues se trata del papel que César ha de interpretar en la comedia cuando Serafina lo interrumpe. El texto que César ensaya es un romance cantado, de ahí el comienzo de la microsecuencia con dos versos que pudieran parecer sueltos. A partir de la interrupción de Serafina, el diálogo se desarrolla en redondillas, aunque los versos que pertenecen al papel de César son, de nuevo, un romance con música. A pesar del cambio de métrica, resulta evidente que los versos de César no conforman un elemento propio, sino que su composición se debe a la inclusión del teatro y, por lo tanto, pueden encuadrarse en la misma microsecuencia que las redondillas que los siguen. De nuevo hay que retomar aquí la diferencia demarcada por Vitse entre formas englobadas y englobadoras, aunque cabe preguntarse cuál sería aquí la forma englobada y cuál la engobladora. Vitse añade, a su inicial criterio intermétrico, un segundo criterio, el interlocutivo, defendiendo que las formas englobadas

[187] Navarro Durán, 2003, p. 156.
[188] Sobre la segmentación y el teatro dentro del teatro puede verse Serrano, 1998.

> se inscriben […] en un parlamento (monólogo de un personaje) o en un diálogo (entre dos o más personajes) que han empezado antes de la inserción de la forma englobada y se prolongan, con el mismo locutor o los mismos interlocutores, después de la misma[189].

Sin embargo, este criterio no parece ser operativo en este caso. Si bien Serafina se hallaba ya en escena, acaba de finalizar una conversación con Federico. La canción comienza cuando César, que ha entrado al paño momentos antes, llega al escenario. No hay un diálogo entre César y Serafina, sino que él comienza a ensayar su canción y es ella la que lo interrumpe, preguntándole por su papel en la comedia.

La distinción, por tanto, no resulta fácil y no puede sustentarse solo en un criterio métrico, como bien ha señalado Antonucci: «No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o su autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática»[190]. En este caso, la interpretación de la funcionalidad con respecto al desarrollo de la acción dramática parece esencial. La canción de César es una *mise en abîme* que, si bien forma parte del enredo, sugiriendo la verdadera identidad de César, no avanza realmente la acción. Sin embargo, en el diálogo en redondillas se enfatiza la preferencia de Serafina por César, pues le pide que cante para distraerla de sus pesares. Por ello, podría considerarse que la canción es la forma englobada en un diálogo en redondillas.

Lo mismo vuelve a ocurrir en la última microsecuencia, II-3b, en la que continúa el romance cantado de César, ahora ya desarrollado en tiradas más largas, se intercala con diálogo también en romance, en el que Serafina va comentando que la intensidad del sentimiento la hace dudar si César dice la verdad: «De suerte lo significas / que me das a presumir / si es verdadero o fingido» (vv. 2840-2842). Al concluir la canción, el texto continúa en romance con la misma rima

[189] Vitse, 2007, p. 172.
[190] Antonucci, 2000, p. 26.

aguda en í y aparecen Carlos y Federico, que hasta ahora han estado escuchando desde el paño[191], dispuestos a decir a Serafina que ellos son los artífices de lo expresado por Celia. Aquí, el romance cantado, que cuenta con la misma rima que el resto del pasaje, podría distinguirse como forma englobada. No constituye un texto dialogado y no avanza la acción, puesto que solo sirve a César para insinuar sus sentimientos. Lo que sí hace desarrollarse la acción es el diálogo final, en el que Federico y Carlos asumen la responsabilidad de lo dicho, de manera que enojan a Serafina. Aquí, el romance en í sería la forma englobadora, que contiene en su interior un romance con música. En esta microsecuencia se introduce un nuevo juego de identidades, pues su participación en la comedia permite a César —disfrazado de Celia— asumir una nueva identidad masculina, el galán Hércules. Esta identidad superpuesta será fundamental para la resolución del enredo.

La jornada concluye con el fracaso de César a la hora de confesar su identidad, así como de Federico y Carlos para ganarse el favor de Serafina. A lo largo de la jornada se han introducido los obstáculos que se resolverán en la siguiente: Lisarda se ha enterado de la llegada de Enrique, lo que le impide seguir fingiendo que es César; Enrique, a su vez, tiene pendiente un duelo con Federico; mientras que César planea aprovechar la representación para revelar su verdadera identidad. El nudo de la acción ha quedado establecido para llegar al clímax en la tercera jornada.

6.3.3 Tercera jornada

La jornada tercera presenta también cierta complejidad estructural. Al contrario que de lo que ocurría en la segunda, hay aquí escenarios vacíos y cambios de espacio, aunque no siempre acompañados de un cambio en la métrica. De nuevo, la interacción hermenéutica de criterios parece la mejor solución para explicar su estructuración.

[191]El ocultamiento de personajes que hablan desde el paño es uno de los recursos característicos de las comedias de enredo. Zugasti, 1998, p. 153.

Se distinguen, como en las anteriores, tres macrosecuencias. La primera de ellas sirve, de nuevo, a modo de introducción, estableciendo un determinado orden de las cosas. Comienza con una microsecuencia en redondillas (III-1a), en la que Serafina arguye una traza para que Enrique pueda ver a César, esto es, fingir que se marcha, pero quedarse a ver la comedia en un lugar oculto. La traza da comienzo al despedirse Enrique de Federico. La siguiente microsecuencia (III-1b) está compuesta por quintillas en las que Federico intenta explicar el enredo, pero Serafina rechaza escucharle. La última microsecuencia (III-1c) introduce la comedia que va a tener lugar, a la vez que reúne a varios personajes en el mismo lugar, preparando la situación para el momento climático. En ella, Patacón le cuenta a Federico las novedades sobre la fiesta y se ven interrumpidos por Teodoro, que ha llegado en búsqueda de César. Además, Fabio interpela a Patacón, pero al reconocerle se calla. La llegada de Teodoro y Fabio, ambos enmascarados, es necesaria para la resolución final del conflicto en la última macrosecuencia.

Tras un escenario vacío, la segunda macrosecuencia se inicia con un breve salto temporal a la noche de la representación. Si bien la métrica continúa siendo un romance con rima a-a, el cambio de tiempo y lugar[192] permiten establecer esta división y suponer que la métrica funciona, una vez más, como elemento de continuidad. Está macrosecuencia contiene dos cuestiones esenciales de la comedia: por un lado, la *mise en abîme* que supone la representación de una fiesta cortesana; y por otro, el clímax de la obra, que llegará durante esta representación.

La primera microsecuencia presenta una *mise en abîme* que no solo introduce el teatro dentro del teatro, sino también las costumbres asociadas a él. Se introducen los personajes colocándose para ver la obra, que va a dar comienzo. Por un lado, Lisarda y Nise llegan disfrazadas de hombre, con nuevos trajes, debido a una nueva traza

[192] La secuencia anterior al verso 3317 parece desarrollarse en alguna habitación de la quinta de Lidoro, donde Serafina vive desde que se incendió su palacio. Sin embargo, a partir del verso 3317 la escena debería ocurrir en el lugar donde va a representarse la comedia.

de Lisarda[193], que pretende usar su anonimato para instigar a Serafina contra Federico y Celia. Fabio, Teodoro y Patacón salen con máscaras para ocultar su identidad. El resto de personajes se colocan en los lugares que les corresponden, incluido Enrique tras una cortina[194]. Toda la microsecuencia es un fiel y detallado reflejo de las colocaciones que establecía la etiqueta palatina a la hora de contemplar una fiesta[195]. Está microsecuencia se desarrolla en metro de romance con rima á-a, aunque a su vez engloba, a modo de *mise en abîme*, una canción que forma parte de lo representado. Se trata de una loa cortesana, cantada por las damas, que celebra los años de la festejada. Tras la loa, se torna al romance con un breve comentario de Patacón y con el inicio del texto de la fiesta (vv. 3448-3450).

La segunda microsecuencia mantiene la métrica, con romance en á-a, pero su demarcación viene dada por la vuelta al desarrollo de la acción tras la *mise en abîme*. Esta supone la llegada al clímax de la comedia, el punto de mayor conflicto[196]. A Serafina se le cae un guante[197], pero cuando Federico va a recogerlo es interceptado por Lisarda, quien no solo le propina un bofetón, sino que además le acusa de mentir. Tras la afrenta del supuesto enmascarado, Federico está obligado a defender su honor, pero cuando advierte que es

[193] De nuevo, el enredo se complica con un juego de identidades. Si por un lado está César-Celia-Hércules, por otro aparece Lisarda-César-Hombre desconocido, de manera que el enredo se convierte en un juego de muñecas rusas, en el que ninguna identidad se corresponde con la que aparenta. El disfraz de Lisarda le permite colocarse en un lugar desde donde puede abofetear a Federico y su apariencia masculina justifica la necesidad de venganza.

[194] El ocultamiento aparece otra vez como traza para el desarrollo del enredo, ya que su escondite permite que tanto Lisarda, César y Federico vuelvan a mostrarse en público sin temor a encontrarse con él.

[195] Puede verse el apartado de esta misma tesis dedicado al teatro dentro del teatro.

[196] Se entiende como clímax un momento especialmente dramático, en el que se acumulan elementos como una acción trascendente para el cierre de la obra (la bofetada) o un enfrentamiento violento entre Sujeto y Oponente (en este caso entre Federico y Lisarda). Rubio Martín, De la Fuente y Gutiérrez, 1994, p. 102.

[197] Dado que el guante solía utilizarse comúnmente para referirse a la mano (*Aut.*), se establece un simbolismo en la competencia, en la que quien consiga el guante conseguirá, por extensión, la mano de Serafina.

Lisarda, decide ampararla, apoyándose para ello en la idea de que «las manos blancas no agravian» (v. 3519)[198], es decir, no puede ser ofendido por una mujer. A partir de aquí, los personajes se posicionan. Enrique decide defender a los que van a huir, puesto que todavía tiene pendiente un duelo con Federico. En medio del alboroto, Fabio finge ofrecerle su ayuda a Enrique, para poder entregarle una carta y marcharse[199]. Carlos, por su parte, se retira, por ser el duelo contra una dama. Ante el enfado de Serafina, que se considera afrentada, Lidoro se ofrece a ir tras los fugitivos. Por último, sale César con su traje de galán —caracterizado como Hércules para la representación— y se ofrece también a perseguirlos, ante lo que Serafina se escandaliza.

Tras el momento climático, hay un escenario vacío y la última macrosecuencia comienza con una nueva métrica, romance con rima é-e, y un cambio de espacio. En la primera microsecuencia Federico y Lisarda están a punto de ser descubiertos en un parque, cuando Enrique los alcanza y les ofrece refugiarse en su cuarto. Se quedan atrás Enrique y Patacón, al que Lidoro lleva preso para contentar a Serafina. Este romance en é-e es, de nuevo, una forma englobadora que contiene una forma englobada. Si en las ocasiones anteriores esta estructura tenía que ver con la música —pues eran las canciones las que estaban englobadas—, aquí tiene que ver con la lectura. Se trata de lo que apunta Vitse como un texto «citado»[200]. En medio del romance se inserta una única quintilla, en el momento en que Enrique lee la carta que le ha entregado Fabio y descubre que la dama huida es Lisarda. Tras leerla, vuelve al romance para lamentarse de haberles ayudado, a la vez que se alegra de saber que están en su cuarto, donde podrá vengar su honor.

Tras este fragmento se plantea una nueva problemática para la segmentación, pues hay un escenario vacío (v. 3854) y un cambio de

[198] Esta idea, que da título a la obra, se repite en los versos 3541, 3597, 3607, 4347-4348 y con la forma «no ofenden» en el verso 4164.

[199] La carta y el papel son elementos de utilería escénica muy habituales en la comedia de enredo que aparecen en varias ocasiones en *Manos blancas* (ver nota al verso 114). Aquí la carta servirá para revelar a Enrique el paradero de Lisarda.

[200] Vitse, 1998, p. 50.

lugar, ya que Lisarda y Federico aparecen en otro jardín, al que han llegado atravesando el cuarto de Enrique. Sin embargo, el metro sigue siendo el mismo, romance con rima en é-e. Por otro lado, Federico y Lisarda continúan su huida, ahora perseguidos también por Enrique, con lo que tampoco hay una ruptura o cambio argumental. Dada la continuidad de ambas vertientes, no parece lógico establecer aquí una nueva macrosecuencia, sino más bien otra microsecuencia, III-3b. En ella, Federico y Lisarda se topan con Serafina, quien, creyendo que Lisarda es César, la insta a reunirse con su tío Enrique, por lo que Federico se ve obligado a confesar el enredo. Así, Serafina urde una nueva y última traza. Manda a Lisarda a esconderse y pide a César —caracterizado como Hércules— que asuma el papel de príncipe de Orbitelo, con lo que devuelve, sin saberlo, su verdadera identidad.

La última microsecuencia supone la resolución final del conflicto, con la llegada de los personajes que faltaban a escena. Revelada ya la identidad de Lisarda, César ha logrado convencer a Enrique. La aparición de Teodoro, dispuesto a advertir a Serafina de que hay un impostor suplantando a César, supone el descubrimiento final, pues al ver al príncipe le reconoce y ambos se ven obligados a contar lo sucedido.

La revelación final deshace los sucesivos cambios de identidades de Lisarda y César, pero trae consigo la necesidad de solucionar las distintas afrentar que se han producido a lo largo de la obra. Por un lado, César, vestido de mujer, ha servido a Serafina de forma demasiado cercana[201], con lo que debe casarse con ella para restaurar su honor. Por otro, Lisarda ha injuriado a su padre escapándose de casa y disfrazándose de hombre, así que Enrique desea matarla. Sin embargo, Federico se adelanta a defenderla como esposo, con lo que se recupera la relación rota al comienzo de la comedia. Se trata, de

[201] Dada su cercanía, probablemente la ha visto desnuda, como insinúa Carlos, «tan de cerca que pudiesen / familiarmente tus ojos / tal vez...» (vv. 4302-4303). Sin embargo, desde la perspectiva del espectador este decoro ya estaba roto, pues César relata en la primera jornada como ha visto a Serafina desvestirse a través de una cerradura.

nuevo, de un desenlace habitual en la comedia de enredo, que pone a la protagonista «en un callejón sin salida, casi con la espada en alto de su guardián, y entonces se resuelve todo con la asunción del compromiso por el galán»[202]. La obra concluye con la habitual boda de los criados, de manera que cada uno es empareje con los de su condición.

Así, las tres macrosecuencias de la jornada tercera sirven para condensar e intensificar el conflicto. Tras el breve recordatorio del *status quo* en la corte de Ursino, a punto de representarse la comedia, se da paso a la *mise en abîme* y clímax de la obra. La bofetada que propina Lisarda a Federico supone el punto de mayor tensión de la comedia y su posterior intento de escapatoria confiere a la jornada un ritmo trepidante, que se desarrolla en las múltiples microsecuencias. Finalmente, el enredo se resuelve de la manera tradicional, casándose cada quien con la persona que le corresponde.

En conclusión, la construcción de *Manos blancas* está marcada por la utilización de recursos consustanciales al enredo, como disfraces, ocultamientos, cartas y papeles, equívocos y trueques de identidad. Sin embargo, estos elementos ya trillados se utilizan de manera innovadora, de suerte que se crea una comedia que pueda maravillar al espectador. Por ejemplo, el manido paso de la dama disfrazada de hombre se complica con el doble juego de identidades, añadiendo un disfraz varonil con implicaciones muy diferentes[203]. Estos componentes del enredo se van estructurando de manera organizada, aumentando progresivamente la complicación de la trama hasta que se alcanzan el clímax y la resolución final.

La segmentación en macrosecuencias permite observar que, a pesar de la diferencia de versificación entre jornadas, se trata de una obra con una composición equilibrada y simétrica. La división en microsecuencias subyacente a cada jornada revela la tensión entre orden/desorden y la final recuperación del orden establecido, fundamental para el enredo en toda la comedia. Como se ha visto, estas microsecuencias pueden asociarse con unidades de acción:

[202] Navarro Durán, 2003, p. 156.
[203] Sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado al disfraz.

trazas, equívocos, intentos de confesión, impedimentos y final restauración del orden.

Aunque *Manos blancas* parezca una obra en la que el enredo y las artimañas asociadas a él alcanzan una acumulación casi inverosímil, el análisis de su estructura revela que se trata de una obra construida de manera equilibrada, en la que los elementos se reparten de forma organizada y lógica.

Además, la segmentación permite comprender mejor los mecanismos que precipitan el desarrollo de la acción, así como desentrañar la trama de una obra llena de complejidades y sutilezas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.4 Cuadro de Segmentación

Jornada, macrosecuencia	Microsecuencia	Métrica	Espacio	Tiempo	Escenario vacío	Acción
I-1	a	Redondillas (1-149)	Milán (lugar con vistas al Po, cf. v. 58).			Lisarda y Nise preguntan a Patacón por Federico, su amo. Fabio también le está buscando.
	b	Romance e-o (150-723)	Milán, aunque Federico cuenta lo que ha ocurrido en el principado de Ursino (cf. v. 308).		v. 722	Federico relata su llegada a Ursino, su enamoramiento de Serafina y cómo la rescató del fuego y va a ir a pretenderla. Lisarda le quita la joya que ha conseguido para planear su venganza.
I-2	a	Redondillas (724-830) que engloban un romance con música (743-774)	Miraflor del Po (cf. v. 843)	De día, César se va a vestir (cf. v. 725)		César se queja a Teodoro de su crianza como mujer, mientras sus damas cantan sobre Aquiles sirviendo a Deidamia.
	b	Romance a-a (831-1194)			v. 1192	César explica que está enamorado de Serafina y Teodoro le ofrece su ayuda para escapar, por lo

		1194)				está enamorado de Serafina y Teodoro le ofrece su ayuda para escapar, por lo que decide marcharse vestido de dama.
I-3	a	Décimas (1195-1264)	Ursino, en el campo (cf. v. 1196)	Mañana (cf. v. 1198)		Serafina se queja a sus damas de tener que acceder a un casamiento por razón de estado.
	b	Romance é (1265-1678)			v. 1678	Mientras Carlos y Federico pretenden a Serafina, César y Lisarda llegan a Ursino y deben ser rescatados de un naufragio y una caída del caballo, respectivamente. Lisarda adopta la identidad de César y César, la de Celia.
II-1	a	Romance e-a (1679-1904)	Ursino, en un jardín (cf. v. 1711)			Laura y Clori comentan la preferencia de Serafina por Celia, a la que envidian. Invitan a Celia a participar en una comedia para

						festejar el cumpleaños de Serafina. César pregunta a Serafina por sus sentimientos hacia los pretendientes.
	b	Redondillas con música (1905-1908) , romance e-a (1909-1927) y coplas reales (1928-1967)				César canta «Ven, muerte, tan escondida» y Federico hace una glosa expresando su amor.
	c	Romance e-a (1968-2367)			v. 2367. Queda solo César	Federico intenta confesar a Serafina su rescate, pero Lisarda lo interrumpe, diciendo que fue ella. Nise finge que Patacón la ha atacado para robarle la joya. Federico es interrumpido por Lisarda, y por la llegada de Enrique, que va en busca de César.
	d	Romance e-a (2368-2428)				Soliloquio de César, se queja de su situación y planifica cómo descubrirse,

						hasta que es interrumpido por los demás pretendientes.
II-2	a	Redondillas (2430-2481)				César acepta a regañadientes cantar un papel que le ha entregado Carlos, para poder quitárselo de encima.
	b	Redondillas (2482-2631)				César informa a Lisarda de que Enrique está buscando a César. César sale y entra Federico, quien vuelve a advertir a Lisarda de la presencia de Enrique.
	c	Redondillas (2632-2764)				Enrique y Federico acuerdan que han de enfrentarse en duelo, pero Serafina los sorprende. Federico intenta declararse, pero finalmente se echa atrás, interrumpido por la entrada de César.

		música, englobado en redondillas (2765-2783)				ensayar un romance cantado de su papel, pero Serafina lo interrumpe preguntando por la obra y su tema.
	b	Romance con música, englobado en un romance en í (2784-2945)				César canta el romance sobre Hércules y Yole e intenta confesarse. Federico y Carlos lo escuchan desde el paño y asumen la autoría. Serafina se enoja y se va.
III-1	a	Redondillas (2946-3045)	Quinta de Lidoro	Antes de la comedia de las damas (cf. v.2961-2963)		Serafina y Enrique acuerdan fingir que Enrique se ausenta para engañar a César, comenzando porque Enrique se despida de Federico.
	b	Quintillas (3046-3115)				Federico intenta de nuevo explicarse con Serafina, pero ella rechaza oírlo.
	c	Romance a-a (3116-3368)		El día de la comedia de las damas (cf. v. 3194)		Patacón habla a Federico sobre la fiesta de damas. Aparece Teodoro y

	c	Romance a-a (3116-3368)		El día de la comedia de las damas (cf. v. 3194)		Patacón habla a Federico sobre la fiesta de damas. Aparece Teodoro y pide ayuda a Federico para encontrar a César. Llega Fabio e interpela a Patacón, pero tras reconocerle, decide callarse y reflexiona en solitario.
III-2	a	Romance a-a (3369-3457) que engloba una canción (3435-3456)	Sala donde se va a representar la comedia (cf. vv. 3367-3368).	Noche de la representación (cf. vv. 3405-3406).		Salen todos los personajes preparados para ver la comedia. La obra da comienzo con una loa cortesana y se interrumpe cuando a Serafina se le cae un guante.
	b	Romance a-a (3457-3607)			v. 3607	Cuando Federico va a recoger el guante, Lisarda le da un bofetón. Tras ver que es ella, decide ampararla y los personajes se van posicionando de su parte o en su contra. Fabio da a una carta

						a Enrique.
III-3	a	Romance e-e (3608-3853) con una quintilla englobada (3826-3829)				Federico y Lisarda escapan con la ayuda de Enrique, quien descubre lo ocurrido tras leer la carta que le ha entregado Fabio. Decide vengarse.
	b	Romance e-e (3854-4188)	Jardín al otro lado de la quinta de Lidoro (cf. vv. 3854-3855)			Federico y Lisarda se topan con Serafina y sus damas, a las que explican la confusión. Con la llegada de Enrique, Serafina pide a César que finja ser el príncipe de Orbitelo y él accede, aprovechando para permanecer en traje masculino.
	c	Romance e-e (4189-4360)				Llegan Patacón, Nise y Teodoro. Teodoro revela lo ocurrido con César y la verdadera identidad de Celia, con lo que se resuelve el enredo.

7 EL DISFRAZ CRUZADO: FUENTES, TRATAMIENTO Y ESCENA

7.1 FUENTES

Más allá del enredo amoroso entorno al lance de la bofetada, el motivo sobre el que se construye *Manos blancas* es el travestismo cruzado de los personajes protagonistas, César y Lisarda. El tratamiento de ambos es muy diferente. Por un lado, el disfraz de Lisarda cuenta con numerosos precedentes en el teatro de la época, porque lo es necesario justificarlo. Por otrodebido a la escasa frecuencia del disfraz femenino, el travestismo de César cuenta con dos fuentes clásicas, que se explicitan en el texto de la comedia: el tiempo de Aquiles en el gineceo, y la anécdota de Hércules sirviendo a Ónfale —confundida habitualmente con Yole.

El motivo mitológico de Aquiles en el gineceo gozó de cierta popularidad en el teatro español del siglo XVII, ya que inspiró al menos cuatro comedias: *El Aquiles*, de Tirso de Molina; *El caballero dama*[204], de Cristóbal de Monroy y Silva; y *El monstruo de los jardines*[205] y *Manos blancas*, ambas de Calderón de la Barca.

Calderón conoció sin duda *El Aquiles*, pues se imprimió en en 1636 en la *Quinta parte* de Tirso, para la cual Calderón escribió una aprobación. Esto lleva a Mason a afirmar que la comedia tirsiana fue la fuente directa de *Manos blancas*[206].

---

[204] Antonucci considera esta obra como una refundición de *El Aquiles* de Tirso de Molina, 2003, p. 316.

[205] Utilizamos aquí el título *El monstruo de los jardines* por ser el que prefirió Calderón en la lista de Veragua, si bien existe una edición reciente que lleva por título *La dama y galán Aquiles.*

[206] Mason, 1985, p. 184.

Sin embargo, no puede desdeñarse que las otras dos comedias están próximas a *Manos blancas* en su fecha de composición. Se ha barajado 1639 como posible datación para *El monstruo de los jardines* y *El caballero dama* de Monroy y Silva está fechada en la década de 1640, por lo que es posible que se trate de una refundición del *Aquiles* de Tirso motivada por la popularidad de las obras de Calderón.

El episodio de Aquiles en el gineceo está presente en fuentes clásicas que Calderón conocía, como las *Metamorfosis* o el *Ars amatoria* de Ovidio[207]. Sin embargo, parece que el motivo de Calderón está más próximo a la *Biblioteca mitológica* del Pseudo-Apolodoro, donde se señala a Deidamia como objeto del amor de Aquiles, en lugar de a Policena[208]. Es posible, también, que Calderón se sirviera de la *Aquileida* de Estacio, que parece haber sido la fuente del *Aquiles* tirsiano[209]. Tatiana Alvarado Teodorika expone que:

> si Calderón recurrió muchas veces a las fuentes de la *Aquileida* (Ovidio, Virgilio y Séneca), como lo hicieron muchos de sus coétaneos, pudo también haber recurrido a la propia *Aquileida*, obra que conoció varias ediciones entre el siglo XV y XVI[210].

Parece, por lo tanto, que el motivo del travestismo de Aquiles pudo llegar a Calderón a través de una serie de fuentes clásicas. En cuanto a fuentes españolas, la *Philosofía secreta* de Juan Pérez de Moya menciona muy brevemente que Ulises halló a Aquiles vestido de doncella en la corte de Licomedes[211].

---

[207] En su edición de *La dama y galán Aquiles*, Tatiana Alvarado Teodorika recoge que la historia de Aquiles aparece en el Libro I del *Ars amatoria* (vv. 680-690) y en el libro XIII de las *Metamorfosis.* Alvarado, 2013, p. 46.
[208] Alvarado Teodorika, 2013, p. 46.
[209] También en la *Aquileida* se señala a Deidamia como objeto del amor de Aquiles.
[210] Alvarado Teodorika, 2013, p. 47.
[211] Pérez de Moya, 1995, libro IV, XLV, p. 541.

Sin embargo, el motivo de Hércules vestido de dama, sirviendo a Yole (o Íole) no parece haber tenido como fuentes a Ovidio o Estacio, puesto que Boccaccio recoge lo siguiente:

> Dice Servio [a *En., VIII, 291*] que como Eurito, rey de Etolia, le hubiese prometido a su hija Iole como esposa, se la negó a quien la reclamaba, con la opinión en contra de su hijo, porque había matado a Mégara. Por esta razón, tomada la ciudad y matado Eurito, obtuvo a Iole. Así pues, abrasado por el amor de ésta, ordenándolo ella, se quitó el despojo del león y la clava e hizo uso de guirnaldas, ungüentos, púrpura y sortija. Y, lo que es más vergonzoso, sentado entre las siervas de la joven amada, cogiendo el ovillo de lana, hiló [...]. Pero en cambio, Ovidio en su mayor obra y Estacio, aquí, dicen que no fue la etolia Iole sino la lidia Onfala la que le ordenó hilar con la rueca[212].

Si la fuente para el episodio heracliano hubiera sido Estacio, Calderón hubiera identificado a Ónfale como amante. Tampoco Ovidio distinguió ambas figuras en sus tratados[213]. Sin embargo, la aparición de Yole sugiere que el dramaturgo conocía la versión de la historia contada por Servio en su comentario a la *Eneida*. Se trata de una confusión muy extendida en los siglos XVI y XVII, como puede observarse también en la tradición pictórica. Sobre este tema apunta Miguel Ángel Elvira Barba que

> La pareja de Heracles y Yole resulta imposible de descubrir en la Antigüedad, aunque aparece bien perfilada en las *Traquinias* y posiblemente se halle entre las múltiples escenas de amores de Heracles difíciles de identificar. La situación es muy distinta en la Edad Moderna: a veces los cuadros llevan como título *Hércules y Yole* (Santi di Tito, h. 1580; Tintoretto, 1582; A. Carracci, 1597), pero hemos de tener cuidado: los

[212] Boccaccio, 1983, XIII, 1, p. 747.
[213] Elvira Barba, 2008, p. 380.

escritores del Renacimiento solían confundir las figuras de Yole y Ónfale [...], provocando al confusión de los artistas[214].

Ilustración 6. «Hércules e Íole». Santi di Tito

[214] Elvira Barba, 2008, p. 380.

La posible fuente hispana, la *Philosofía secreta* de Juan Pérez de Moya señala también a «Ioles» como la amante que obligó a Hércules a vestirse de mujer y recoge que Estacio le atribuye esta historia a Ónfale[215]. Por el contrario, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria señala a «Ómfala» como protagonista de este episodio[216].

Calderón retomará más adelante el mito de Hércules[217] obligado a vestirse de mujer en *Fieras afemina amor*, situándolo de nuevo al servicio Yole[218], por lo que parece que en su imaginario estaba claro que era esta y no Ónfale la protagonista del episodio.

A partir de estos dos episodios mitológicos, Calderón crea una de las pocas comedias en las que el protagonismo recae sobre un hombre disfrazado de mujer. El apoyo en los mitos clásicos, que se hacen explícitos a través del componente musical de la obra, sirve para justificar el travestismo y mantener el decoro de una situación

[215] Pérez de Moya, 1995, libro IV, XXII, pp. 476-477.

[216] Baltasar de Vitoria, 1657, p. 83.

[217] Era un personaje habitual en la literatura del Siglo de Oro, lo que quizá se deba a su asociación con la monarquía de los Austrias. Calderón le otorgó protagonismo en varias de sus obras, como *Fieras afemina* y *Tres mayores*. Margaret Greer recoge sobre Hércules que era «traditionally claimed to be the mythic founder of Spain [...]. Fernández de Heredia, for example, in his chronology of the succession of the Spanish throne, names Hercules as the first king of Spain and then lists his descendants as a direct line to Carlos II, the 117th generation removed from Hercules. As a prodigious slayer of monstrous enemies, he also served as an ideal symbol for the Hapsburg monarchs. The most noble example, the Hall of Realms of the Buen Retiro, was organized around a ten-picture Hercules cycle painted by Zurbarán, showing the hero vanquishing a series of monsters; these were interspersed between portraits of the Hapsburg monarchs and pictures of notable Spanish victories [...]. Hercules was the most frequently represented deity, appearing in a variety of roles: a historical personage, a symbol of the power of the monarchy and of Felipe IV himself, dedicated to the arts and to love» (1991, pp. 161-162). La presencia de Hércules en las comedias mitológicas y su asociación con los Austrias ha llevado a ciertos sectores de la crítica a plantearse una posible lectura política de la obra de Calderón, siguiendo las perspectivas del New Criticism. Sobre este asunto pueden verse Greer, 1991 y Fernández Mosquera, 2001, pp. 185-296.

[218] Sobre esta comedia apunta Wilson que Calderón se ha tomado ciertas libertades a la hora de utilizar las fuentes mitológicas. 1984, p. 24.

compleja para el personaje. Comparándolo a héroes clásicos como Aquiles y Hércules, Calderón resalta la masculinidad de César, más allá de su vestimenta femenina. En ambas fuentes clásicas, los héroes son reacios a utilizar el traje femenino, tal y como ocurre con César.

El cruce de disfraces sirve para ofrecer al espectador una sucesión de enredos y equívocos, en un juego de *meraviglia* teatral diseñado para entretener al sofisticado público de palacio.

Ilustración 7. «Hércules en la corte de Onfalia», óleo sobre lienzo de Hans Cranach.

7. 2 TRAVESTISMO, SEXUALIDAD Y GÉNEROS INTERPRETADOS

En su estudio «La orquestación de realidades en *Manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca», Rosa Almoguera y Kate Regan han destacado el travestismo como un recurso que «hace hincapié en la fluidez de identidad y en la arbitrariedad de la realidad»[219]. Sin embargo, el travestismo en *Manos blancas* va mucho más allá del disfraz, puesto que cada uno de los personajes travestidos se ve obligado por las circunstancias a interpretar una determinada

[219] Almoguera y Regan, 2002, p. 213.

identidad de género, es decir, a hacer una *performance*[220], adoptando actividades y actitudes que les definen más allá de la ropa que visten.

7. 2. 1 El disfraz de Lisarda

La presencia de la mujer vestida de hombre en el teatro español del Siglo de Oro es abrumadora[221] y se justifica a través de diversas causas. Carmen Bravo-Villasante recoge como figuras más representativas de este tipo la «mujer enamorada», que se disfraza para perseguir al amado, y la «heroica-guerrera», que adopta comportamientos hombrunos y rechaza su feminidad[222].

En el caso de Lisarda, su padre la ha criado como a un hijo, temiendo por su seguridad, como le cuenta a su criada Nise:

> Mi padre, ¿entre los estruendos
> de Marte no me crió,
> por no dejarme a los riesgos
> de los bandos gibelinos,
> siendo él campeón de los güelfos?
>
> Segunda naturaleza
> la costumbre, ¿no me ha hecho
> tan varonil que la espada
> rijo y el bridón manejo?
> (vv. 686-694)

[220] Se usa aquí *performance* siguiendo la idea de Stroud de que «the norms that are invoked regarding masculine and feminine behavior do not precede that behavior but are, in fact, instituted by the behavior», de modo que «gender is constituted by the performance itself (Butler, 'Performative' 278)», por lo que el género se deduce de la interpretación y no a la inversa. Stroud, 2000, pp. 114-115. Tanto en el caso de Lisarda como en el de César la interpretación de determinados comportamientos y actitudes es fundamental para la construcción del género opuesto, más allá del simple uso del disfraz.

[221] Melveena McKendrick apunta que «From the 1950s onwards, this motif of the *mujer varonil* became increasingly prominent in Spanish drama; she became one of the theatre's most popular character types», 1974, x.

[222] Bravo-Villasante, 1976, p. 13. Ejemplos de mujer hombruna en el teatro de Calderón son Semíramis (*Hija del aire I* y *II*) o la bandolera Julia en *Devoción*.

El disfraz de Lisarda no se limita a un mero traje de hombre, sino que está enraizado en su caracterización varonil. Las capacidades para empuñar la espada y manejar el bridón, esencialmente masculinas, se presentan como su «segunda naturaleza», debido a la educación que ha recibido, en medio de la guerra.

El tratamiento de Lisarda parece contradecir la afirmación de Escalonilla López, quien reflexiona que el travestismo

> llevaba consigo la ruptura del lenguaje y de los comportamientos adjudicados a cada sexo a través de los signos textuales y kinésicos. La transgresión era posible gracias al plano ficticio generado a través del disfraz. Mediante la indumentaria varonil los personajes femeninos traspasaban las fronteras de su espacio cotidiano[223].

Esto se prueba incorrecto para *Manos blancas*. No es el disfraz lo que permite a Lisarda su transgresión, sino que su cotidianeidad masculinizante le permite adoptar el disfraz e interpretar un género que no le corresponde para llevar a cabo su plan. El relato de Lisarda la identifica como personaje a quien corresponden comportamientos textuales y kinésicos típicamente masculinos. Esta caracterización sirve para presentar a una mujer fuerte y resolutiva, que se comporta no como un sujeto pasivo, sino como actante:

> La donna che si traveste da uomo influenza il corso degli eventi, esercita il suo ascendente sulle decisioni, si muove liberamente, persegue e raggiunge scopi, contesta la sua definizione come proprietà maschile, controlla l'azione invece di subirla[224].

[223] Escalonilla López, 2002, p. 463-464.

[224] Vaiopoulos, 2009, p. 89. Fernández Mosquera añade que el disfraz de Lisarda «entra de lleno en una de las caracterizaciones tradicionales del teatro áureo; la causa de su disfraz, la recuperación de su honor en forma de casamiento, también es frecuente», 2015, p. 305.

La decisión de Lisarda de disfrazarse y asumir la identidad de su primo César para ir tras Federico e impedirle sus galanteos pone en marcha la trama de la comedia. En la clasificación que hace Lola González de los tipos de mujer varonil, Lisarda encaja en el grupo en que el motivo del disfraz «no es una irreprimible inclinación hacia lo masculino, sino el uso de esta indumentaria para seguir al enamorado»[225]. Su resolución es fundamental para el desarrollo del enredo. Fernández Mosquera recoge entre las acciones alentadas por Lisarda «el disfraz varonil, la conservación de la joya que servirá de prueba para un falso reconocimiento, la desacreditación constante de Federico»[226].

Sin embargo, la caracterización de Lisarda como mujer fuerte y resolutiva no se presenta bajo una luz positiva. Ella misma se define como «víbora», debido a la muerte de su madre en el parto (vv. 684-685). Además, su manejo del bridón prueba no ser tal cuando llega a Ursino sobre un caballo desbocado y tiene que ser rescatada por Federico. La escena puede leerse casi como una metáfora, en la que Lisarda no puede realmente escapar a su verdadera identidad femenina, a pesar de su educación. Fernández Mosquera apunta que la escena entra dentro de «la tradición de la anécdota de la dama vencida por el bruto, en una tópica y espectacular versión de la lucha entre la bestia y la bella»[227], de modo que la aparición de Lisarda en escena tiene grandes connotaciones femeninas.

Su interpretación del género masculino está, en gran medida, limitada. Al igual que su aparición en escena, la mayoría de sus comportamientos revelan su verdadera identidad femenina, pues se corresponden con los propios de una dama en una comedia de enredo[228]. En la primera jornada, Lisarda se esconde para escuchar la conversación de Federico y Fabio, recurso tan gastado que el gracioso Patacón hace un chiste sobre ello. En la jornada tercera, los celos la

[225] González, 2002, p. 912.
[226] Fernández Mosquera, 2015, p. 305.
[227] Fernández Mosquera, 2015, p. 312.
[228] Navarro Durán define una dama tramoyera como un personaje que «miente, engaña, finge para conseguir lo que quiere, que es el amor del caballero que ella elige», 2002, p. 193.

perturban hasta el punto de abofetear a Federico y tener que revelarle quién es para obtener su ayuda. De nuevo, lo que caracteriza a Lisarda es un rasgo asociado a la belleza femenina, las «manos blancas». Incluso los comportamientos que impulsan el enredo, como el disfraz o los engaños, son expresiones de su carácter de dama tracista, dama «que tiene el público de su parte, que se ve obligada a sortear los obstáculos, y, a veces, su empeño la conduce a un callejón sin salida: el guardián de su honor la amenaza con la espada el alto, pero entonces se resuelve todo gracias a la asunción pública del compromiso por el galán»[229].

La interpretación que hace Lisarda del género masculino está definida por las normas de un género que había explotado el recurso hasta la saciedad, de modo que su disfraz se presenta como «un suceso nada extraordinario»[230]. Fernández Mosquera señala que la aparición de Lisarda con calzas convencería con verosimilitud al público y, además, le conferiría un carácter erótico al disfraz[231].

7. 2. 2 El disfraz de César

Frente a lo habitual del disfraz de Lisarda, el travestismo de César es un recurso mucho más escaso. Fernández Mosquera indica que esto «obedece, en parte, a los condicionamientos sociales que dificultaban el travestismo femenino en contextos no carnavalescos»[232].

El disfraz femenino de César está justificado de manera funcional: lo necesita para escapar del encierro en que lo mantiene su madre. La asunción de la identidad a regañadientes, de manera

[229] Navarro Durán, s.f., p. 2.
[230] Fernández Mosquera, 2015, p. 305.
[231] Fernández Mosquera, 2015, p. 312.
[232] Fernández Mosquera, 2015, p. 301. A pesar de su uso escaso, debió de ser un recurso del gusto del público en torno a 1640, puesto que hay hasta cuatro obras de esta época con personajes masculinos que se travisten: *El Aquiles*, de Tirso de Molina,, *El caballero dama* de Monroy y Silva, y *La dama y galán Aquiles* y *Manos blancas* de Calderón de la Barca. Fuera del contexto mitológico y cortesano, el disfraz de mujer sí estaba presente en el teatro breve y en la figura del gracioso, como sucede con Mosquito en *El escondido y la tapada.*

únicamente funcional, serviría para tranquilizar la moral de la época[233].

Sin embargo, la interpretación de la feminidad que hace César está facilitada por su educación, como ocurría en el caso de Lisarda. César lamenta amargamente la crianza femenina a la que le ha sometido su madre:

> que presumo que soy yo
> quien en mujer transformó
> su madre; pues que desea
> que entre mujeres criado,
> de Marte el furor ignore,
> (vv. 780-784)

> pues ya que como mujer,
> contra mi ambición altiva,
> quiere que encerrado viva,
> pudiera también hacer
> que como mujer sirviera
> a otra más bella, más rara
> Deidamía, de quien gozara
> sola la vista siquiera.
> (vv. 791-798)

> Si alguna tarde la pido
> licencia para ir a caza,
> aun los conejos presume
> que son fieras que me matan;
> y lo más que me concede
> es, cuando más se adelanta,
> chucherías de las aves,
> varetas, ligas y jaulas.
> Si a las orillas del río
> salgo a pescar con la caña,
> desvanecido en sus ondas,
> temiendo queda que caiga.

[233] Fernández Mosquera, 2015, p. 306.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Verme arcabuz en las manos
es llorar que se dispara
o se revienta. Si ve
que algún caballo me agrada,
por manso que sea, presume
que se desboca y me arrastra.
Espada no me permite
traer, siendo así que la espada,
a los hombres como yo,
se ha de ceñir con la faja.
La familia que me asiste
solo es de dueñas y damas,
y solo lo que de mí
la gusta es tocar un arpa,
a cuyo compás tal vez,
porque buscando esta gracia
a otra, quizá dio conmigo,
llora mi voz lo que canta.
(vv. 863-892)

César define, de manera mucho más desarrollada, su crianza femenina. Al contrario que Lisarda, no suele montar a caballo ni maneja la espada. Tampoco se le permiten pasatiempos masculinos como la caza, sino que debe conformarse con la música, entretenimiento asociado a las damas de la corte[234].

Su *performance* de la feminidad será exitosa, en gran medida, por sus rasgos femeninos, como su apariencia física o su capacidad para el canto:

que presumo que la misma
naturaleza se agravia,
quejosa de que el cabello
crecido y trenzado traiga;
y por ello no ha querido
brotar, Teodoro, en mi cara
aquella primera seña

[234] Sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la música.

que a la juventud esmalta.
(vv. 903-910)

Además de su capacidad musical y su buena voz para el canto, César lleva peinado de mujer y es todavía imberbe, apariencia femenina que le causa un gran rechazo. Sin embargo, la presencia de estos rasgos femeninos será lo que le garantice el éxito.

Siguiendo el juego de caracterizaciones cruzadas, la actitud ante el disfraz femenino es también contraria a la de Lisarda. Decide adoptarlo únicamente por necesidad, para poder escapar de Miraflor del Po sin llamar la atención de su madre. Esta determinación le hace sobreponerse a una situación que ve con disgusto y precaución, pues dice a Teodoro que piensa «En que saldré, aunque me haga / injuria el disfraz que pienso» (vv. 1182-1183).

La llegada de César a Ursino es también diferente a la de Lisarda, aunque ocurran de manera simultánea. Mientras que Lisarda ha sido superada por un caballo desbocado, que no tiene destreza para controlar, César ha naufragado, de modo que solo ha sido sobrepasado por las fuerzas de la naturaleza[235]. La presencia de Lisarda, quien usurpa su identidad, le obliga a permanecer en traje de mujer, no como una argucia deseada por él —como en el caso de Lisarda—, sino como un recurso necesario para no desvelar que él se ha atrevido a vestirse de mujer.

Frente a la naturalidad con que se trata el disfraz de Lisarda, se dedica mucho más cuidado al disfraz de César. Entre las prevenciones para mantener el decoro están las muestras de desagrado tanto por el disfraz como por su crianza, puesto que César siente que se le ha negado la virilidad propia de un príncipe, en favor de una sensibilidad femenina que no le corresponde[236].

El profundo disgusto hacia lo femenino se hace patente desde su primera intervención, en la que se queja extensamente a su ayo Teodoro. Fernández Mosquera señala que la exageración en el rechazo se debe a que, al contrario de lo que ocurría con Lisarda,

[235] Fernández Mosquera, 2015, p. 312.
[236] Almoguera y Regan, 2002, p. 212.

> el poeta quiere subrayar que nada puede insinuar la preferencia de César por un comportamiento femenino. Esto, además de salvar su condición heterosexual, revaloriza su futura transformación en mujer por medio del cambio de vestido. Sin embargo, el peso de su rechazada educación, la gran cualidad de su canto, la ausencia de rasgos masculinos en su rostro, le encaminarán a un éxito como mujer que maldice y no espera[237].

Serafina expresa predilección por Celia —identidad fingida por César— debido a sus magníficas cualidades para la música, que le hacen olvidar sus males:

> Ve por él, porque no hay cosa
> que más me alivie y divierta
> de tantos necios pesares,
> como una dicha me cuesta,
> que tu voz; y así, entre tanto
> que por la apacible esfera
> voy deste jardín, te pido,
> que al compás de las risueñas
> cláusulas de sus cristales,
> el aire tu voz suspenda.
> (vv. 1703-1712)

Esta inclinación de Serafina por César debido a su gracia y hermosura es anticipada por Teodoro en su conversación inicial con César, en la que lo alienta a pretender la princesa, poniendo como ejemplo el enamoramiento de Angélica y Medoro en el *Orlando furioso*. La intervención de Teodoro parece servir no solo para animar a César, sino también para recordar al público que el protagonista puede lograr los favores de una dama con cualidades alejadas de la virilidad tradicional. Se hace un paralelismo con Serafina/Angélica y

[237] Fernández Mosquera, 2015, p. 308.

César/Medoro, de manera que se resalta la masculinidad de César, a pesar de su incapacidad para participar en justas y torneos.

Sin embargo, más allá de su disfraz, César se caracteriza en cierto modo de manera femenina, puesto que su *alter ego*, Celia, se comporta en línea con lo que esperaría de una mujer:

> women are expected to be essentially deceitful (...), unskilled in war or honorable actions (...), in need of protection (...), objects of exchange (...), fickle and unwilling to accommodate masculine desire, as well as beautiful, with white hands and good singing voices, associations that César exploits in his activities as "Celia" because of his sheltered childhood and his singing talent[238],

En su identidad de Celia, César intenta frustrar las pretensiones de Carlos y Federico, así como los intentos de Lisarda. Debido a su disfraz no puede hacerlo de manera violenta, estableciendo un desafío con la espada o ganando torneos. Sin embargo, puede servirse de trazas y argucias, como ocurre con Lisarda, de modo que ocupa con su traje, pero también con sus acciones, comportamientos femeninos. César recuperará sus rasgos masculinos hacia el final de la comedia, demostrando que

> despite his «feminine» upbringing is also prone to honorable action. When he is confronted with Lisarda's cross-dressing for revenge, he feels that he has been dishonored and grabs his sword[239].

Su disposición a enfrentarse en duelo prueba su masculinidad en el momento decisivo, cuando César revela su identidad y asume la responsabilidad de casarse con Serafina. Cabría plantearse si su pronta disposición a enfrentarse en duelo con una dama es un reflejo de su falta de experiencia como caballero o más bien una expresión

[238] Stroud, 2000, p. 113.
[239] Stroud 2000, p. 113.

de su profundo rechazo hacia la usurpadora que le ha obligado a permanecer disfrazado de dama.

El desarrollo del personaje de César se fundamenta en la «necesidad de reconciliar su conflicto interior, que se fundamenta en su identidad de género»[240]. Si al comienzo de la obra siente que sus características feminizantes le suponen una desventaja, acabará por utilizarlas para ganarse el favor de Serafina, como le indicaba su ayo Teodoro. Al final de la obra César ha recuperado su traje masculino, pero lo ha hecho gracias a su capacidad interpretativa—es decir, gracias al canto—, lo que permite interpretar que ciertos rasgos femeninos forman parte de su masculinidad, de modo que ambas facetas de su identidad se reconcilian.

Desde los *queer studies* se ha reflexionado sobre una posible homosexualidad velada en *Manos blancas*, de la que Matthew Stroud define como una obra

> about the limits of the symbolic sexual imperatives, and about the ability of art to send multiple contradictory messages that will simultaneously uphold and subvert the symbolic culture. Calderón points to a sexuality that is left vacant; he outlines the lacking object, in this case, homosexual desire [...]. Unable or unwilling to investigate homosexuality, Calderón has captioned it indirectly by carefully tracing the lines of heterosexuality, leaving it up to the audience to realize that what is left over or left out, what is literally *nefandus*, is indeed the homosexuality he couldn't present on stage, and that gender parody is not of a «real» gender attributed to a sex, but rather of the notion that there is such exclusive attribution in the first place (Butler, *Gender* 138)[241].

Parece, sin embargo, que Stroud asocia la homosexualidad con el travestismo de César, es decir, a su interpretación de la feminidad.

[240] Almoguera y Regan, 2002, p. 212.
[241] Stroud, 2000, p. 121.

Nada más lejos de la realidad. César presenta una masculinidad exagerada, representada por «valoraciones hiperbólicamente machistas»[242], como la afirmación de que no existe «mujer en el mundo sabia» (v.894), o su relato de cómo vio desnudarse a Serafina, cargado de erotismo, que no deja dudas sobre su condición sexual:

> Si no fueras tú (¡ay de mi!)
> Teodoro, el que me escucharas,
> que canas y dignidad
> de maestro me acobardan,
> y no suenan bien verdores
> donde hay dignidad y canas;
> (vv. 1025-1030)

Queda claro que, tras contemplar a Serafina, los pensamientos de César son los propios de un joven heterosexual, por lo que no hay una sexualidad escondida ni que deba leerse entre líneas. El único momento de la comedia que podría suscitar una interpretación *queer* ocurre en la segunda jornada, cuando Celia canta para Serafina y esta parece turbarse:

> Calla, calla, no prosigas
> que ya no puedo sufrir
> de la duda, si es aquesto
> representar o sentir.
> (vv. 2865)

Serafina se turba porque la interpretación de Celia/César como Hércules enamorado de Yole es tan realista que se siente atraída hacia ella[243]. Sin embargo, no debe olvidarse que la atracción de Serafina ha surgido de la representación. Es decir, quien la ha turbado es

[242] Fernández Mosquera, 2015, p. 311.

[243] La Compañía Nacional de Teatro Clásico aprovecha esta ambigüedad para crear un momento de tensión en el que César/Celia y Serafina se acercan hasta casi besarse. Sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la representación.

Hércules, no Celia. Aunque se presente a Hércules vestido de mujer, se hace siempre con la justificación de la fuente clásica, de manera que se respeta el decoro y la figura del héroe, asociado a la casa de los Austrias y al monarca Felipe IV. La atracción de Serafina se debe a la intensidad con que se representa el rendimiento amoroso del personaje, quien deja aun lado fiereza y valentía para servir a su amada. La turbación de Serafina se justifica en la interpretación de un personaje masculino —si bien con una masculinidad subvertida— por parte de Celia, de modo que tampoco quedan dudas sobre la sexualidad de Serafina. Este tipo de sugerencias y confusiones se usaban para causar la fascinación del público, de modo que «hints of homosexuality and Lesbianism were presented ingeniously, only to result in error of mistaken identities»[244], sin embargo «the Spanish sense of dramatic decorum as then practiced avoided real cases of homosexuality, Lesbianism and incest»[245].

Calderón juega con las expectativas del público, pero acudiendo siempre a soluciones que no desafían la moral convencional. Aquí sí parece tener validez una afirmación de Stroud, puesto que «The comedia raises the fear of sexual fluidity, of transgression, of perversion, then calms it, yet another example of Reichenberger's dictum that the trajectory of the comedia plot is from order disturbed to order restored»[246].

7. 2.3 El juego de disfrazados

Si la inclusión de un hombre con disfraz femenino es poco frecuente, el cruce de travestismos entre Lisarda y César supone una auténtica innovación. La aparente construcción del disfraz desde el mismo punto de partida —la educación correspondiente al género opuesto— deja paso al tratamiento radicalmente diferente de ambos personajes.

---

[244] O'Connor llega a esta conclusión tras estudiar *El caballero dama* de Monroy y Silva, 1984, p. 18.
[245] O'Connor, p. 34.
[246] Stroud, 2000, p. 120.

Por un lado, Lisarda adopta el traje varonil de manera entusiasta, decidida a lograr sus pretensiones. Sin embargo, no puede escapar a su feminidad, que acaba por determinar sus comportamientos y resultados, desde las trazas y argucias a la caída del caballo. Por el contrario, César quiere escapar de su crianza femenina, pero se ve obligado a hacerlo vestido de mujer, aceptando a regañadientes el papel de dama, solo para no manchar su honor. Su educación femenina se deja ver en algunos de sus comportamientos, pero su actitud tiende a volver hacia lo viril, masculino y hasta machista.

Se trata de una comedia única, pues la presencia de ambos crea un juego de oposiciones en el que nada es lo que parece, un auténtico enredo barroco lleno de complejidad y sutileza. La trama de *Manos blancas* juega con la idea de «explorar la identidad más profundamente y reconciliar los aspectos masculinos y femeninos dentro del individuo»[247].

7.3 La puesta en escena: actores y actrices

El travestismo cruzado ha suscitado también la atención de la crítica sobre la puesta en escena. Se acepta comúnmente que Lisarda, a pesar de su disfraz masculino, era interpretada por una mujer, como era habitual en la época, hasta el punto de que «famosas comediantas fueron conocidas por su brillante ejecución de papeles de mujer fuerte dentro de un disfraz de hombre»[248]. Se trataba, además, de un recurso bien acogido por el público debido a su carga erótica[249], aunque no muy utilizado por Calderón, quien se inclinó más por la construcción de mujeres varoniles que por las mujeres disfrazadas de hombre[250].

---

[247] Almoguera y Regan, 2002, p. 213.
[248] Fernández Mosquera, 2015, p. 317.
[249] Donnell lo define como una «sexually charged commodity», 2003, p. 159. Donnell va más allá y propone que también el disfraz de un hombre como mujer podía incitar el erotismo de la «male gaze», pero dada la abrumadora mayoría de actrices travestidas parece claro que los dos fenómenos no suscitaban el mismo interés.
[250] Bravo-Villasante, 1976, pp. 99-100.

Lola González ha recogido el caso de una actriz que interpretó a Lisarda, tomando disfraz masculino, María de Navas[251], famosa por interpretar otros papeles varoniles, en comedias como *La hija del aire* y *Amor, ingenio y mujer*.

Frente a la poca atención prestada a Lisarda, el papel de César/Celia ha generado una discusión abundante debido a la presencia del canto y a su descripción más bien feminizante, como un joven imberbe de pelo largo. Por estos motivos, T. R. Mason se preguntaba ya hace años

> si el papel de César/Celia en *Las manos blancas no ofenden* también tendría que interpretarse por una mujer. De todas formas, es imprescindible que quien lo represente tenga voz de tiple, contralto o falsete, ya que ¡bonita impresión causaría una «Celia» que cantara en voz de bajo o barítono![252]

También Arellano coincide en la posibilidad de una interpretación femenina, puesto que el rasgo característico de César es la dulzura de su voz. Así,

> una mujer haría el papel de varón, el cual, dentro de la comedia *Las manos blancas*, se fingiría dama, que a su vez, en un segundo plano (la comedia representada en la corte de Serafina), desempeña el papel dramático de un hombre [...]. En este juego de simulaciones, las fronteras de la ficción, de las múltiples ficciones, se hacen inasibles: un juego de fingimientos paradigmáticamente barrocos (llámasele metateatral: o sea, teatro)[253].

[251] González, 2002, p. 911.
[252] Mason, 1985, p. 316.
[253] Arellano, 1995, p. 505.

Don Cruickshank va un poco más allá y se apoya en la descripción física que Calderón hace del personaje para postular que el dramaturgo sabía que César iba a ser interpretado por una actriz[254].

Sin embargo, Fernández Mosquera advierte que «por muy famosa que sea una comedianta en la interpretación de papeles masculinos, no es frecuente que una actriz desempeñe el papel serio de galán o de varón»[255]. Añade, además, que la aparición de mujeres en papeles femeninos es más bien característica de la ópera, como en el caso de *Celos aun del aire matan*, en la que Luisa Romero debía interpretar a Céfalo[256].

A pesar de la escasa frecuencia que atribuye Fernández Mosquera a este fenómeno, cabe señalar que sí tenemos constancia de varios casos en los que una actriz interpretó el papel de galán, todos ellos en obras con una temática similar a *Manos blancas* y compuestas en torno a la misma época. Más allá, Thomas O'Connor señala que «In all three plays of the Golden Age dealing with the Achilles and Deidamia myth, a woman played the role of Achilles»[257].

Así, en la ya mencionada *El caballero de dama*, de Cristóbal de Monroy y Silva, uno de los testimonios conservados contiene una anotación escénica indicando que Aquiles debe ser interpretado por una mujer[258]. También en el *Aquiles* de Tirso se encuentra la acotación «Salen Aquiles, que ha de hacer una mujer vestida de pieles con un birtón...»[259]. Por último, Valbuena Briones ha señalado que en la también calderoniana *El monstruo de los jardines* una mujer

[254] Cruickshank, 2009, p. 258.
[255] Fernández Mosquera, 2015, p. 299. Sin embargo, Lola González recoge el caso de María de Navas, quien interpretaba tanto a damas como a galanes en su compañía teatral, 2002, p. 909.
[256] Fernández Mosquera justifica esta decisión con el carácter impostado y cortesano de la obra, más cercana a la mascarada que a la comedia palatina como tal, 2015, p. 318. Sobre esta cuestión puede verse el capítulo de esta tesis dedicado a la música, en el que se tratan las representaciones de damas y el comienzo de la zarzuela.
[257] O'Connor, 1984, p. 18.
[258] Donnell, 2003, p. 188.
[259] O'Connor, 1984, p. 18.

debía representar al héroe, puesto que así «el dramaturgo evitaba en parte las notas de escándalo en una sociedad rígida en los asuntos morales»[260]. Sin embargo, Valbuena no ofrece justificación más allá de las reservas morales y los manuscritos conservados de la obra no ofrecen pruebas fidedignas de que Aquiles fuese interpretado por una actriz[261]. Lo más cercano es la versión llevada a las tablas por la compañía José Estruch-RESAD, en la que Nerea Alonso actuó como Aquiles[262].

En cuanto a *Manos blancas*, no se han conservado manuscritos de representación que ofrezcan pruebas fidedignas sobre el elenco que había de representarla. Fernández Mosquera niega la posibilidad de que un actor y una actriz se repartieran el papel de César, puesto que el refinado público palaciego

> habría de apreciar precisamente el *tour de force* que supone el juego del disfraz y la riqueza interpretativa que ello implica: la sustitución de un actor, sea aquí una mujer por un hombre o viceversa, privaría al espectador de esa exquisitez[263].

Si bien la crítica parece haberse inclinado hacia la idea de que una mujer interpretaba a César —con la excepción de Fernández Mosquera—, el montaje más reciente de *Manos blancas*, llevado a cabo por la CNTC, presenta a un actor en el papel de César, Miguel Cubero[264]. La representación pone cuidado en el canto y en los gestos femeninos del personaje, pero la confusión de géneros no llega a hacer dudar al espectador de la hombría de César. Es más, sus gestos

[260] Valbuena Briones, 1969 , 1984b.
[261] Alvarado Teodorika, la editora más reciente de la obra bajo el título de *La dama y galán Aquiles* no hace referencia a este asunto.
[262] Ernesto Caballero, director del montaje, eligió a una mujer con la intención de «subrayar el subtexto lésbico de la obra», Holmerg, 2001, p. 92.
[263] Fernández Mosquera, 2015, p. 317.
[264] Para profundizar sobre este montaje puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la representación.

histriónicos, más exagerados de lo necesario, provocan una gran dosis de comicidad.

Lo cierto es que al tratarse de una obra compleja con varios niveles de representación, parece plausible que César fuese interpretado por un actor de aspecto joven, que se disfrazara de mujer durante la jornada segunda y terminase por recuperar su apariencia masculina en la tercera, al vestir traje de galán. Esta hipótesis tendría en cuenta, además, la realidad teatral de la época, en la que las compañías contaban con mayor número de actores que de actrices. En cuanto a la suposición de Cruickshank sobre la descripción de César como imberbe, podría ofrecerse el postulado contrario, es decir, que Calderón pensase en un actor muy joven, que todavía conservase un timbre de voz más agudo, pues también hace hincapié en su juventud, cuando su ayo Teodoro revela que no tiene edad para participar en lances de caballero: «Y pues que la edad te salva / de torneos y de justas» (vv. 1147-1148).

Sin embargo, no puede negarse categóricamente que una mujer haya asumido este papel, puesto que, como se ha visto, existen varios casos documentados, en obras con temáticas muy próximas a *Manos blancas*, que no eran desconocidas para el dramaturgo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

8 LAS REPRESENTACIONES

8.1 SIGLO XVII

Manos blancas no ofenden gozó de una cierta popularidad, pues las noticias de su representación se extienden hasta entrado el siglo XVIII y aparecen tanto en el centro de la actividad teatral como en la periferia.

La representación más temprana de la que se tiene noticia es de 1657. En este año, el autor Juan Pérez de Tapia tenía un contrato con el arrendador de casas de comedias granadino Antonio de Benavente. Como parte del acuerdo entre ambos, Benavente no debía dejar que otras compañías representasen determinadas comedias, entre ellas *Manos blancas*, puesto que la compañía de Pérez de Tapia las representaría a su llegada. Puesto que 1657 es el año de publicación de la obra en la *Parte IX*, puede suponerse que ya debía de llevar un tiempo representándose con éxito. El hecho de que Pérez de Tapia quisiera llevarla a Granada es quizá indicativo de que se había puesto en escena con éxito en otros lugares, como Madrid, por lo que sería una buena inversión para su compañía.

No vuelven a aparecer noticias de representaciones de *Manos blancas* hasta finales del siglo XVII, momento en que la comedia se pone en escena en diversas ocasiones tanto en corrales como en palacio.

En 1680, Varey y Shergold recogen una representación palaciega a cargo de Jerónimo García, el 21 de septiembre, con motivo del cumpleaños del duque de Orleans, padre de la reina. La obra, que aparece con el título *Manos blancas*, hubo de ser ensayada desde el día 16 hasta el día 20 en casa de Francisca Bezón, motivo por el cual la compañía de García no pudo representar en el corral del Príncipe.

Se acompañó con dos loas nuevas de música, cuatro sainetes y dos mojigangas[265].

Un par de años más tarde, en 1682, la compañía de Eufrasia María de Reina la representó en Valladolid, los días 6 y 7 de mayo. Volvería a ponerse en escena en la misma ciudad al año siguiente, a cargo de Antonia Manuela de Sevillano, el día 4 de junio. También en 1689 se representó en Valladolid en otras dos ocasiones, el 15 de noviembre y el 5 de diciembre, esta vez a cargo de la compañía de María Álvarez[266].

Ya en Madrid, con el título de *Manos blancas*, la puso en escena la compañía de Agustín Manuel de Castilla el 25 y 26 de enero de 1689 en el corral de la Cruz. En un documento sobre la recaudación se especifica que el 25 se consiguieron 290 reales, con 155 para el tesorero; y el 26, 68 reales de hospicio y 101 para el tesorero[267].

La comedia aparece con el título de *Las manos blancas no ofenden* en marzo de 1693, en una representación palaciega a cargo de Damián Polope, con motivo del cumpleaños de la duquesa de Neoburgo, madre de la reina[268]. Un par de años más tarde, en 1695, volverá a ser llevada a escena en palacio por la viuda de Polope, Andrea Salazar, cuya compañía recibió 240 reales por ella[269]. Esta misma cantidad se le pagó a la compañía de Juan de Cárdenas, que volvió a representarla en el Salón Dorado del Alcázar el 10 de noviembre de 1697[270]. La última representación que se registra del XVII fue el 14 de mayo de 1694, en Valladolid, a cargo de la compañía de Isabel de Castro y Vicente Camacho[271].

La popularidad de *Manos blancas* queda también demostrada por la existencia del entremés de Francisco Antonio de Monteser (c. 1616-1668) *Las manos negras*[272], cuyo título es ya indicativo de la

[265] Varey y Shergold, *Fuentes*, *V*, 1982, p. 122, n.º 38 y p. 180.
[266] *DICAT*.
[267] *Fuentes VI*, p. 106, n.º 15.
[268] *Fuentes VI*, p. 293.
[269] *Fuentes VI*, p. 296.
[270] *DICAT*.
[271] *DICAT*.
[272] Sobre esta pieza puede verse María José Martínez López, 2014.

estrecha relación entre ambas piezas. Monteser selecciona «determinados lances de la comedia para adaptarlos al género breve»[273], como la caída del guante, la bofetada y la mascarada final. El entremés toma estos elementos para crear una historia basada en los celos maritales e infidelidades, habitual en este tipo de teatro. La existencia de *Las manos negras* indica que «*Las manos blancas* fue, en su momento, un espectáculo teatral de éxito destacado que dio lugar a una parodia escrita por Monteser»[274].

8.2 SIGLO XVIII

El 9 de junio de 1700 vuelve a escenificarse en palacio con motivo de un cumpleaños, esta vez el del emperador Leopoldo I de Habsburgo, ante quien representó la compañía de Teresa de Robles[275]. Al año siguiente, 1701, se vuelve a poner en escena en Valladolid, el 18 de abril, a cargo de la compañía de Lucas de San Juan.

La representación con carácter más periférico es la llevada a cabo el 9 de junio de 1717, en Valencia, por la compañía de Juan Antonio de Urriaga, que consiguió recaudar 2 libras y 15 sueldos[276].

Años más tarde, en 1733, *Manos blancas* aparece en la lista de comedias que planeaba representar ese verano en Madrid la compañía de Manuel de San Miguel, junto con otras como *Pedro de Urdemalas* o *El hechizado por fuerza*[277].

En la temporada de 1738-1739 la comedia se representó en el Teatro de la Cruz durante tres días, por lo que se obtuvo una ganancia de 1.700 reales[278]. Unas décadas más tarde volvió a los escenarios del mismo Teatro de la Cruz, puesto que se conservaban en sus archivos partituras para la música y un apunte de teatro basado en una suelta impresa en 1766[279].

---

[273] Martínez López, 2014, p. 311.
[274] Martínez López, 2014, p. 321.
[275] *Fuente XI*, p. 209.
[276] *DICAT*.
[277] *Fuentes*, XII, p. 211.
[278] Andioc, 1976, p. 21.
[279] Para profundizar sobre esta cuestión pueden verse los apartados de esta tesis dedicados a la música del XVIII y a las sueltas del XVIII.

Durante este siglo, *Manos blancas* llegó también a América, pues se representó en Lima en 1709[280].

8.3 Siglos XIX y XX

Consultando la prensa madrileña del siglo XIX pueden encontrarse noticias de la comedia, aunque escasas. El número 102 de la *Crónica de la música*, publicado en 1880, recoge en su artículo sobre «El teatro de Apolo» una lista de obras en repertorio, entre las que se cuenta *Manos blancas no ofenden*. Resulta curioso que en la lista de autores de estas obras se omite a Calderón, lo que quizá se deba a un despiste o a una atribución errónea[281]. Por otro lado, se anuncia una representación en el Teatro del Circo el 10 de octubre de 1866[282].

Debió de tratarse de una obra popular en la época, pues aparece en un chiste del semanario satírico *Gedeón*, como parte de un «Repertorio recomendado por Gedeón á la empresa del teatro Español» [*sic*]. En una lista en la que se hacen juegos de palabras con los títulos de diferentes autores clásicos se incluye bajo la producción de Calderón «Manos blancas no ofenden ó Retirada de Alberto» [*sic*][283].

Hay al menos dos obras del siglo XIX que parecen estar inspiradas, en cierta medida, por la comedia de Calderón: *Llueven bofetones*, de Ventura de la Vega[284] y *Manos blancas no ofenden*,

---

[280] Arenz, 2001, p. 3. Queda como reto futuro rastrear más posibles representaciones en América, que puedan arrojar luz sobre la fortuna de la obra y del texto.

[281] «El teatro de Apolo», *Crónica de la música,* Madrid, 2 de septiembre de 1880, p. 4.

[282] «Espectáculos», *La Época*, Madrid, martes 9 de octubre de 1866.

[283] «Lunes clásicos», *Gedeón*, diciembre de 1895, año I, n.º 6, p. 4.

[284] Hartzenbusch señala la relación con *Llueven bofetones*, BAE XIV, 1874, p. 686. En *Llueven bofetones*, ambientada en Ferrara en 1720, el conde Renato abofetea al duque de Ferrara sin que este pueda ver quién ha sido, lo que le lleva a investigar el lance. En la trama de enredo se suceden los bofetones entre personajes, como indica el título de la obra. Ventura de la Vega debía de conocer la obra, o al menos el refrán que le da título, puesto que lo menciona también en su obra *La familia improvisada*, 1842b, p. 23.

juguete cómico en un acto de Francisco García Cuevas[285]. Ambas obras contienen la indicación de haber sido «adaptadas libremente del francés» al español, pero ha resultado imposible identificar sus fuentes. Sin embargo, su lectura revela que bien podrían ser adaptaciones de *Manos blancas*: ambas son enredos amorosos en los que tiene especial relevancia el lance del bofetón[286].

Solo se ha conseguido rastrear una puesta en escena del siglo XX, que no tuvo lugar en España, sino en París. Se conserva un manuscrito utilizado para una representación en 1906, junto con otras obras de Calderón que se escenificaron en el número 12 de la *rue Chardin*[287].

No se ha conseguido rastrear ninguna puesta en escena del siglo XX en España. Sin embargo, la comedia o su título debían de contar con cierta fama en el imaginario popular, puesto que su título debió de inspirar la traducción al español del vodevil de Ray Coone *It Runs in The Family* como *Batas blancas no ofenden* en 1989, obra en la que varios médicos se disfrazan de matronas[288].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[285] Se trata de una zarzuela breve, inspirada por el vodevil francés. Su argumento gira en torno al enredo amoroso, en el que la protagonista, Luisa, abofetea a uno de sus pretendientes, el vizconde de la Palma, ca. 1863, p. 7.

[286] No se trata aquí por extenso esta cuestión, puesto que se está preparando un trabajo que atienda a los paralelismos entre las tres obras, así como a su recepción por parte de público y crítica.

[287] Este documento se conserva en la Bibliotèque de l'Institut de France, con signatura Ms. 2669/5. Está mal catalogado en la sección «Pièces médiévales et espagnoles». Entre las obras que se representaron en la *rue Chardin* están también *Le Tétrarque de Jérusalem* (1907) y *L'Alcalde de Zalamea* (1907). De *Le Tétrarque de Jérusalem* se conservan dos copias e incluso fotografías. Calames, http://www.calames.abes.fr/pub/ms/Calames-200912911122016.

[288] Conesa, 1989, p. 33. Esta traducción quizá se deba a la popularidad de la expresión, aunque teniendo en cuenta la aparición del travestismo en la obra no puede descartarse una cierta proximidad temática.

8.4 SIGLO XXI: LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Tras dos siglos de menor popularidad, en 2008 *Manos blancas no ofenden* fue recuperada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con versión y dirección de Eduardo Vasco[289], quien afirma que

> Hay dos motivos que avalan la puesta en escena de este montaje. Por un lado, porque esta es la comedia de los disfrazados, del travestismo, del teatro dentro del teatro; y, segundo, porque en ella Calderón de la Barca ensaya distintos números que después llenarán la zarzuela cortesana[290].

El montaje ambienta la acción en el siglo XVIII[291], partiendo de la música conservada en las partituras de José Herrando y Pablo Esteve para una puesta en escena de la época[292]. Se utilizan las composiciones para, «Ven, muerte, tan escondida», «Aquel prodigio de Tebas» y «Los años floridos», e incluso se aprovecha el aria de bravura compuesta por Esteve, descartando el texto no calderoniano[293]. Se incluyen también otros compositores del XVIII, como José de Nebra[294], el P. Antonio Soler[295] o Vivaldi[296]. Además,

[289] La representación puede verse en *streaming* en la Teatroteca: http://teatroteca.teatro.es.

[290] «Calderón y sus disfrazados cantan en el Teatre Apolo», *El mundo*, «Cultura», viernes 13 de febrero de 2009.

[291] Vasco justifica esta decisión no solo en el descubrimiento de la música, sino también con la opinión de que *Manos blancas* es «una comedia que [...] se adelanta a su tiempo y muestra características que se verán en dramaturgos posteriores», Vasco, 2008, p. 56.

[292] Sobre estas partituras puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la música.

[293] Lázaro asigna la música al texto «De qué te sirven las alas, corazón», lo que probablemente se debe a que el texto del XVIII no es de Calderón y no encaja bien en la obra. Lázaro, 2008, p. 16.

[294] Concretamente, Alicia Lázaro parte de su zarzuela *Viento es la dicha de amor* para crear la música que acompaña a Serafina y, transformada en tono menor, a Lisarda. Lázaro, 2008, p. 15.

[295] Se ha adaptado la composición del P. Soler de «Ven, muerte, tan escondida», para los ecos que responden a César durante su lamento. Lázaro, 2008, p. 16.

se añade música al estribillo «Arded, corazón, arded», partiendo de un tono polifónico de Cristóbal Galán, adaptado al estilo de la música teatral del XVIII[297].

La música constituye así una parte fundamental del montaje, desde su comienzo con el coro que entona «Los años floridos», pues no solo se trata de un elemento intradiegético, sino también de un decorado sonoro que facilita la ambientación cronológica.

En contraste con el ornato de la música dieciochesca, la escenografía podría describirse como minimalista, pues reposa en apenas unos cuantos elementos: unas cuantas escaleras, unas maletas en Milán, un pequeño balcón en Miraflor del Po, un sofá en la corte de Serafina, y un teatro para el remate de la obra[298]. El objetivo de esta sencillez es «priorizar la palabra, depurando al máximo el espacio y creando un contenedor lo suficientemente potente a nivel visual que sirva de canal para la mejor comprensión del texto con los mínimos elementos posibles»[299]

La sobriedad del escenario resalta aún más si cabe la riqueza del vestuario diseñado por Lorenzo Caprile, cuyo color y detallismo contrastan con el trasfondo de un escenario casi vacío. Los trajes reflejan, además, las maneras y valores de unos personajes que pertenecen a la corte[300], de manera que confieren al montaje cierta elegancia.

---

[296] La tempestad correspondiente al verano de sus *Cuatro estaciones* se utiliza como trasfondo para narrar el incendio en la corte de Serafina. Lázaro, 2008, p. 16.
[297] Lázaro, 2008, p. 16.
[298] Aunque el texto de esta versión no cuenta con ninguna clase de división en actos o jornadas, la escenografía sí refleja tres momentos: un escenario casi vacío en lo que sería la primera jornada (solo con las maletas y el balcón de César), un sofá para la segunda y un teatro en la tercera.
[299] Entrevista a Carolina González, 2004, p. 304.
[300] Vasco, 2008, p. 57.

Ilustración 8. Escenografía de la Compañía Nacional de Teatro Clásico[301]

Tanto el vestuario como la música son los propios de una comedia de género palatino, llenos de lujo y ornato. Ambos cumplen con la función de trasladar al espectador al lejano mundo de montaje: una corte italiana del siglo XVIII. Sin embargo, los elementos escenográficos sencillos, a menudo con la apariencia de recortables en dos dimensiones, transmiten el carácter lúdico de la comedia y ponen de relieve la artificiosidad de la puesta en escena.

El texto calderoniano ha sido recortado de modo que la obra pueda representarse en una hora y cuarenta minutos, sin intermedio. Eduardo Vasco explica que, al abordar el texto, se han eliminado «pasajes superfluos para nuestro espectador que estaban escritos para el público de Palacio, con guiños privados y redundancias que ya no tienen sentido»[302]

Vasco coincide con representaciones de siglos anteriores en atajar el larguísimo pasaje en el que Federico relata sus viajes por

[301] Imagen tomada de Martínez Roger, 2018.
[302] Vasco, 2008, pp. 54-55.

Italia y el lamento de César en la primera jornada. El texto, que pudiera parecer basado en el de *Escogidas* debido a las omisiones, utiliza sin embargo las variantes equipolentes de la edición de Vera Tassis.

Las versión de Vasco cuenta con algunas actualizaciones menores para facilitar la comprensión al espectador moderno, pero también presenta correcciones en variantes que no quedaban del todo claras en la tradición:

y di tu a ese bachiller pues que yo no se quien sea[303] (*M1*, f. 2v; *M2*, f. 2v; *E*, p. 2a)	Y tu puedes reſponder pues que yo no sè quien ſea, (*VT*, p. 47b)

mas si puedes responder
sea la traza que sea
(versión de Vasco)

Mantiene, sin embargo, un error fundamental común a la tradición que parece seguir el texto de Vera Tassis, el género femenino en «muera una aleve». Este error puede pasar desapercibido al espectador, debido a la selección del disfraz de Lisarda y Nise, que aparecen con trajes de inspiración oriental. Sin embargo, para el contexto de la anécdota es necesario que todos crean que es un hombre quien ha afrentado a Federico, hasta que él señala sus «blancas manos», es decir, su feminidad. El llamativo disfraz mantiene la ambigüedad genérica, pero puede observarse el error no solo en el texto, sino en el hecho de que Lisarda aparece más tarde con un nuevo disfraz masculino —con sombrero y capa—, para hacer esta vez de César. Si el disfraz inicial hubiese sido un traje de hombre no sería necesario el cambio y bastaría con que se quitara la máscara, como indica Federico en el texto de la comedia. Se cambia de traje

[303] *Escogidas* presenta aquí la lectura «vea», que no tiene sentido.

una vez más, para aparecer vestida de mujer en la escena final, como si Vasco hubiese seguido aquí la indicación de Hartzenbusch[304].

Estos errores, junto con la inclusión de los versos «Y aquí acaba la comedia, si acaso perdón merece», sugieren que Vasco ha partido de la edición de Martínez Blasco[305] para adaptar el texto de nuevo a la escena.

La representación de la CNTC sirve para entender bien dónde estaba la comicidad de esta obra, en la que las risas las suscitan César y Federico, en lugar de Patacón, quien sería el gracioso tradicional.

Para provocar las risas y el escándalo del público se aprovecha al máximo la ambigüedad sexual de César. Su carácter femenino aparece en cierto modo exagerado, lo que se refleja en la gama de colores de su vestuario —en tonos rosas y violetas, asociados a la mujer—, y en la manera de interpretarlo de Miguel Cubero. Frente al sutil disfraz en tonos tierra de Lisarda, César destaca por su colorido, que contrasta vivamente con la sobriedad de la escenografía. Los gestos y la voz de César son exagerados, su vigor e impulsividad parecen en cierto modo ridículos y su interpretación parece inspirarse, al menos en cierta medida, en el carácter del lindo[306].

También se magnifica el carácter de Federico, cuyas quejas se llevan hasta el punto de llorar profundamente en brazos de Patacón. La interpretación casi exagerada de los personajes, vestidos con gran ornato y enmarcados en una escenografía que huye del realismo, resalta el carácter lúdico y lujoso de esta comedia palaciega.

Esta puesta en escena juega, además, con una cierta subversión en torno a la sexualidad. César, vestido de Celia, ensaya el papel de

[304] Sobre esta cuestión puede verse el apartado de esta tesis dedicado a las ediciones modernas.

[305] Sobre esta edición puede verse el apartado de esta tesis dedicado a las ediciones modernas.

[306] Tanto en el siglo XVII como el el XVIII existía la figura del *lindo*, aristócratas que «were often accused of ambiguity or effeminacy because their appearance and affectations tested the very concept of masculinity and the bond between men», Donnell, 2003, p. 156. Teniendo en cuenta la educación femenina de César, se entiende la elección de Cubero de interpretar al personaje con ciertos manierismos femeninos.

Hércules que representará en la comedia de las damas. En el calor del momento, Serafina se acercan lo suficiente como para estar a punto de darse a un beso. A pesar del texto masculino del papel, César se haya en ese momento en traje de mujer, con un aspecto claramente femenino. Serafina se aparta, visiblemente molesta, turbada por el hecho de haberse sentido atraída hacia una mujer. Parece indicarse una posible atracción homosexual reprimida por parte de Serafina, que finalmente se soluciona cuando César recupera su identidad masculina[307].

Salvando estas pequeñas transgresiones, se trata de una puesta en escena conservadora, que respeta el texto de la obra —si bien con los recortes necesarios para el público actual—, e intenta reproducir la experiencia de representación de una comedia palatina.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[307] Sobre la supuesta subversión de la sexualidad de la comedia puede verse el apartado de esta tesis dedicado al disfraz.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

9 NOTAS SOBRE EL ESTILO: CONCEPTISMO Y CULTERANISMO EN *MANOS BLANCAS*

9.1 CONCEPTISMO Y CULTERANISMO EN CALDERÓN

Aunque no se pretende hacer aquí un estudio exhaustivo del estilo de Calderón, no puede dejarse de lado la utilización en su teatro de

> todos los recursos estilísticos de su época, y de todos los códigos expresivos vigentes, desde el petrarquismo del discurso amoroso de galanes y damas, al conceptismo burlesco de los graciosos, pasando por el discurso conceptista serio de los protagonistas trágicos[308].

La presencia de estas corrientes se hace perceptible no solo al analizar la totalidad de la producción calderoniana, sino también al aproximarse al estilo de una sola obra. Alicia Vara ha señalado ya la convivencia de conceptismo y culteranismo, corrientes que no eran mutuamente excluyentes, sino complementarias[309].

Manos blancas es un gran ejemplo. Al tratarse de una comedia escrita para palacio cuenta con un gran nivel de elaboración retórica, destinada a maravillar al público cortesano. Este ornato toma las más diversas formas, desde el desarrollo pormenorizado de un popular concepto, a la inclusión de citas y glosas de romances gongorinos.

9.2 UN CONCEPTO EN CALDERÓN

Manos blancas presenta un ejemplo magnífico del desarrollo de un concepto en la segunda jornada, cuando Federico se declara a Serafina mientras César canta (vv. 1903-1965). Todo el discurso se sustenta en una paradoja, que parte de la conocida copla del

[308] Arellano, 1995, pp. 456-457.
[309] Vara López, 2013, pp. 279-280.

comendador Escrivá «Ven, muerte, tan escondida»[310]. Gracián recoge está composición en su *Agudeza y arte de hacer ingenio*, en el discurso XXIV, con los «conceptos por una propuesta y prueba extravagante» y dice de ella que «consiste su artificio ingenioso en una proposición que parece dura y no conforme al sentir, y dase luego la razón también extravagante y tal vez paradoja»[311].

Este concepto tiene, además, un lugar destacado, puesto que se utiliza como parte de la música intradiegética[312]. César canta el concepto a modo de estribillo y Federico va desarrollando la glosa en sus intervenciones. Así, se crean dos discursos retóricos independientes que aparecen intercalados. Cada uno de ellos tiene su propia organización, así como sus propias características. Aparecen imbricados, con un objetivo: el *movere*, mover los afectos —tanto de Serafina como del espectador. Este *movere* se consigue con la combinación entre la música y la glosa del concepto[313].

Hay un primer nivel del texto, en el que ambos discursos conforman un «todo» con un objetivo claro y una organización particular, y un nivel más profundo en el que podemos separar dos discursos, uno cantado por el personaje de César, y otro pronunciado por Federico, con la breve participación de Serafina.

En el nivel más superficial, la *dispositio* del texto es bipartita, pues enfrenta el discurso de César con el de Federico, dos elementos unidos por su semejanza, pero que expresan, sin embargo, una relación de tensión.

La canción de César, discurso más sintético en torno al concepto, actúa como paráfrasis del parlamento de Federico. La glosa en coplas

---

[310] La composición de Ecrivá recogida por Gracián varía ligeramente: «Ven, muerte, tan escondida / que te sienta conmigo / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida». Recoge, además, la forma modificada que aparece en *Manos blancas*, diciendo que «Enmendóla alguno, o la enajenó» (1969, p. 237).

[311] Gracián, 2001, p. 507.

[312] Sobre esta cuestión puede verse el capítulo de esta tesis dedicado a la música.

[313] La introducción de una glosa a una canción con la función de reflexionar sobre el tema estaba presente en otras comedias del Siglo de Oro y aparece en otras obras como *Reinar después de la muerte*, de Vélez de Guevara. Sobre este tema puede verse Ravasini, 1998.

reales actúa como caja de resonancia de la canción. La repetición del tópico y la suma de dos códigos comunivaticos consiguen una *amplificatio* que transmite al espectador una gran sensación patética.

Tras el canto inicial, el parlamento de Federico cuenta con una *dispositio* más compleja, propia de un discurso retórico complicado. Se trata de una disposición tripartita, en la que se encuentran las tres partes esenciales del discurso, el exordio, la *narratio* o *argumentatio* y la *peroratio*, lo que le confiere sensación de globalidad, de modo que se trata de un «todo completo». El exordio está constituido por los versos 1909 a 1926, y cuenta con una pequeña intervención de Serafina:

FEDERICO Sin duda, por mí, oh, hermosa
deidad de esta verde esfera,
el concepto se escribió,
pues yo...
SERAFINA Suspended la lengua

Federico (inclinación,
o lástima, o sangre, o deuda,
por más que tú te declares,
haré yo que él no te entienda)
que no sé que urbanidad
impedir a nadie sea
el gusto con que a otro escucha.
FEDERICO Quizá es pensión de su estrella,
quien a otro escucha con gusto,
que a mí me escuche con pena.
SERAFINA Pues porque no sea pensión,
Celia, canta.
FEDERICO Cante, Celia,
pues para que llore yo,
¿qué importa que cante ella?

En esta parte, Federico realiza una *captatio benevolentiae.* Federico comienza este recurso de *humilitas* con una apóstrofe, en el que interpela a Serafina con un tópico de elogio muy habitual —especialmente en los contextos amorosos—, la alabanza de la

hermosura: «(...) ¡oh hermosa / deidad de esta verde esfera!». La respuesta de Serafina, que sirve para introducir un cierto suspense, sigue la tópica de la dama desdeñosa con su enamorado, aunque la actitud parece más bien falsa, como revela el aparte.

En el desarrollo de este concepto pueden observarse recursos propios del culteranismo, como el uso de estructuras bimembres, pues se presenta una estructura sintáctica idéntica: «quien a otro escucha con gusto, / que a mí me escuche con pena». El carácter dual está reforzado con una figura de repetición, la *annominatio* de «escucha» y «escuche», y con una figura de pensamiento, la antítesis entre «gusto» y «pena».

Serafina vuelve a intervenir brevemente para pedir a César que retome la canción, momento en el que se imbricarán, efectivamente, los dos discursos. De nuevo, el concepto está desarrollado en el marco de recursos de raigambre gongorina, como el quiasmo[314]:

SERAFINA Pues porque no sea pensión,
Celia, canta.

FEDERICO Cante, Celia,
pues para que llore yo,
¿qué importa que cante ella?
(vv. 1921-1924)

Estos dos períodos circulares concluyen el exordio, que finaliza con una interrogación retórica. El hecho de que la *captatio benevolentiae* finalice de este modo sirve para aumentar el patetismo y preparar al receptor —tanto al espectador como a Serafina— para el desarrollo del discurso que sigue a continuación. Tras el tópico de *humilitas* inicial, vuelve a aparecer la canción de César, pues se intercala su primer verso «*Ven muerte, tan escondida*», antes de dar paso a la *argumentatio* de Federico.

[314] Quizá más que gongorino el quiasmo deba considerarse como calderoniano, pues como recoge María Cristina Quintero: «Chiastic formulations are so prevalent in Calderón's plays that, according to Ter Horst, they virtually become the playwright artistic signature», 1991, p. 213.

Siguiendo la sucesión de figuras de repetición en las que se estructura el fragmento, la *argumentatio* comienza con una anáfora, que retoma el inicio de la *captatio benevolentiae*:

FEDERICO
Sin duda esta letra, oh bella
Serafina, por mi suerte
se escribió, puesto que en ella
(vv. 1926-1928)

Tras retomar el discurso de manera muy similar al modo en que lo empezó, Federico vuelve a introducir, a modo de invocación, el tópico de elogio a la hermosura. A partir de aquí, comienza la verdadera argumentación.

Puesto que se trata de un fragmento cuyo objetivo es mover los afectos, no es de extrañar que, de todas las *probationes* posibles en el discurso retórico, se recurra a las pruebas artísticas. De este modo, la argumentación se estructura en períodos circulares, muy apropiados para el desarrollo del razonamiento, a la vez que se encajan dentro de un tono patético, que pueda mover los afectos.

Si bien no hay una regularidad absoluta en la extensión de los períodos, tienden a ocupar dos versos, uno para la prótasis y otro para la apódosis, lo que le confiere un cierto dinamismo al discurso:

P [si una ha de ser mi homicida,]
A [máteme la declarada;]
(vv. 1931-1932)[315]

P [y así, a quitarme la vida,]
A [puesto que el morir me agrada.]
(vv. 1933-1934)

La estructura bimembre se encuentra no solo en los períodos circulares, sino también en la figura de pensamiento que sobrevuela

[315] Se han separado entre corchetes la prótasis y la apódosis y se indica cada miembro con su inicial.

todo el fragmento y que está en la base del concepto glosado: la antítesis. Así, aparecen contrapuestos los adjetivos «escondida» y «declarada», y más adelante «vida» y «morir», o la paradoja expresada en la exclamación «mas ¡cuál debo yo de estar / el día que es mi placer / no morir de tu pesar!». Estas antítesis y paradoja sirven para construir el argumento lógico complejo que corresponde al concepto: el placer que el sujeto siente ante la muerte, que es preferible a la situación de desdén en la que se encuentra. La repetición que César hace del concepto sirve para amplificar lo expuesto por Federico.

El discurso concluye con la *peroratio*, en la que se recupera a la interlocutora original del discurso, Serafina.

FEDERICO
Y tú, si otro te pidiere
razón de por qué un desdén
más agravia a quien más quiere,
le podrás decir también
otra que a aquella prefiere,
diciendo: «si es escondida
llama amor, bien mi tristeza
huye de él, porque ofendida
de otro incendio, otra fineza».
(VV. 1956-1964)

Se utilizan períodos circulares para justificar y resumir lo expuesto. Podemos observar que la *dispositio* del discurso de Federico sigue un *ordo naturalis*, puesto que se trata de una argumentación ordenada, en la que, a pesar de las menciones anafóricas, no se rompe con el tiempo tradicional. El texto está dispuesto, además, a modo de *incrementum*, en el que el sufrimiento de Federico se expresa con más intensidad a medida que va avanzando.

El fragmento finaliza con el último verso de la canción de César, a modo de cierre «No me vuelva a dar la vida». Así, acabada la repetición de la canción, acaba también el discurso de Federico, y ambos concluyen a la vez, pues Federico entona estos versos con él.

La glosa del concepto sirve para crear una *amplificatio* que facilita, en gran medida, el mover los afectos. Toda la construcción del fragmento está destinada a este objetivo. Este deseo puede observarse también en el uso, muy abundante, de figuras de repetición, que proporcionan unidad al texto, haciendo que sus diferentes partes formen un todo coherente.

El discurso, conformado por el concepto en forma de canción y su correspondiente glosa, genera la idea de una tensión, la tensión amorosa en la que se encuentran los emisores. Está tensión está reforzada por la figura sobre la que sustenta el concepto: la antítesis. El uso de este concepto se debe a la necesidad de expresar el complejo estado psicológico de los personajes.

9.3 EL CULTERANISMO: GÓNGORA EN *MANOS BLANCAS*

Manos blancas es una de las comedias anteriores a 1650, época que Gates cataloga como la más «gongorina» de Calderón[316]. La influencia del poeta cordobés en su teatro es notablemente explícita, como apunta María Cristina Quintero:

> Unlike Lope's plays where the presence of Gongorine style is implicit and oftentimes needs to be inferred, Calderón's dramatic idiom is so infused with Góngora's poetic discourse that it is difficult to know where to begin establishing parallels[317].

Entre los recursos más utilizados por Góngora, Calderón toma «las metáforas coloristas, las simetrías, las antítesis, los paralelismos, los quiasmos, la plurimembración...»[318], de modo que en su escritura enfatiza lo visual[319], la importancia de los sentidos y la percepción. La presencia de estos recursos ha llevado a la crítica a postular que el

[316] Gates, 1937, p. 252. Sobre la influencia de Góngora en Calderón pueden verse Gates, 1933 y 1937; Vila Carneiro, 2011 y Quintero, 1991.
[317] Quintero, 1991, p. 204.
[318] Vila Carneiro, 2011, p. 540.
[319] Gates ha señalado como característica fundamental de la poesía gongorina el énfasis en el color y la luminosidad. 1933, pp. 128-131.

teatro calderoniano «becomes the culmination of the *culto* language within dramatic space»[320].

La dimensión pictórica compartida por Góngora y Calderón trasluce en elaborados pasajes descriptivos. Los versos con más resonancia gongorina de *Manos blancas* son los que pronuncia César cuando relata a su ayo Teodoro cómo vio desnudarse a Serafina:

> De sus prendidos adornos
> fue despojando bizarra
> el cabello, y viendo yo
> que a cada flor que quitaba
> iba quedando más bella
> dije: «Sin duda es avara
> la hermosura en el mundo,
> pues sobre perfección tanta,
> pidiendo ayuda al aliño,
> pide lo que no le falta».
> Apenas él se vio libre
> de trenzas y de lazadas,
> cuando empezó a desmandarse
> por el cuello y por la espalda,
> perdone esta vez Ofir,
> peinado monte de Arabia,
> porque esta vez no han de hilarse
> sus hebras en sus entrañas.
> De negro azabache era
> ondeado golfo, y con tanta
> oposición por la nieve,
> o se encoge o se dilata,
> que cuando la blanca mano
> en crencha al lado le aparta,
> jugando siempre el dibujo
> de la frente a la garganta,
> de ébano y marfil hacía
> taracea negra y blanca.
> A fácil prisión reduce

[320] Quintero, 1991, p. 203.

una cinta la arrogancia
de aquel desmandado vulgo,
tras cuya acción se levanta
con tal gala, que no era
para quedarse sin gala.
Lo que dijera no sé
de una pollera, que a gayas,
siendo primavera de oro,
brotaba flores de plata.
No sé (¡ay Dios!) lo que dijera
de un guardapié, que guardaba
no sé qué cendal azul,
no sé qué rasgo de nácar,
de cuyos jazmines era
botón un átomo de ámbar
(vv. 981-1024)

Se trata de una cuidadosa descripción que sirve para expresar las pulsiones eróticas de César, de modo que no quede duda sobre su heterosexualidad[321]. La elaboración gracias al uso de la comparación y la adjetivación cuidadosa sirve para destacar la fascinación del joven.

El fragmento está lleno de léxico relacionado con el color: «cendal azul», «rasgo de nácar», «de cuyos jazmines era / botón un átomo de ámbar». Así, se utiliza la metáfora «rasgo de nácar» para ensalzar la blancura de los pies de Serafina; o los versos «De negro azabache era / ondeado golfo, y con tanta / oposición por la nieve», para situar en antítesis el cabello oscuro con su rostro pálido. Se hace hincapié en el pelo negro, pues hay una comparación en términos negativos con el monte Ofir, famoso por sus minas de oro, utilizado habitualmente como metáfora del cabello rubio[322].

[321] Para profundizar sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado al disfraz.

[322] El énfasis en el color del cabello ha llevado a Cruickshank a postular que Calderón tenía en mente a una determinada actriz (2011, p. 384). Sobre este aspecto pueden verse en esta misma tesis las notas a los versos 995-996 y 999.

Además de la abundante presencia del color, el pasaje cuenta con otros recursos gongorinos como el paralelismo («De sus prendidos adornos», «De negro azabache era»,), la bimembración («de trenzas y de lazadas», «por el cuello y por la espalda»), o la metáfora («A fácil prisión reduce / una cinta la arrogancia / de aquel desmandado vulgo», «de una pollera, que a gayas, / siendo primavera de oro, / brotaba flores de plata»).

El gusto de Calderón por Góngora puede comprobarse no solo en su uso de los recursos característicos del poeta cordobés, sino también en la inclusión de citas y referencias directas a su obra[323]. Iglesias Feijoo apunta que Calderón «Debía de saberse de memoria los versos del andaluz y por ello son multitud los que acuden a los puntos de su pluma para ser citados en el teatro literalmente o a través de paráfrasis que los evocaban con claridad»[324].

En *Manos blancas*, Calderón incluye una referencia al romance «Entre los sueltos caballos», que cita en hasta quince de sus obras[325]. De manera más extensa, Calderón toma versos de los romances «Cuatro o seis desnudos hombros» y «Según vuelan por el agua». El primero de ellos trata sobre un náufrago, quien cultiva flores en una isla recordando a su amada, y parece haber sido especialmente caro al dramaturgo, pues lo incluye en tres de sus comedias —*No hay burlas con el amor*, *El Faetonte* y *Manos blancas*[326]. «Según vuelan por el agua» continúa el tema marítimo, pues trata sobre tres galeotas de Argel que han de refugiarse en el puerto de Denia. La imbricación de estos romances con el texto calderoniano servirá para crear la atmósfera de un río revuelto y desbocado, que precede a la entrada en escena de César.

---

[323] Sobre este tema pueden verse Iglesias Feijoo, 2010; Vila Carneiro, 2011 y Hernando Morata, 2012.

[324] Iglesias Feijoo, 2010, p. 75.

[325] Han sido recogidos por Iglesias Feijoo, 2010, p. 77. Se trata de *Laurel*, *Púrpura*, *También hay duelo*, *Manos blancas*, *Céfalo y Pocris*, *Antes que todo*, *Falerina*, *Para vencer*, *Acaso*, *Fineza*, *La lepra de Constantino*, *Fez*, *Polifemo y Circe*, y *Amigo.*

[326] Para un estudio detallado de la inclusión de este romance en las tres comedias puede verse Hernando Morata, 2012.

En los tres casos, Calderón ajusta los versos de Góngora a las necesidades de la comedia, haciendo que tengan sentido dentro del discurso de sus personajes[327]. La cita menos elaborada es la de «Entre los sueltos caballos», que incluye una referencia explícita a Góngora puesta en boca del gracioso Patacón:

PATACÓN Y como decir se suele,
en la silla y en las ancas
suben ambos, y él parece,
textus in Góngora en el
romance de los Cenetes[328],
de ninguna espuela herido,
que dos mil diablos le mueven.
(vv. 3758-3764)

Patacón parafrasea de manera jocosa los versos «En el ligero caballo / suben ambos, y él parece, / de cuatro espuelas herido, / que cuatro alas lo mueven»[329]. Además, explicita la fuente con un latinajo (*textus in*) que, puesto en boca de un gracioso, reforzaría la intención jocosa. La subversión de los versos con los que describe la supuesta huida de Federico y Lisarda, que no es tal, tiene una función claramente cómica. El cambio a «ninguna espuela» se debe a que no se han marchado a caballo, como Patacón quiere hacer creer, sino que están escondidos. La alusión a los diablos es, de nuevo, un chascarrillo en boca del gracioso. Además, la cita tiene un valor autorreferencial, puesto que

> The overt reference humorously accords Góngora the same *auctoritas* due an Aristotle or a Thomas Aquinas. In passages such as this, we have the self-conscious dramatization of the act of quoting. In addition, the textual references to Góngora's poetry have the effect of

[327] Iglesias Feijoo ya señalaba este proceder del dramaturgo para el caso de «Entre los sueltos caballos» en *El príncipe constante.*
[328] Sobre la oscilación entre los términos «Cenetes» y «jinetes» puede verse Iglesias Feijoo, 2010, p. 78.
[329] Góngora, 2000, pp. 218-219, vv. 13-16.

> providing a running commentary on Calderón's own manipulation of poetic language[330].

Fuera de la función cómica, los romances gongorinos se citan en la jornada primera, con la aparición del personaje de Carlos. En la misma escena se citan «Según vuelan por el agua» y «Cuatro o seis desnudos hombros», entrelazando sus versos con los calderonianos, puesto que todos comparten la forma métrica del octosílabo.

En su primer parlamento. Carlos cuenta a Serafina que había preparado un día navegando por el Po e introduce los versos cuarto y quinto de «Según vuelan por el agua»:

> previne, por si querías
> del río la pesca ver,
> tres góndolas, que veloces
> parecen surcando en él,
> tal vez dejando la orilla,
> y cobrándola tal vez,
> *que un aquilón africano*
> *las engendró a todas tres.*
> (vv. 1271-1278)

Los versos de Góngora se utilizan para describir las góndolas con un sentido hiperbólico, pues pareciese, gracias a la personificación, que has sido engendradas por el viento, por lo que mantienen el sentido del romance original. Hernando Morata ha señalado que lo más llamativo de este lugar es la referencia al «aquilón africano», ya que la comedia se desarrolla en el norte de Italia[331]. Parece, por lo tanto, que Carlos utiliza esta expresión a modo de cita literaria, para describir sus planes ante Serafina de manera culta y efectista. El pasaje continúa con una descripción de tintes gongorinos, llena de alusiones al color:

[330] Quintero, 1991, p. 206.
[331] Hernando Morata, 2012, pp. 243-244.

Para música las dos
son, la otra para ti, en quien
brillar, a pesar del agua,
un ascua de oro se ve,
bien, que la tienda desdice
el concepto, porque aunque
son de oro los masteleros,
de tela la tienda es,
con cuyo verde color
se corresponden después
gallardetes y casacas,
todo haciendo, al parecer,
un verde islote, si ya
no otro escollo, como el que
hurta un poco sitio al mar,
y mucho agradable en él.
(vv. 1279-1294)

Carlos explica la utilidad de las tres góndolas, dos para música y una para Serafina, y se detiene en pintar su color verde y dorado[332]. Para concluir la descripción se compara el verde islote formado por góndolas, gallardetes y casacas con un escollo, que se modifica utilizando los versos tercero y cuarto de «Cuatro o seis desnudos hombros». Para insertar la cita, Calderón debe cambiar el plural del romance original, pues los «dos escollos o tres» aquí se han reducido a uno. Hernando Morata ha señalado, además, que los versos se insertan con la estructura típicamente gongorina «si ya / no», que funcionan como enlace[333]. La comparación introducida «como el que» parece indicar, de nuevo, que Carlos está haciendo una referencia explícita al romance de Góngora.

Los versos citados se insertan en el parlamento de Carlos cada catorce versos, de manera equilibrada, para ensalzar el relato de sus planes. La siguiente cita cerrará su intervención, esta vez tras dieciséis versos calderonianos:

[332] Gates ha señalado como rasgo característico de Góngora el énfasis en el color y la luminosidad, 1933, pp. 128-131.
[333] Hernando Morata, 2012, p. 244.

Pero aunque mi prevención
atenta a tu gusto esté,
con la música en el aire,
y en el agua con la red,
te suplico que no admitas
hoy el festejo, porque
colérico el Po, ha salido
de sus límites, no sé
si ha sido envidia del mar,
que llegando a conocer,
que por huésped te esperaba,
se ha incorporado con él,
con cuya venida, es tal
de su furor el desdén,
que abrigándose a la orilla,
al más lejano bajel,
si no le da el temor alas,
de plumas calza los pies.
(vv. 1295-1312)

Tras su elaborada descripción, Carlos debe explicar a Serafina que el temporal en el río no permitirá cumplir con sus intenciones. Cierra el pasaje con los versos octavo y noveno de «Según vuelan por el agua», que se utilizan para expresar la furia del río. Aunque se cambia el bergantín genovés original por un bajel, se mantiene el sentido hiperbólico del texto.

Tras la intervención de Carlos, Serafina le contesta y reconoce que

se ve el Po tan explayado
que lo que era campo ayer,
hoy es golfo, y en su margen
solo descollarse ven
cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos o tres,
(vv. 1315-1320)

Solo seis versos más tarde, Calderón introduce los versos iniciales de «Cuatro o seis desnudos hombros». En este caso, no parece tratarse de una referencia literaria explícita, sino que se incorpora como una descripción factual, una ticoscopia con la que Serafina describe la tierra que deja visible el Po tras desbordarse.

Los romances de Góngora tienen en *Manos blancas* una función ticoscópica, puesto que se utilizan para crear una vívida imagen de lo que ocurre fuera de escena. La descripción colorista e hiperbólica aportaría realismo y ornato a la escena.

Hernando Morata ha llamado la atención sobre su intercalación, que al ser «alternada entre un número de versos calderonianos muy similar parece seguir una disposición de 'trenzado'»[334]. La estudiosa justifica la inserción de estos romances debido al tema marítimo, que encaja bien con este episodio[335]. Más allá, parece que estas composiciones se utilizan para suscitar en los espectadores una imagen familiar y conocida de una escena marítima. El pasaje de Carlos funciona a modo de decorado verbal, pintando no solo las góndolas, sino también el aspecto del río que sale de su cauce. Establecer esta situación será crucial para la posterior llegada de César tras su naufragio. A pesar de su importancia, la inclusión de estos versos no puede tratarse como una glosa, pues no es tal, sino más bien una *amplificatio*[336], que funciona como parte de la descripción.

Tampoco puede olvidarse que las citas aportan un mayor ornato, a la vez que «un valor enfático, ya que su presencia subraya un momento de la trama tanto como puede hacerlo la música»[337]. La escena aparece así destacada como un momento relevante para el argumento. No en vano, tras esta conversación harán su espectacular entrada César y Lisarda. Teniendo en cuenta que la aparición de César está estrechamente ligada al naufragio, no es de extrañar que el

[334] Hernando Morata, 2012, p. 246.
[335] Hernando Morata, 2012, p. 246.
[336] Hernando Morata compara esta inclusión con la verdadera glosa que se hace del romance en *El Faetonte*, 2012, p. 254. Para ver una glosa en esta comedia puede verse el caso de la composición «Ven, muerte, tan escondida» (vv. 1927-1966).
[337] Hernando Morata, 2012, p. 256.

dramaturgo ponga cuidado en crear una atmósfera tangible de peligro y suspense.

Por último, en cuanto a la trama de los romances, el pasaje parece evocar el argumento de «Cuatro o seis desnudos hombros», pues también Carlos corteja a una mujer que no le corresponde. De este modo, la *amplificatio* tiene, además, un valor enfático. Sin embargo, la importancia de la inclusión de estos romances está en la creación visual de la escena, partiendo de imágenes que ya eran familiares al público, gracias a la popularidad de los romances gongorinos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

II. ESTUDIO TEXTUAL

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS DEL SIGLO XVII

La fijación del texto de *Manos blancas no ofenden* se ha llevado a cabo teniendo en cuenta toda la tradición manuscrita e impresa de la obra. Los testimonios más relevantes para la filiación son dos manuscritos y dos impresos del siglo XVII. A continuación, se ofrece la relación de abreviaturas, acompañada de los datos de las portadas de cada documento.

M1	Manuscrito Ms. 16467. Blancas manos no agravian. Primera jornada de don Pedro Calderon.
M2	Manuscrito Ms 15390. Manos blancas.
E	*Parte IX de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid, Gregorio Rodríguez, a costa de Mateo Bastida, 1657.
VT	*Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca.* Ed. de Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Francisco Sanz, 1684.

1.1 TESTIMONIOS MANUSCRITOS

1.1.1 M1

[esquina superior izquierda, mano diferente a la del copista] Manos Blancas de Calderon / Blancas manos no agravian / Primera Jornada / de don Pedro Calderon / [acotación entre rayas] / [texto de la comedia a una columna]

Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/16476. Está en formato 4º, foliado con números

arábigos en la esquina superior derecha del recto, por el mismo copista del texto, que comienza a numerar en el «1» en cada una de las jornadas. Una mano diferente continúa la foliación desde el «33» en la segunda jornada. Ocupa 86 folios. Cada una de las jornada empieza con el título «Blancasmanos no agrauian».

Se trata de un testimonio de difícil lectura, ya que está escrito con una tinta muy tenue, apenas perceptible. Paz y Meliá, en su Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, señala que está escrito en letra del XVII (1934, tomo I, entrada 2192). Posee encuadernación moderna, holandesa, con hojas de guarda. Presenta numerosas intervenciones de manos con caligrafía diferente a la del copista, que en algunas ocasiones corrige o introduce variantes y, en otras, parece repasar la lectura original. Se trata de una copia no muy cuidada, con mala separación de palabras, errores, tachones y correcciones hechas en el momento de redacción.

En algunas páginas hay versos que parecen haber sido atajados, como si el manuscrito se hubiese utilizado para la representación.

Empieza: lisarda de dama, nise criada y patacón de camino

Acaba: a quenta de que obedeze / finis

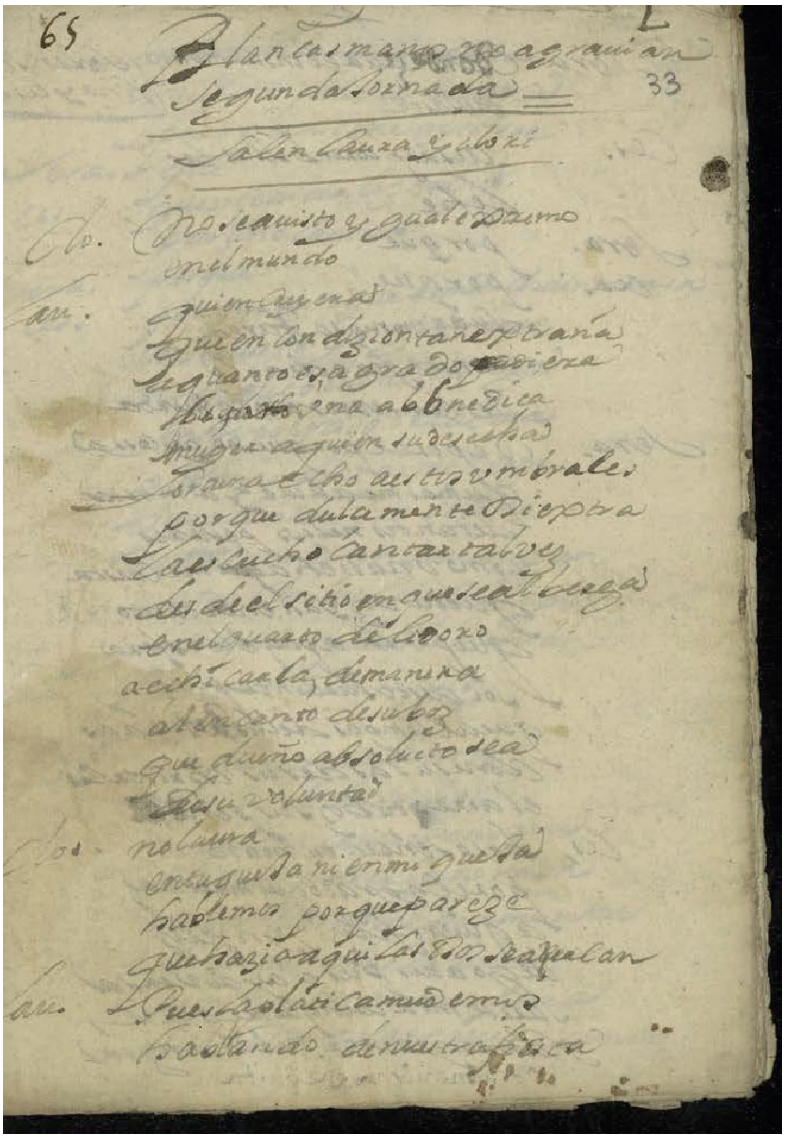


Ilustración 9. *M1*, f. 1r.

Está encuadernado con una página en la que dice «Las manos blancas no ofenden = Comedia en 3 jornadas de D. Pedro Calderón de la Barca (2 ejemplares)», lo que probablemente proceda de la biblioteca del duque de Osuna en la que se conservaba.

En el último folio vuelto señala, en una letra poco legible: «desta comedia se a de sacar el papel de Serafina a darle a fojas», por lo que puede que de él se copiara el papel de Serafina para que pudiese estudiarlo una actriz.

1.1.2 M2

[esquina superior derecha, en mano distinta a la del copista] manos / Manos blancas / Personas / [lista de dramatis personae en dos columnas] / [filete] / Salen Lisarda, Patacon y Nise / [filete] / [texto de la comedia a una columna]

Manuscrito conservado en la BNE con signatura MSS/15390. Está en formato 4º, foliado con números arábigos, en la esquina superior derecha del recto, por una mano distinta a la del copista. Ocupa 97 hojas.

Se trata de un manuscrito de fácil lectura, en buen estado. Paz y Meliá recoge que se encuentra escrito en letra de los siglos XVII y XVIII (1934, tomo I, entrada 2192). Presenta encuadernación moderna, holandesa, con hojas de guarda. Aunque presenta correcciones, se trata de una copia en limpio en la que el texto está dispuesto de manera cuidadosa en la página.

Debió de utilizarse para una representación, pues abundan las anotaciones marginales y los pasajes atajados, centrados especialmente en la primera jornada. La mayoría de las correcciones parecen posteriores al proceso de copia. No cuenta con el título completo ni la indicación del autor en el primer folio, por lo que parece que, o bien falta una primera página, o bien no era necesaria porque se trataba de un documento para una compañía. Presenta abundantes muestras de los rasgos dialectales del seseo y el ceceo.

Empieza: Salen Lisarda Patacon y Nise

Acaba: A quenta de que obedece / [filete] / Lau Deo

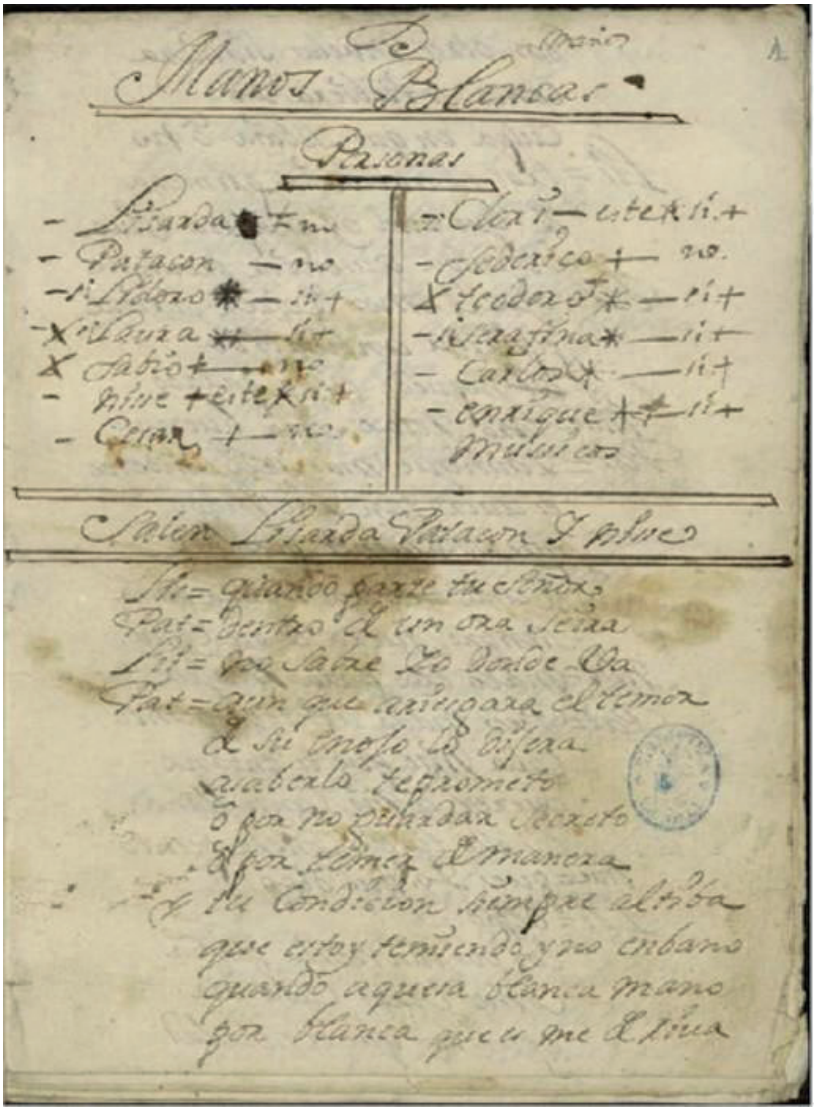


Ilustración 10. *M2*, f. 1r.

1.2 TESTIMONIOS IMPRESOS

1.2.1 E

PARTE NONA. / DE COMEDIAS / ESCOGIDAS DE LOS / MEJORES INGENIOS / DE ESPAÑA. / DEDICADAS / A D. Franciſco Zapata, Cauallero del Orden de Calatraua, y del / Conſejo Real de Castilla, &c. / Año [escudo de Mateo Bastida] 1657 / Plieg. [escudo de Mateo Bastida] 59º / Con priuilegio. En Madrid. Por Gregorio Rodriguez. / A coſta de Mateo de la Baſtida , Mercader de Libros. Vendeſe en ſu caſa en / la calle Mayor, enfrente de las gradas de ſan Felipe.

Se ha consultado la copia de este ejemplar disponible en la BNE, con signatura R/22662, así como la copia conservada en la Österreichische Nationalbibliothek, con signatura Sign. MF 7212[338].

Cuenta con cuatro folios de preliminares sin numerar. En el recto del primero está la portada, seguida por una dedicatoria a don Francisco Zapata en el recto del segundo, firmada por Mateo Bastida; una licencia de Miguel Fernández Noriega a 17 de enero de 1657, fe de erratas firmada por el licenciado Carlos Murcia de la Llana el 16 de febrero de 1657, de las cuales solo una afecta a *Manos blancas*; la suma de la tasa a 23 de febrero de 1657, y la tabla de comedias.

El volumen contiene, como era habitual, doce comedias, entre las cuales *Manos blancas* aparece en primer lugar, ocupando las páginas 1 a 52.

Formato 4º, A^8-Z^8, Aa^8-Fg^8, Gg^2. *Manos blancas* ocupa los cuadernos A^8 a D^2. Paginado en la esquina superior derecha del folio recto y en la esquina superior izquierda del folio vuelto.

Descripción de la primera página:

LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN. / COMEDIA FAMOSA / DE DON PEDRO CALDERON. / Hablan en ella las perſonas ſiguientes. / [lista de dramatis personae a tres columnas] / IORNADA PRIMERA. / [texto de la comedia a dos columnas]

[338] Este ejemplar está disponible para su consulta en versión digital en: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ158330709

PARTE NONA.

DE COMEDIAS

ESCOGIDAS DE LOS

MEJORES INGENIOS

DE ESPAÑA.

DEDICADAS

A D. Francisco Zapata, Cauallero del Orden de Calatraua, y del Consejo Real de Castilla, &c.

Año 1657.

Plieg. 59.

Con priuilegio. En Madrid. Por Gregorio Rodriguez.

A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de libros. Vendese en su casa en la calle Mayor, enfrente de las gradas de san Felipe.

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 11. Portada de la *Parte IX de Escogidas*

1.2.2 VT

OCTAVA PARTE / D E / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, / Capellan de Honor de ſu Mageſtad, y de los ſeñores / Reyes Nueuos de Toledo, / QVE CORREGIDAS POR SVS ORIGINALES, / PVBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, / SV MAYOR AMIGO, / *Y LAS OFRECE* / *AL MVY ILVSTRE SEÑOR DON IVAN / Franciſco Perez de Saavedra Ponce de Leon y Guzman, / Marquès del Villar, Señor de las Guadamelenas, Veinti- / quatro de la Ciudad de Cordoua, Patrono del Colegio de / los Eſcriuanos del Numero*

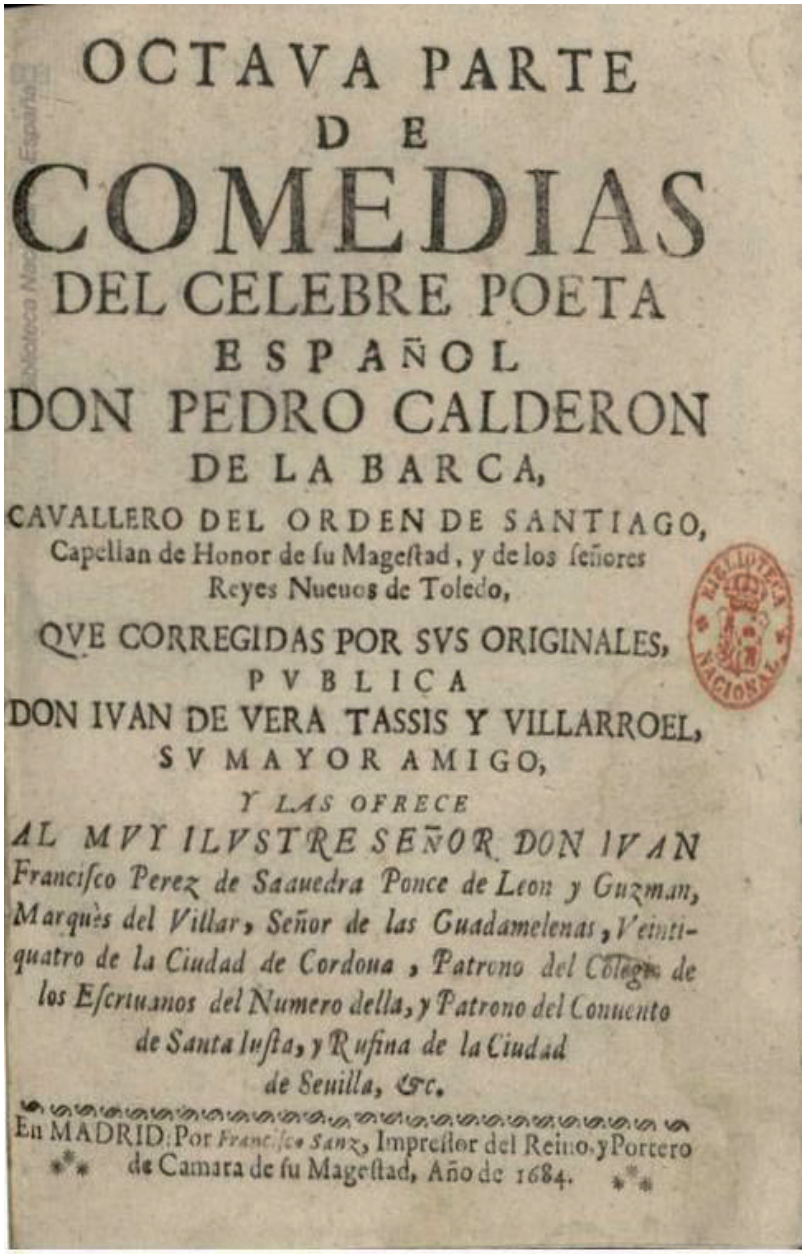
della, y Patrono del Conuento / *de Santa Iuſta, y Rufina de la Ciudad* / *de Seuilla &c.* / [*filete*] / En MADRID. Por *Francisco Sanz*, Impreſſor del Reino y Portero / de Camara de ſu Mageſtad, año de 1684.

Se ha consultado la copia de este ejemplar conservado en la BNE con signatura T/1847. Está en formato 4º, A^8-Mm^8-Nn^7. Paginado en la esquina superior derecha del folio recto, y en la esquina superior izquierda del vuelto.

Contiene seis folios de preliminares sin numerar. En el recto del primero está la portada, seguida de un folio en blanco; en el verso del segundo folio hay un retrato de Calderón, y en recto del tercero una dedicatoria escrita por Vera Tassis; sigue la aprobación religiosa de Fray Manuel de Guerra y Ribera, licencia de ordinario de don Antonio Pascual, aprobación del Consejo de Castilla firmada por Juan Baños de Velasco, privilegio por diez años concedido a don Juan de Vera Tassis, fe de erratas del licenciado Francisco Murcia de la Llana, suma de la tasa que cifra en seis maravedís cada pliego, un pequeño prólogo «Al que leyere» y la tabla de comedias. *Manos blancas* aparece en segundo lugar tras *La cisma de Inglaterra*, ocupando las páginas 46-104.

Descripción de la primera página:

LA GRAN COMEDIA, / LAS MANOS BLANCAS / NO OFENDEN. / Fieſta que se repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon / de ſu Real Palacio. / *DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca.* / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [*lista de* dramatis personae *en dos columnas*] / [filete] / IORNADA PRIMERA. / [*texto de la comedia a dos columnas*]



OCTAVA PARTE
DE
COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL
DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA,
CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO,
Capellan de Honor de ſu Mageſtad, y de los ſeñores
Reyes Nueuos de Toledo,
QVE CORREGIDAS POR SVS ORIGINALES,
PVBLICA
DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,
SV MAYOR AMIGO,
Y LAS OFRECE
AL MVY ILVSTRE SEÑOR DON IVAN
Franciſco Perez de Saauedra Ponce de Leon y Guzman,
Marquès del Villar, Señor de las Guadamelenas, Veinti-
quatro de la Ciudad de Cordoua, Patrono del Colegio de
los Eſcriuanos del Numero della, y Patrono del Conuento
de Santa Iuſta, y Rufina de la Ciudad
de Seuilla, &c.
En MADRID: Por *Franciſco Sanz*, Impreſſor del Reino, y Portero
de Camara de ſu Mageſtad, Año de 1684.

Ilustración 12. Portada de la Octava parte editada por Vera Tassis.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 VALORACIÓN Y FILIACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ANTIGUOS

2.1 EL ARQUETIPO INICIAL

La tradición textual de *Manos blancas* cuenta con al menos dos errores comunes a todos los testimonios, lo que permite suponer que existió un arquetipo inicial del que se derivan las familias subsiguientes.

El error más evidente común a toda la tradición está en la sintaxis defectuosa del siguiente pasaje:

> quien tiene esta blanca mano
> y siendo, como es tan blanca
> agrauio a sido[339] pues
> las blancas manos no agrauian
> (*M1*, f. 70r; *M2*, f. 80v; *E*, p. 42a,
> *VT*, p. 92b)

La frase «quien tiene esta blanca mano» ocupa la función de sujeto, pero, sin embargo, no hay un verbo con el que concuerde, puesto que el verbo «a sido» tiene por sujeto «agravio». Tampoco depende de los versos anteriores, con los que no tiene relación sintáctica[340]. Aunque la métrica no se ve afectada, pareciera que falten versos en los que se hallaba el predicado correspondiente a la oración. En *E* ha intentado subsanarse el error cambiando «quien»

[339] En *M2* se lee «abido» en lugar de «sido», como si faltase un «ha». *M1* ha sido corregido por encima de modo que comparte esta lectura.

[340] Estos versos se insertan tras un aparte de Federico a Lisarda: «y cubrete tu la cara / a la mascara añadiendo / el emboço de mi capa» (*M1*, f. 70r), por lo que no hay una oración anterior de la que puedan depender los versos que siguen.

por «que», modificación que resulta equivocada, pues la frase sigue quedando suelta. El editor Juan Eugenio Hartzenbusch intentó corregir la mala lectura, enmendando *ope ingenii* por «Sabed que… tiene esta mano»[341], lo que, si bien resuelve el problema, todavía causa cierto extrañamiento. Más acertada resulta la corrección que sugiere Fernando Rodríguez-Gallego[342], quien propone cambiar *sido* por *hecho*, editando «agravio no ha hecho, pues»; de manera que se introduce un verbo que concuerda con «quien»[343].

Ante la ausencia de un testimonio autorizado, no puede descartarse que este anacoluto se deba a la pluma de Calderón, pues como apunta Casariego hay muestras de errores cometidos por el dramaturgo durante el proceso de escritura, sobre todo debido a saltos de ojo[344]. Sería posible que aquí hubiera sucedido algo en esta línea, de modo que se haya omitido el predicado correspondiente al sujeto «quien tiene eſta blanca mano». Casariego encuentra también un anacoluto común a todos los testimonios de *Nadie fíe su secreto*:

> Que se fíe mi señor
> deste parleron, sin ver,
> que *es* quien le dixo a Alejãdro
> la espada de palo *fue*?
> (vv. 1798-1801)[345]

Casariego no descarta que la repetición del verbo se deba a la mano de Calderón, y ofrece un ejemplo encontrado por Mason en el autógrafo de *La desdicha de la voz*:

---

[341] *Manos blancas*, 1856, p. 300c.
[342] Para la realización de este estudio textual, se ha tenido en cuenta la visión apuntada por Fernando Rodríguez-Gallego en su artículo, «Notas sobre textos variantes de comedias de Calderón publicadas en testimonios no fiables: el caso de *Las manos blancas no ofenden*», 2017, p. 137.
[343] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 137. Esta ha sido la solución adoptada en el texto crítico que se ofrece en está tesis.
[344] Casariego, 2016b, pp. 206-207.
[345] Casariego, 2016a, p. 207.

> Ella, pues, aunque enojada
> al principio se mostró
> de haber venido a mi casa,
> ya, a ruego de las amigas
> con quien viene, más humana,
> aunque harto a disgusto suyo...
> por divertir lo que aguardan,
> se quieren entretener cantando. [...]
> *Desdicha*, vv. 756-764

En este fragmento hay un anacoluto similar al que ocurre en *Manos blancas*. El sujeto «Ella» no parece corresponderse con ningún predicado. La explicación que da Mason es que

> Originally, Beatriz (*Ella,* 756) was the subject, and *quiere cantar* (762x) the verb. However, Calderón at once rejected *quiere cantar*, and replaced it with *se quieren entretener* (763), the subject of which can only be *las amigas* (759). Thus, *Ella* (756) is left without a verb[346].

Debido a la falta de un autógrafo o un testimonio autorizado para *Manos blancas* no puede saberse con seguridad si este error se debe o no a la mano de Calderón. Sería también posible que se tratara de un *lapsus* introducido en el proceso de copia de un arquetipo previo a todos los testimonios.

Este anacoluto permite suponer la existencia de un arquetipo inicial «x», común a toda la tradición textual, en el que ya se encontraba este lugar defectuoso.

El otro error común a toda la tradición, aunque de manera menos evidente, se encuentra en la siguiente acotación:

> Vase y sale lisarda y nise
> (*M1*, f. 67v)

[346] Mason, 2003, pp. 223-224.

Salen nise y lisarda de damas.
(*M2*, f. 77v)

Vaſe, ſale Niſe, y Liſarda de damas.
(*E*, p. 40b)

Vaſe, y ſalen Liſarda, y Niſe con maſcarillas, y trage de Damas.
(*VT*, p. 90b)

A diferencia de otros cambios menores en las acotaciones, aquí el error resulta clave, puesto que genera una interpretación equivocada. En este lugar, Lisarda y Nise no pueden ir en «traje de damas», puesto que en el texto se hace claro que Lisarda está vestida de hombre en varias ocasiones. Cuando Lisarda da un bofetón a Federico todos asumen que es un caballero quien le afrenta, por lo que debe darle la muerte, lo que justifica el momento climático de la comedia. Más tarde, cuando la ayuda a escapar, Federico afirma que, si se quita la máscara, podrá hacerse pasar por César[347]. La indicación errónea sobre los trajes de Nise y Lisarda se perpetúa en toda la tradición, con la única excepción de *M1*. Sin embargo, *M1* tampoco parece completamente adecuada, ya que no indica que deben ir vestidas de hombres. Esto podría deberse a que en *M1* se omitiera la referencia al traje para subsanar el lugar erróneo, pero también podría tratarse de la acotación original, en la que no se indica el traje masculino porque resultaría evidente para una compañía de la época. Ruano y Allen, al tratar de la escritura didascálica, postulan que se dirige «a un grupo muy profesional al que autores y dramaturgos podían hablar utilizando un código particular»[348], a lo que añaden que «cuanto más experimentado y conocido el dramaturgo, tanto más

[347] Federico dice a Lisarda: «pues como César podrás / despedirte brevemente» (vv. 3881-3882).
[348] Ruano y Allen, 1994, p. 263. Este caso vendría confirmado por el manuscrito autógrafo que se conserva de *El mayor monstruo del mundo*, que parece haber pertenecido a algún profesional de la representación. Las acotaciones de este manuscrito han sido estudiadas por Fernández Mosquera, 1996.

parco se muestra en sus indicaciones escénicas»[349]. Así, la acotación de *M1* podría ser original, pero la presencia de un error derivado permite sospechar que se trata de una simplificación.

Habría que tener en cuenta, además, que las acotaciones no siempre habían sido escritas por el dramaturgo, sino que podían ser introducidas y modificadas por autores de comedias o copistas. En este caso, es plausible que tras la escueta didascalia inicial, una mano ajena a Calderón introdujera la indicación «de damas», debido a la mala comprensión del pasaje. Vera Tassis intenta solucionarlo añadiendo una máscara al traje de damas, de manera que al menos se encuentren disfrazadas, pero esta solución tampoco es acertada. El primero en corregir este lugar será Hartzenbusch[350].

Esta vaguedad en la concepción del género aparentado por Lisarda genera otro error común a la tradición, que se resuelve solo en *M2*, quizá por tratarse de un lugar fácil de restaurar:

muera una aleue (*M1*, f. 69r; *E*, p. 41b; *VT*, p. 92a)	muera un aleve (*M2*, f. 79r)

Dado que ningún testimonio indica claramente que Lisarda va vestida de hombre, es lógico que la lectura que se haya perpetuado en la tradición sea la que comparten *M1* y los impresos, que dan por sentado que se lleva traje femenino. Sin embargo, en *M2* se ha corregido el género, de manera que la afrenta entre Federico y Lisarda mantiene su sentido.

Hay también una difracción cuyo origen debió de ser el arquetipo anterior perdido, que ha generado errores en las distintas ramas de la tradición:

---

[349] Ruano y Allen, 1994, p. 265.

[350] En su edición, la acotación aparece del siguiente modo: «Salen LISARDA y NISE, de hombre, pero con otros vestidos que antes y con mascarillas» (p. 299c). Este error ha propiciado la interpretación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2008/2009, que resuelve esta escena con Lisarda y Nise disfrazadas con trajes orientales, cuyo género es difícil de identificar, de manera que se difuminan los límites entre las identidades de género.

muchas quejas que de vos
tengo y en ellas quisiera
en parte que fuera
menos publica a los
(*M1*, f. 53v)

muchas quejas que de vos
tengo, y en ellas quisiera
hablar en parte, que fuera
menos pública a los dos
(*M2*, f. 62v)

muchas quexas que de vos
tengo, y en ellas quiſiera,
que en ſecreta parte fuera,
menos publica a los dos,
(*E*, p. 31b-32a; *VT*, p. 81b)

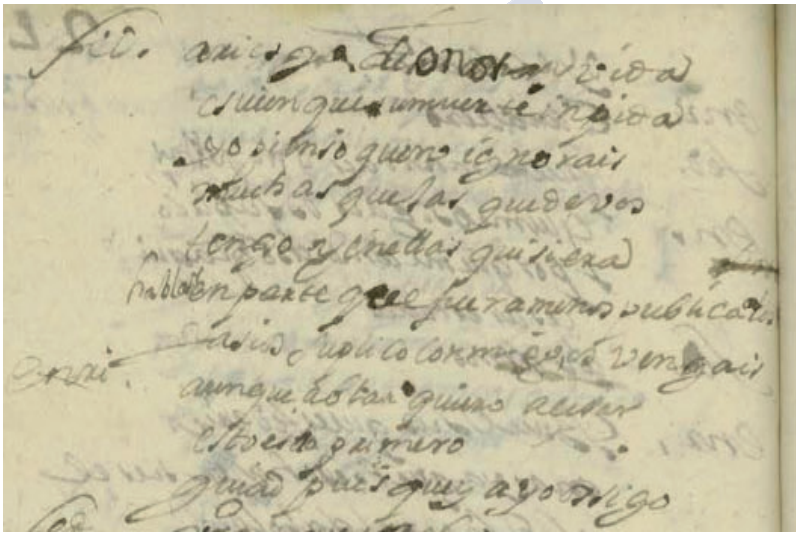


Ilustración 13. *M1*, f. 53v.

En este lugar *M1* se copió de un testimonio en el que el verso no era legible o estaba incompleto. Una segunda mano ha escrito al comienzo de la línea «hablar», restaurando el verso con la lección de *M2*. El copista de *M1* fusionó erróneamente dos versos, pues la línea completa lee «en parte que fuera menos publica a los», como si hubiera intentado restaurar la longitud. La ausencia en un testimonio anterior habría precipitado el error. Por su parte, *M2* no solo presenta

la distribución adecuada de los versos, sino que además la adición del verbo «hablar» da sentido al texto, por lo que parece una lectura adecuada. Sin embargo, la tradición impresa presenta una lección que, si bien respeta la métrica, resulta errónea. La lección de los impresos podría justificarse si se tiene en cuenta que quizá desciendan de un testimonio anterior en el que el verso estaba incompleto, como en *M1*. Así, alguien habría intentado restaurar la métrica, transformándolo en «que en secreta parte fuera». Esta modificación habría tenido lugar ya en el testimonio anterior, de manera que hubiera pasado desapercibida durante el proceso de composición de *Escogidas*, y también en la edición de Vera Tassis.

Existe también una difracción que se resuelve de manera diferente en las distintas familias textuales, pero que desciende claramente del mismo lugar deturpado:

Lis. quita nezio
Pat. Biue Dios.
que es ynesilla tanuien.
Fed. Calla.
Pat. quien ha de callar
Fed. quien ve que no le esta uien
galantear una hermosura
cargado de otra muger
(*M1*, f. 30r - 30v; *M2*, f. 33v; *E,* p. 18b)

Liſard. Quita, necio. *Pat.* Viue Dios
que Niſe el lacayo es.
Fed. Calla. *Pat.* Quien ha de callar?
Fed. Quien ve que no le eſtà bien.
(*VT*, p. 66b)

En *VT* puede observarse claramente que el verbo «ve» se queda sin complemento directo, por lo que se nota la falta de un verso posterior. Esta omisión tenía que hallarse ya en un testimonio anterior a ambas ramas, por lo que permanece en *VT*, pero intenta corregirse en la otra familia con la introducción de dos versos que no encajan en el fragmento. Es a Federico a quien no le está bien galantear a Serafina cuando viene perseguido por Lisarda y no al gracioso Patacón. Más confuso resulta aún este lugar si se tiene en cuenta que estos dos versos aparecen más tarde en *VT*, en un lugar donde sí parecen tener sentido, pues Federico está hablando de sí mismo:

Feder. Pues a nadie ſe lo digas,
que no le eſtà à mi amor bien
galantear vna beldad,
cargada de vna muger.
(*VT*, p. 68a)

Contemplando este fragmento, parece que contenía otros versos iniciales que funcionaban como complemento directo para el verbo «ver», que se mantiene en todos los testimonios. Este error le habría pasado inadvertido a Vera Tassis, mientras que en los demás, alguien ha intentado restaurar el texto, cambiando de lugar la referencia. Esta difracción permite constatar la existencia de un arquetipo inicial «x» en el que ya se encontraban los errores comunes a toda la tradición.

Como puede observarse, estos errores no solo se perpetuaron, sino que dieron lugar a la introducción de correcciones y nuevas lecturas erróneas en los distintos testimonios, lo que permitirá su filiación. A partir de este arquetipo común, los testimonios de *Manos blancas* se dividen en dos familias textuales de carácter bien diferenciado.

2.2 Las dos familias textuales de *Manos blancas*

La existencia de dos familias diferenciadas viene dada por la abundancia de errores separativos, así como variantes equipolentes en el texto editado por Vera Tassis —y sus descendientes—, frente los demás testimonios. De manera frecuente, *VT* y sus derivados leen por un lado, mientras que los demás —los dos manuscritos y *E*— presentan lecturas que difieren en mayor o menor grado, y que permiten filiarlos entre ellos.

Lo más significativo para considerar la existencia de dos familias textuales son los 147 versos adicionales que están presentes en la edición de Vera Tassis, pero no aparecen en ninguno de los demás testimonios[351]. Resulta especialmente significativo que 141 de estas

[351] La aparición de estos versos se tratará por extenso en el apartado dedicado a la edición de Vera Tassis.

omisiones se produzcan en la primera jornada, la más extensa de la obra, lo que sugiere que fueron atajados en un testimonio anterior, quizá con la intención de acortar la extensión de la comedia. Se omiten principalmente en grupos de dos o cuatro versos, de modo que su eliminación no afecta a la estructura métrica de romance en la que se insertan, como ocurre en estos ejemplos:

en demanda pues de tanta dicha como me prometo v de ya locura mia v de su agradecimiento prevenido como pude de creditos y dineros (*M1*, f. 11v; *M2*, f. 11v; *E*, p. 7a)	En demanda, pues, de tanta dicha como me prometo, ù de la locura mia ù de ſu agradecimiento, *ya que dilatò eſte acaſo* *ſaraos, juſtas, y torneos;* preuenido, como pude de creditos, y dineros, (*VT*, p. 54a)
vila teodoro y vi en ella la beldad mas soberana que pudo en la fantasia jamas dibujar la baga imaginazion de quien piensa en lo que ver no alcanza (*M1*, f. 18r; *M2*, f. 19r; *E*, p. 11b)	Vila, Theodoro, y vi en ella la beldad mas ſoberana, que pudo en ſu fantaſia *lamina haziendo del Aura* *del penſamiento colores,* jamàs dibuxar la varia imaginacion de quien pienſa en lo que à ver no alcãza (*VT*, p. 58b)
baretas, ligas y jaulas. berme arcabuz en las manos es llorar que se dispara. (*M1*, f. 17r; *M2*, f. 17r; *E*, p. 10b)	varetas, ligas, y xaulas: *ſi à las orillas del rio* *ſalgo à peſcar con la caña,* *deſvanecido en ſus ondas,* *temiendo queda que cayga.* Verme arcabuz en las manos, es llorar que ſe diſpara (*VT*, p. 57b)

Hay también omisiones más extensas: una que afecta a seis versos (vv. 519-524), otra que atañe a ocho (vv. 437-444) y varias tiradas de mayor envergadura. Su desaparición no modifica tampoco

el sentido de la obra, ya que se trata de incisos o excursos, como los 22 versos en que César comenta su enamoramiento de Serafina (vv. 1041-1063); o la omisión más extensa de toda la obra, 42 versos en los que Federico relata su periplo por diversos lugares de Italia (vv. 263-305)[352].

En esta omisión se elimina un pasaje claramente calderoniano, pues describe las cortes de Italia en términos que las comparan con los cuatro elementos, motivo que era del gusto de Calderón[353]. Más allá, en su estudio sobre el espacio en la comedia palatina, María José Martínez López atribuye a este lugar una doble función: por un lado, los cuatro elementos servirían para expresar la esencia de cada uno de los cuatro estados, contemplados por Federico como testigo; por otro, la riqueza de la descripción provocaría el placer estético del espectador[354]. El grado de elaboración presente en estos versos es una razón más para suponer que se trata de versos escritos por Calderón.

Este tipo de *amplificatio* no forma parte de las intervenciones habituales de Vera Tassis, pues como ha señalado Erik Coenen, el editor se abstiene de «interpolar meras ampliaciones retóricas, intentar embellecer, reescribir pasajes a su gusto»[355].

No puede descartarse, por lo tanto, que estas omisiones se deban a un proceso de revisión llevado a cabo por Calderón, pues Cruickshank registra un fenómeno similar en el autógrafo de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Del tipo de cortes que se han hecho en la comedia, Cruickshank señala que

> One thing which all fourteen passages have in common is their lack of effect upon the action; this is typical of

[352] Este relato de Federico debió de gozar, sin embargo, de una cierta popularidad, pues se conserva en varias relaciones de comedias del siglo XVIII: una impresa en Málaga, por Félix de Casas y Martínez entre 1781 y 1805; y otra impresa en Sevilla por Joseph Antonio de Hermosilla entre 1725 y 1738. Gabriel Andrés, 2013, pp. 52-53.

[353] Sobre los cuatro elementos en el teatro de Calderón puede verse Wilson, 2000, pp. 442-463.

[354] Martínez López, en prensa.

[355] Coenen, en prensa.

> *gracioso* speeches, of course, since they are usually comments on the actions of the main characters[356].

El estudioso establece que hasta en siete ocasiones la eliminación puede atribuirse de manera fiable a Calderón, que parece haber recortado el papel de los graciosos de manera coherente[357]. La intervención de un dramaturgo en la revisión de una comedia tras haberla vendido a un autor es un fenómeno poco habitual. Cruickshank lo justifica debido a la fama de Calderón y a la puesta en escena en palacio, pues establece que

> Calderón, who would already have had a reputation for grumbling at the mutilation of his plays, would most likely have been present at the royal performance, so that Osorio might well have found himself in trouble had he made any unauthorised cuts[358].

La puesta en escena en palacio justificaría la revisión llevada a cabo por Calderón, circunstancia que tampoco puede descartarse en el caso de *Manos blancas*, puesto que se trata de la comedia más extensa del dramaturgo. El tipo de omisiones son muy similares a las que aparecen en el autógrafo de *En esta vida*, por lo que es plausible que también en este caso hubiera habido una revisión autorial. Lo que parece claro es que no se trata de versos nuevos introducidos por Vera Tassis ni por un autor de comedias, sino que este debió de tener acceso a un texto previo del que se copiaron, como se verá por extenso en el apartado dedicado a su edición.

Otra situación similar a la de *En esta vida* se encuentra en la comedia palatina *El secreto a voces*. En la edición llevada a cabo recientemente por Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego se analiza el autógrafo de esta obra y se concluye que

---

[356] Cruickshank, 1971, xv.
[357] Cruickshank, 1971, xv.
[358] Cruickshank, 1971, xvi.

> presenta una cantidad considerable de versos atajados por el propio autor, quien señaló algunos que el actor, apuntador o copista se podría saltar. Esto produce versiones largas y cortas de varias escenas. Sin embargo, estos saltos en el texto no alteran ningún aspecto esencial, pues la trama de la versión larga y de la corta son iguales, y en el autógrafo tampoco existen dos versiones autógrafas alternativas de una misma escena[359].

Aquí, al igual que en *Manos blancas*, las omisiones llevadas a cabo por Calderón no tienen impacto en el desarrollo de la trama, por lo que la principal diferencia entre ambas versiones de la obra es su extensión.

Hay casos en los que la supresión de un fragmento va acompañada de la introducción de un verso que ayuda a mantener la estructura métrica y el sentido, como el siguiente:

de lo que es tela, ò es valla?	de lo que es tela ni balla
y ſi la verdad confieſſo,	*fuste brida ristre o caja.*
ſolo el penſarlo me eſpanta;	(*M1*, f. 21r; *M2*, f. 22r; *E*, p. 13a)
que no en vano a la coſtumbre	
todos en el Mundo llaman	
ſegunda naturaleza.	
(*VT*, p. 60b)	

Aquí, los cinco versos que aparecen en la versión de *VT* se sustituyen por un solo verso, que mantiene la estructura del romance. Cruickshank encuentra un cambio similar en el folio 63r del autógrafo de *En esta vida*, en el que se recortan trece versos y se añade uno para conservar la asonancia. El verso añadido está escrito por Calderón, de manera que también debió de ser responsable de la eliminación[360].

[359] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 152-153
[360] Cruickshank, 1971, xv.

Otro lugar en el que hay un corte de gran envergadura, sustituido por un fragmento menor, que además también parece una lección original, es el siguiente:

Pat. Al primer encuentro azar?
Mas quanto vá, que à perder
echamos el galenteo
al primer lance? *Feder.* Por que?
Patac. Porque ſi zelos te dà,
reñiràs luego con el.
Fed. No harè, que el que à competir
viene en publico, yà se
que ha de ſentir, y callar,
ſi deſea merecer.
Pat. Quanto me huelgo de verte,
ſeñor de eſſe parecer!
Federic. Por que?
Patac. Porque ay quien murmure,
que luego la eſpada eſtè
a cada paſſo en la mano.
Feder. Cobarde debe de ſer,
que ſi à cualquier paſſo ay cauſa,
el no parecerle bien
que otro riña es argumento
de que no riñera el.
Laur. Donde, Cavallero vais?
atràs el paſſo bolved,
que eſtà la Princeſa aquí.
Feder. Pues hazedme vos merced
(*VT*, p. 64a)

el que esta alli;
al primer encuentro açar?
Lau. atras hidalgos bolued
que esta la princesa aqui
Pat. Por eso esta aqui tambien
el princeso.
Fed. Calla loco[361]
pues hazedme vos merced
(*M1*, fol. 26r; *M2*, fol. 28r; *E*, p. 16a)

[361] Aunque la *E* comparte la gran mayoría de este pasaje, la réplica «Calla, loco» aparece como «Calla un poco», lo que parece una lectura deturpada en el proceso de transmisión, pues se aleja de la lección más calderoniana.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ante este complejo pasaje, señala Rodríguez-Gallego que

> la réplica «Calla, loco», o alguna similar, es muy habitual en comedias de Calderón ante chistes de los graciosos, por lo que probablemente el pasaje sea original, se conservó en *E*, *M1* y *M2* y no llegó a *VT* por haber sido suprimido en algún testimonio anterior o en aquel en el que se basaba Vera, si es que no fue este el que lo eliminó por parecerle impropio[362]

Para analizar la larga omisión también debe tenerse en cuenta de que se trata de versos de Patacón, gracioso. Como se ha mencionado para el caso de *En esta vida*, era habitual que los fragmentos de los graciosos sufrieran recortes en el proceso de revisión[363]. Existe también la posibilidad de que se dé el caso contrario, que un autor añada versos para ampliar un papel, como hizo Escamilla en el manuscrito de la BNE Ms. 16.887 de *Cada uno para sí*[364]. Sin embargo, no ha ocurrido esto con *Manos blancas*, pues los versos omitidos carecen del cierto carácter entremesil que habría podido introducir un autor de comedias, como sucede con Escamilla y *Cada uno para sí*. Además, aunque los versos omitidos son un excurso innecesario para la acción, la reflexión sobre la competición entre los pretendientes y los celos de Federico parece original, pues anticipa el momento climático que tendrá lugar en la tercera jornada, cuando Lisarda, vestida de hombre, abofetee a Federico y este deba vengar su afrenta. La hipótesis más plausible es que la omisión fuese obra de un autor de comedias, pues en *Cada uno para sí* Escamilla omite también ciertos pasajes de texto entre los que se encuentran soliloquios que no afectan al desarrollo de la acción[365].

Dada la naturaleza de las omisiones, puede deducirse que los versos de *VT* no fueron posteriores, ni invenciones de su propia cosecha, sino más bien versos originales que, o bien se omitieron en

[362] Rodríguez-Gallego, 2017, pp. 123-124.
[363] Cruickshank, 1971, pp. xii-vxi.
[364] Ruano de la Haza, 1982, pp. 59-60.
[365] Ruano de la Haza, 1982, p. 62.

una revisión de la comedia, o bien se perdieron en el proceso de transmisión. Debido a la concentración de estas omisiones en la primera jornada, Rodríguez-Gallego sugiere que su desaparición tal vez se deba a un autor de comedias que deseara recortar la jornada más extensa de la obra[366]. Sin embargo, teniendo en cuenta lo sucedido con el autógrafo de *En esta vida* no puede descartarse que haya habido una cierta participación de Calderón en la simplificación del texto. Laura y María Carbajo han rastreado pruebas documentales de que Calderón

> supervisó algunos textos ya impresos con anterioridad. Se puede rastrear en las *Fuentes* de Shergold y Varey un pago de 200 ducados «a don Pedro Calderón […] por la loa y haber enmendado la comedia» en alusión a una representación palaciega de 1679 de *Psiquis y Cupido*, aparecida en la reedición de la *Tercera parte* de Vera Tassis (1687) bajo el título *Ni Amor se libra de Amor*[367].

Las investigadoras recogen también el caso de *El laurel de Apolo*, de la que Vera Tassis comenta lo siguiente en su reedición de la *Tercera parte* (1687):

> Repitiose esta fiesta el día del nombre del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo, en cuya ocasión corrigió don Pedro los errores con que corría impresa la Primera Jornada, y escribió la Segunda con la novedad que se advierte en esta edición[368].

Estas intervenciones de Calderón se registran con motivo de reposiciones de una obra en palacio, lo que podría haber ocurrido en el caso de *Manos blancas*. Teniendo en cuenta lo cuidadosas que son las omisiones de texto, en las que siempre se respeta la métrica,

[366] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 122.
[367] Carbajo Lago y Carbajo Lago, en prensa.
[368] Carbajo Lago y Carbajo Lago, en prensa.

parece que fueron realizadas por alguien con entendimiento teatral, ya fuese el dramaturgo o un autor de comedias.

También se da el caso contrario, es decir, que *VT* omita versos que aparecen en la otra familia, aunque sucede en mucho menor medida. Un ejemplo es el siguiente:

de la colera del po tenplada la saña este *y buelba a cobrar su copa*[369] *aquel aogado*[370] *laurel* *coronado*[371] *de esperanzas* *al piloto que le ve* Car. Asi su saña tenplara (*M1*, f. 25r; *M2*, f. 27r - 27v; *E*, p. 15b)	de la colera del Pò Templada la ſaña eſtè. *Carl.*Aſsi templàra ſu ſaña (*VT*, p. 63b)

En cuanto a estos versos, que se añaden en la primera jornada a la cita del romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros», ya no resulta tan fácil establecer si se trata del texto original[372]. Su adición sigue sin afectar a la métrica o al sentido, por lo que pudiera tratarse de versos iniciales, que se eliminaron para acortar la duración de la comedia, puesto que, de hecho, en *M2* se encuentran atajados. Sin embargo, la presencia de estos versos rompe el juego entre el texto de Serafina «templada la saña esté» y la respuesta de Carlos «Así templara su saña»[373], por lo que resulta más plausible que alguien los añadiese para continuar la cita a un texto gongorino conocido por el público.

[369] Los versos añadidos se resaltan en cursiva.
[370] Una mano correctora ha escrito «sagrado» por encima, pero la lección original de *M1* parece ser «rogado» o «aogado», término que aparece en *M2*. En *E* la lectura parece haberse deturpado y aparece «roçado».
[371] En *M1* se lee «coronando».
[372] Para profundizar sobre esta cita, puede verse el apartado de esta tesis dedicado al estilo, y Hernando Morata, 2012.
[373] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 123.

Además de estas omisiones y adiciones, se encuentran también errores separativos que permiten establecer la existencia de las dos familias. Uno de los más significativos es el siguiente lugar:

Seraf. ben laura ben *Flora*[374] ay triste	*Ser.* Vèn, Laura, ay de mi! Vèn *Clori*.
Las dos. que es lo que lleuas	*Las dos.* Que es lo que llevas?
(*M1*, f. 31v - 32r; *M2*, f. 35r; *E*, p. 19b)	(*VT*, p. 67b)

Flora es una dama de la corte de Orbitelo, que aparece en *VT* en la corte de César, en Miraflor del Po, por lo que su presencia aquí con Serafina en Ursino es un error. Las damas de Serafina son Laura y Clori, quien debiera aparecer en este lugar. Flora ni siquiera aparece en la lista de *dramatis personae* de *E* ni en la de *M2*[375]. Y su ausencia en esta familia genera, además, el siguiente error:

ya que experiencia tenemos,	yá que experiencia tenemos
que nada en pasion tan fuerte,	que nada paſsion tan fuerte,
sino el canto le diuierte.	ſino el canto, le divierte.
1º. que tono floro diremos[376].	*Dam. 2.* Què tono, Flora, dirèmos?
2º. el de aquiles quando esta	Dam. 1. El de Aquiles, quando eſtà
(*M1*, f. 14v; *M2*, f. 14v; *E*, p. 9a)	ſirviendo à Deidamia; pues
	ſu letra otras vezes es
	la que la mas guſto le dà.
	(*VT*, p. 56a)

Este error podría deberse a que *Manos blancas* sea una comedia para la representación en palacio. Aunque la lista inicial de *dramatis personae* de *VT* se refiere a Flora como «criada», aquí aparece introducida como «Dama 1». Es posible que la composición inicial de

[374] Tanto en *M1* como en *M2* Flora aparece corregido por encima como «Clori».

[375] Como se ha referido en el apartado correspondiente a la descripción, *M1* no cuenta con una lista de *dramatis personae*, por lo que no puede saberse si este personaje se hallaba o no en ella. Puede suponerse que no, dado que ningún testimonio de esta familia lo menciona.

[376] En *E* se introduce otro error, puesto que lee «Que no Floro diremos», lo que, como se verá más adelante, quizá se deba a la copia de un manuscrito de difícil lectura.

la comedia contara con la participación de las damas de palacio en la representación[377], como sucede en la *mise en abîme* de la tercera jornada.

Sin embargo, en los demás testimonios no se indica la intervención de «Damas» sino de «Músicos», modificación que se explicaría ante la representación en un teatro comercial. La transposición de género de «Flora» a «Floro» podría explicarse si un músico ocupase este lugar; aunque también podría deberse a que un testimonio común a esta familia presentara un texto poco legible en el que la <a> podía interpretarse como <o>, de manera que el error se perpetuó en la tradición. La naturaleza de este error sugiere que esta rama de la tradición se copió de un manuscrito de difícil lectura, quizá uno utilizado para la representación.

Otro error separativo se encuentra en el siguiente lugar, en el que se hace referencia al romance de Góngora «Entre los sueltos caballos»:

Pat. Y como decirse suele enlasilla y en las ancas suben ambos y el pareze testus in gongora en el romancedelos cenetes, deninguna espuela herido, *que dos mil diablos los lleuen* (*M1*, ff. 74v-75r; *M2*, f. 85r; *E*, p. 45b)	Y como dezir ſe vuele, en la ſilla, y en las ancas ſuben ambos, y èl parece, *textus in* Góngora en el Romance de los Cenetes, de ninguna eſpuela herido, *que dos mil diablos le mueuen.* (*VT*, p. 96a)

En este caso, no se trata de una cita como la que se presentaba de «Cuatro o seis desnudos hombros», sino más bien de una alusión. El lugar correcto sería el de *VT*, puesto que coincide con la lección gongorina «que cuatro alas lo mueven»[378]. Tal vez la lectura «los

[377] La participación de damas de palacio en representaciones teatrales está documentada en obras como, por ejemplo, *La gloria de Niquea*, escrita por Villamediana y estrenada en 1622, Arellano, 2000, p. 34. Sobre este aspecto pueden verse los apartados de esta tesis dedicado a la música y al teatro dentro del teatro.
[378] Góngora, 1998, I, p. 327, v. 16.

lleven», que presenta la otra rama de la tradición, se deba a un copista que acercó el verso a la frase hecha. Por otro lado, la lección «los lleven» tiene una intención jocosa, puesto que la cita se halla puesta en boca de Patacón, gracioso, que bien podría equivocarla intencionadamente. El propio personaje facilita la identificación del texto gongorino («*textus in* Góngora»), por lo que es posible que Vera Tassis restaurase el texto correcto del romance sin tener en cuenta la comicidad.

Se ha mencionado ya la existencia de un error común a todos los testimonios, en este pasaje en el que faltan versos:

Lis. quita nezio
Pat. Biue Dios.
que es ynesilla tanuien.
Fed. Calla.
Pat. quien ha de callar
Fed. quien ve que no le esta uien
galantear una hermosura
cargado de otra muger
(*M1*, f. 30r - 30v; *M2*, f. 33v; *E,* p. 18b)

Liſard. Quita, necio. *Pat.* Viue Dios que Niſe el lacayo es.
Fed. Calla. *Pat.* Quien ha de callar?
Fed. Quien ve que no le eſtà bien.
(*VT*, p. 66b)

Además de la omisión, que se resuelve equivocadamente en ambas familias —si bien de maneras diferentes—, hay otro error separativo: la referencia a Nise como «Inesilla». Se trata de un error probablemente introducido en el proceso de copia, por ser «Inés» otro nombre habitual para las criadas[379]. Sin embargo, la lección correcta sería en todo caso «Nisilla»[380]. Puede ocurrir también que la lección original fuera «Inesilla» y que se trate de un error de Calderón, que para Vera Tassis habría sido fácil reparar *ope ingenii* con un verso de

[379] El nombre «Nise» parece en catorce comedias de Calderón, mientras que «Inés» está presente en veintidós.
[380] Esta corrección será introducida en los testimonios más tardíos de la tradición impresa. Sobre esta cuestión puede verse el apartado dedicado a las sueltas sevillanas.

su propia cosecha. Un lugar muy similar a este aparece en el autógrafo de *En esta vida*, en el que Calderón escribe erróneamente *silbia* en lugar de *Libia*, el verdadero nombre del personaje[381]. Se trata de un personaje secundario, al igual que en *Manos blancas*, lo que explicaría el posible despiste del dramaturgo. Casariego recoge este tipo de errores en varios autógrafos calderonianos, en los que el nombre de un personaje se modifica. En su estudio, hace referencia al cambio de nombre del gracioso de *En esta vida*, quien oscila entre Zoquete y Luquete; y explica el que en el autógrafo de *Cada uno para sí* «se observa la vacilación en el nombre de una de las damas, Violante. A pesar de que este se transmita en los folios en limpio, alterna con el de "Beatriz" en los borradores»[382].

También se da el caso contrario, en que la rama a la que pertenecen los manuscritos y *E* presentan una lección adecuada frente a un error de *VT*. Se trata de lugares como el siguiente ejemplo:

Pat. Riete de esas mudanzas porque el ser loco señor tiene tales circunstanzias que el que una vez pierde el juicio no se halla si le halla. (*M1*, ff. 63r-63v; *M2*, f. 74r; *E*, 38a)	*Pat*. Riete de eſſas mudanças, porque el ſerlo con amor, tiene tales circunſtancias, q el que vna vez pierde el juizio no ſe halla, ſi le halla (*VT*, p. 88a)

En este pasaje, en el que Patacón habla con Federico sobre las acciones de Lisarda, encaja mejor la lección que presentan *M1* y *E*. Al fragmento «serlo con amor» le falta un atributo, la oración queda incompleta y no describe qué es lo que le pasa a Lisarda, de manera que el fragmento resulta oscuro y falto de sentido. Sin embargo, «ser loco» encaja a la perfección para describir su comportamiento, pues se ha dejado llevar por la locura del sentimiento amoroso.

Existen también errores separativos de menor calado, como estos ejemplos:

[381] *En la vida*, 1971, p. 179
[382] Casariego, 2016b, p. 139.

llave que a mi cuarto passa (*M1,* f. 21v; *M2*, f. 23r; *E*, p. 13b)	llave, que à tu quarto paſſa, (*VT*, p. 61a)
tan gran[383] dicha Ser. Los braços (*M1*, f. 45v; *M2*, f. 52v; *E*, p. 27a)	tan gran dicha. *Seraf.* A ti los braços (*VT*, p. 76a)
Lis. Claro es. Ces. Pues a ti te busca (*M1*, f. 50r-50v; *M2*, f. 58v; *E*, p. 30a)	*Lif.* Claro es. *Cef.* Pues à ti te buſca, què te ſuſpende, ni ofuſca? (*VT*, p. 79a)

En el primer caso, *VT* presenta la lectura adecuada, pues Teodoro indica que tiene llave que pasa al cuarto de César, lo que le permitiría escaparse; el posesivo «mi» resulta, por tanto, erróneo. En el segundo ejemplo, se omite el «a ti», de manera que el verso queda irregular. Por último, la omisión del verso conlleva la ruptura de una redondilla, por lo que la lectura correcta debe ser necesariamente la de *VT*.

Además de los errores que permiten separar las dos familias, en ocasiones aparecen variantes equipolentes que afectan a ciertos versos:

y di tu a ese bachiller (*M1*, f. 2v; *M2*, f. 2v; *E*, p. 2a)	Y tu puedes reſponder (*VT*, p. 47b)
quien ama por amar soy (*M1*, f. 57r; *M2*, f. 67v; *E*, p. 34a)	Todo mi bien es quererte, (*VT*, p. 84a)

En el primer caso, la lección tiene que ver con el personaje de Fabio, que en los manuscritos se caracteriza como *bachiller*. Calderón tiende a utilizar este adjetivo con un sentido cómico, como corresponde a la siguiente acepción de *Autoridades*: «Comúnmente, y

[383] *M1* comparte la omisión de «A ti», pero lee «grande» en lugar de «gran», lo que restaura la métrica.

por vilipendio se da este nombre, y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito, y sin fundamento»[384]. En *VT* se ha trivializado, pues se pierde el tono cómico y se introduce una lectura más sencilla. Aunque parece una variante equipolente, probablemente sea un error introducido por el editor.

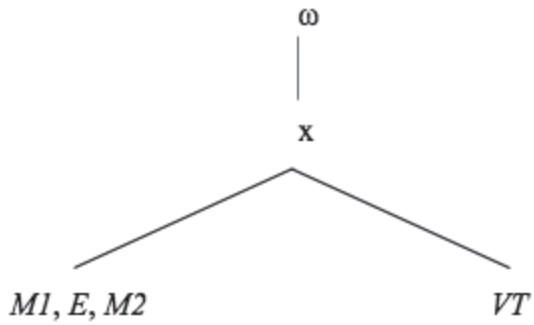
En el siguiente verso, el cambio resulta más difícil de explicar. La lección buena debe de ser la de los manuscritos, puesto que repite la estructura del verso «quien ama a lograr amando», con el que se encuentra en oposición. Este pasaje mantiene un marcado paralelismo con una canción presente en *La fiera, el rayo y la piedra*:

Quien ama a lograr amando,	viendo que no yo soy aquí
porque es su interés su fin,	quien ama a lograr amando
no puede decir que ama	porque es su interes su fin
a su dama, sino a sí.	quien ama por amar soy
Mas quien ama por amar	y pues es uien siendo asi
bien merece conseguir	que el correspondido amor
que el correspondido amor	aga mi vida feliz
haga su vida feliz.	(*M1*, f. 57r; *M2*, f. 67v; *E*,
(*La fiera*; 1989: 317, vv. 2695-2702)	p. 34a; vv. 2855-2861)

La similitud entre los dos pasajes es notoria. El verso «quien ama por amar soy» no solo respeta una estructura paralelística, sino que además encaja plenamente en el sentido del texto. En ambos casos, la canción se construye sobre una antítesis entre dos tipos de pretendiente. Por un lado, estaría «quien ama a lograr amando», es decir, aquellos que pretenden para favorecer sus intereses; y por el otro, «quien ama por amar», sin aspirar a otro beneficio. Por lo tanto, el sintagma «quien ama por amar» debe de ser la lectura genuinamente calderoniana, que se modificó en *VT*, ya que tiene sentido completo y respeta la construcción retórica. También en este caso el verso de *VT* no es en realidad una variante equipolente, sino un error introducido *a posteriori*.

[384] El uso del término *bachiller* con connotaciones cómicas aparece en *Fiera*, *No hay burlas*, *Con quien vengo* y *Guárdate.*

Debido a los errores y variantes que se han señalado, puede observarse que, además de existir un arquetipo inicial común, hay dos ramas marcadas en la transmisión textual de *Manos blancas*[385]. Un *stemma* inicial tendría este aspecto:



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Así, este *stemma* representa la existencia de un arquetipo inicial «x» del que se copiaron los errores comunes a toda la tradición. A partir de aquí, como se apuntaba, la tradición se separa en dos ramas: *VT* por un lado, puesto que contiene los versos que faltan en los demás, así como errores propios, y el resto de testimonios por el otro. En este punto la transmisión resulta más compleja, por lo que será útil analizar poco a poco las distintas filiaciones.

[385] Solo existe el caso de un testimonio que no puede asociarse de manera estricta a una de las dos familias, se trata de *M2*, cuya situación especial se analizará cuando se trate de la tradición manuscrita.

2.3 La tradición manuscrita: *M1* y *M2*

Establecidas las dos familias principales de *Manos blancas*, queda por ver cuáles son las relaciones de los testimonios entre sí. Se ha contemplado ya que la tradición manuscrita pertenece a una rama opuesta del *stemma* a *VT*. A pesar de contar con tan solo dos testimonios, la filiación de esta tradición resulta especialmente compleja, pues como se verá, *M1* y *M2* presentan abundantes errores separativos y variantes que los alejan entre ellos. Habrá que tener en cuenta, además, la posibilidad de que exista una cierta contaminación, ya que el copista de *M2* parece haber tenido presente más de un texto.

Para comenzar, ambos manuscritos resuelven lo que parece un error de la tradición impresa en el siguiente lugar:

como no se ofenda dicho	no peſarme de lo dicho?
quedarse y como se ofenda	mas la induſtria ha de ſer eſta:
quedarse callado[386]	(*VT*, p. 78a)
y la industria a de ser esta	
(*M1*, f. 48v, *M2*, f. 56v)	

como no ſe ofenda, he dicho,
y la induſtria ha de ſer eſta,
(*E*, p. 29a)

En este lugar, los manuscritos comparten la presencia de dos versos que no se han transmitido a los impresos. Estos versos debieron de ser los originales perdidos, lo que explicaría el error de *E*, en el que el participio «dicho», que quedaba suelto sin el verbo «quedarse», se ha corregido en «he dicho», generando una lección que no tiene sentido y no mantiene la estructura de quiasmo de la tradición manuscrita. La lección de *VT* parece correcta, pero podría

[386] *M2* añade «no» al final de este verso.

ser que, ante el error, Vera Tassis restaurase el verso *ope ingenii*, lo que explicaría porque su lectura está tan alejada de las demás[387].

Existen también casos en los que *M1* y *M2* comparten versos añadidos que no están en la tradición impresa, pero cuya ausencia tampoco parece dejar rastro ni en el sentido ni en la métrica, como los siguientes casos:

veras en aqueste[388] acero *que de burlas ceñi enplee* (*M1*, f. 79r; *M2*, f. 89v)	veràs en aqueſte azero. (*E*, p. 48a; *VT*, p. 99a)
en vn corazon se avengan entre clausulas que alagan fantasias que atormentan. (*M1*, f. 34r; *M2*, f. 38r)	en vn coraçon se avenga el guſto, y peſar à vn tiempo (*VT*, p. 69a)

En el primer caso, se trata de versos que respetan la estructura métrica de romance. Su omisión en la tradición impresa quizá se deba al afán por acortar la obra. En el segundo ejemplo, la ausencia del verso sí deja rastro en la parte de *Escogidas*, pues aunque se omite el verso «entre clausulas que alagan», sí se copia «fantaſias que atormentan», de modo que se entorpece la estructura del romance. Puede suponerse que este verso faltaba en el testimonio del que se copió *E*. Es incluso posible que Vera Tassis percibiese este problema y añadiese un verso completamente diferente para solucionar el lugar[389].

Los manuscritos también comparten versos que no están en la tradición impresa en este fragmento:

sin nombrarme. *Ces*. y en sutil enigma de amor pretende	sin nombrarme, Celia, en sutil enigma de amor pretende

[387] Ruano de la Haza recoge este tipo de intervención de Vera Tassis en su edición de *Cada uno para sí*, en la que establece que en ocasiones «Vera's emedation of a corrupt passage required the insertion of some additional lines», 1982, p. 60.
[388] *M2* lee «en que aqueste».
[389] Esta solución sugiere que *Escogidas* se hallaba entre las fuentes de las que Vera copió su texto base.

dezir y callar el fin
de su pena en este estilo
(*M1*, f. 58r)

dezir, y callar el fin
de su pena en este estilo
(*M2*, f. 68v)

ſin nombrame, y con ſutil
y bien fundada razon.
(*VT*, p. 84b)

Aunque compartan la ampliación de versos, en este lugar hay también un error separativo. Mientras que en *M1* parte del texto está puesto en boca de César, en *M2* todo el parlamento se corresponde con la intervención de Carlos. En este caso, la lección correcta es la de *M2*, que atribuye el texto a Carlos, y quizá la aparición de «Celia» en el texto diese a entender a un copista descuidado que aquí debía ir una intervención de César.

Además de estas adiciones, los manuscritos también comparten lecturas adecuadas, que se han trivializado en el resto de la tradición, como en este lugar:

diciendo si es enzendida
llama amor bien mi tristeza
(*M1*, f. 39r; *M2*, f. 44r)

diziendo, ſi es eſcondida
llama amor, bien mi triſteza
(*E*, p. 23b; *VT*, p. 72a)

La mejor lección parece ser el sintagma «encendida llama», como leen los manuscritos, de manera que mantiene la metáfora del incendio como símbolo del amor. Esta metáfora del amor como «encendida llama» aparece también en la jornada I de *Cada uno para sí*[390]. Sin embargo, se trata de un error fácilmente explicable, puesto que se debe a la mala comprensión de un manuscrito, de modo que el adjetivo se sustituyó por otro de grafía muy similar[391].

[390] *Cada uno para sí,* 1982, p. 194, v. 1210.
[391] *E* y *VT* comparten de nuevo un lugar erróneo, prueba de que Vera tuvo acceso a un texto muy similar al de *Escogidas.*

La tradición manuscrita comparte también la presencia de acotaciones más sintéticas, lo que sugiere que se trata de textos usados para la representación, o que al menos derivan de un texto usado para este fin. Se trata de didascalias a menudo más indicativas que literarias. Algunos ejemplos son los siguientes:

Sale Liſarda, y Niſe con mantos, y Patacon, veſtido de camino. (*VT*, p. 46a)	lisarda de dama, nise criada y patacón de camino (*M1*,f. 1r)	Salen Lisarda Patacon y Nise (*M2*,f. 1r)
Sale Serafina, y Ceſar vestido de mujer (*VT*, p. 68b)	Salen serafina, y Cesar (*M1*, f. 33v)	Salen Serafina y Cesar. (*M2*, f. 37v)
Vanſe, quedando ſolo Patacon, y ſale Fabio con maſcara. (*VT*, p. 90a)	Vanse los dos y sale fabio de mascara (*M1*, f. 66v)	Vanse. Sale Fabio con mascara. (*M2*, f. 77r)

Como puede observarse, *M1* y *M2* presentan lecciones más próximas, que tienen en común su carácter escueto. Podrían ser las acotaciones iniciales, que quizá Vera Tassis ampliase en su edición, puesto que también *Escogidas* y los testimonios impresos que pertenecen a la misma familia presentan acotaciones más sucintas

Por otro lado, abundan los errores separativos entre manuscritos, lo que demuestra que, aunque pertenezcan a una misma familia, no fueron copia el uno del otro, ni debieron de copiarse directamente del mismo testimonio. Un caso llamativo es el siguiente:

Mira amor buela con alas no desaguella y asi (*M1*, f. 21r)	Mira, amor buela con alas ocultamente y asi (*M2*, f. 22r)

La lección de *M1* no tiene sentido. Cambiando la separación de palabras, tal vez podría conjeturarse que el texto quisiera decir «no

desa guella», es decir, «no deja huella», y que haya sido copiado por alguien que no lo entendió bien, o que introdujo una vacilación en las sibilantes. *M2* presenta una lectura que, si bien resulta un tanto oscura, se entiende mejor que la de *M1*. Puede conjeturarse que este lugar lo ocupaba un verso que se deturpó hasta dar lugar a la lectura de *M1*, que ya no resultaba comprensible, por lo que en los demás testimonios fue restaurado con el verso presente en *M2*[392].

También se encuentra un error separativo en la acotación del siguiente pasaje:

Sale Lidoro viejo.
Clor[393]. a lo que aqui se ve
desbocado alli un caballo
Lau. çoçobrando alli vn batel
Clor. por el monte a despeñarse
Lau. por el rio a perezer
Clor. con un generoso joben
Lau. con vna hermosa muger
Clor. vaja de uno en otro risco
Lau. ba de uno en otro baiben
Dentro Lisarda. Cielos piedad
Dentro Cesar. favor cielos
(*M1*, f. 28r)

Clor. alo que de aqui se vee
desbocado alli vn cavallo
Lau. zozobrando alli vn vaxel
Clo. por el monte á despenarse
Lau. Por el Rio á perezer
Clo. con vn generoso joven,
Lau. con vna hermosa muger
Clo. vaxa de vno, en otro risco
Lau. dá de vno, en otro bayben
Los dos. socorro, socorro cielos
(*M2*, f. 30v - 31r)

La presencia de Lidoro que indica *M1* es un error. Sin embargo, este error procede probablemente de un testimonio anterior en el que este texto se le atribuía a Lidoro, lectura que ha permanecido en la tradición impresa en *E*, donde todavía lo recita este personaje. Sin embargo, aunque ambos manuscritos se han copiado de un testimonio donde la modificación ya estaba presente, *M1* mantiene la acotación errónea, probablemente por un descuido en el proceso de copia. Dada la naturaleza de este error, es posible sospechar que se trata de una

[392] En la tradición impresa, *VT* comparte esta lectura.
[393] Esta modificación parece haberse introducido durante el proceso de copia, pues solo en la primera de las intervenciones está sobreescrita por encima la indicación «Clor». La letra parece, además, la del copista original.

modificación introducida por una compañía ante la puesta en escena, con el motivo de resaltar el papel de determinados actores o actrices. Este error sugiere que hubo varios estadios de representación: un primer momento en el que este lugar lo recitaba Lidoro, una representación en la que se asignó el texto a Laura y Clori, y todavía una tercera opción, en la que esta escena la interpretan Federico y Carlos[394]. Tanto *M1* como *M2* son manuscritos que pertenecieron a compañías teatrales, por lo que es comprensible que adoptaran el cambio de personajes, debido a las necesidades específicas de su representación.

Otros lugares con carácter separativo son adiciones que se hallan solo en uno de los testimonios, como esta:

Lis. Nada me sucede bien pues no me sera posible hablarla. Nis. Plegue a Dios que no se de al verle tan zerca causa de que la mascara mude acento y sea la mas cara (*M1*, f. 68v)	Lis. Nada me sucede bien pues no Mesera posible hablarla Fab. No veo donde enrique esta (*M2*, ff. 78v-79r)

Los versos añadidos en *M1* encajan en la métrica y parecen tener sentido dentro del contexto en el que se insertan. Parecen, además, obra del copista original, aunque algunos lugares han sido repasados por una segunda mano.

[394] En la versión de *VT*, este pasaje aparece interpretado por Federico y Carlos, lo que supone una diferencia con el resto de la tradición.

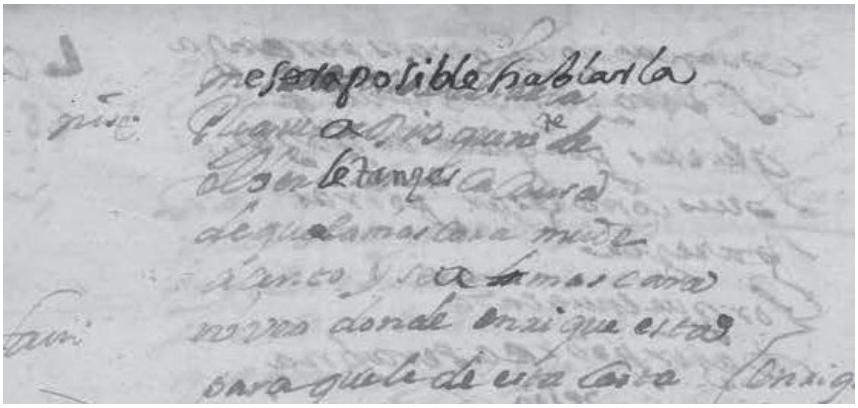


Ilustración 14. *M1*, f. 68v

Nise expresa su preocupación por ser descubiertas a pesar de su disfraz, ya que Federico y Carlos han tomado los puestos a ambos lados de Serafina. Sin embargo, esta preocupación no está justificada, ya que ante Carlos y Serafina, Lisarda podría hacerse pasar por César, mientras que Federico ya sabe que está en Ursino, disfrazada de hombre. No hay, por lo tanto, un gran riesgo en acercarse y ser descubiertas. Como sucede más tarde, cuando Lisarda abofetea a Federico, este la reconoce y la defiende, por lo que la preocupación de Nise es injustificada. Dada la situación, parece más probable que el juego de palabras se deba a un autor de comedias que deseara ampliar el papel de Nise.

También existe el caso de que se añada un verso en *M2* que no estaba presente en *M1*, quizá para aclarar un lugar un tanto oscuro:

quien defiende una verdad	quien defiende una berdad
muy poco le deue el riesgo.	muy polo le debe al riesgo
Ponerse con que ocasion,	que le pone en la occasion
pues antes deuiera cuerdo	de empeñar mas sus afectos
huir fauio sus aplausos,	pues antes deuiera cuerdo
(*M1*, f. 7r)	huir favio sus aplausos
	(*M2*, f. 7r)

En *M1* la expresión «Ponerse con que ocasión» no resulta *a priori* fácil de comprender. Sin embargo, *Autoridades* recoge como

acepción de *ponerse*: «Oponerse a otro, hacerle frente o reñir con él», sentido que parece encajar en este lugar del texto, en el que Federico lamenta tener que disputarse con Carlos el amor de Serafina. En *M2*, por el contrario, hay una estructura sintáctica diferente, que parece propiciar una comprensión más directa. Aquí, desaparece la expresión «ponerse», sustituida por «que le pone», para destacar la situación en la que está Federico, que se aclara con el verso añadido, «de empeñar más sus afectos», escrito al margen.

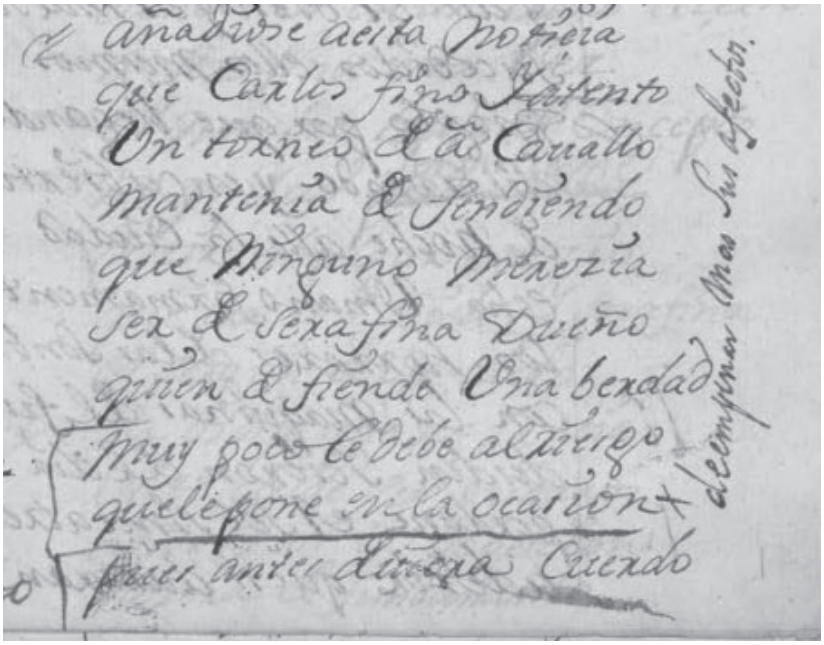


Ilustración 15. *M2*, f. 7r.

El texto copiado inicialmente respeta la métrica del romance y tiene sentido, puesto que la palabra «ocasión» significa aquí «peligro o riesgo» (*Aut*) y constituye una frase explicativa de «riesgo», en la que Federico expresa que si defiende algo que es cierto, no debiera temer el riesgo que le pone en ese peligro. La inclusión del nuevo verso no solo no es necesaria, sino que es errónea, pues interrumpe la estructura métrica del romance.

La lección correcta es el texto inicial de *M2*, sin el verso añadido. Calderón utiliza también la expresión «ponerse en ocasión» en *Los empeños de un acaso*: «otra venganza más noble / un celoso, que el ponerse / en ocasión, que su dama / conozca, que amante pierde» (TESO). Es posible que este lugar no resultara de fácil comprensión para los copistas, que intentaron solucionarlo de maneras diferentes. En *M2* se añade un verso extra, mientras que en *M1* se intenta modificar el sentido cambiando la estructura sintáctica, de modo que también cambia el significado.

Por otro lado, *M1* ha conservado un par de lecturas correctas que no están presentes en *M2* ni en el resto de la tradición impresa. Se trata de los siguientes lugares:

se berifica que son ydras cortadas los celos (*M1*, f. 51v)	se verifican, que son hidras cortadas los celos (*M2*, f. 60r; *E*, p. 30b; *VT*, p. 80a)
no vi la hora que me viese ya que este lanze enbaraza el salir en la comedia en este traje (*M1*, f. 71r)	no vi la hora que me viese ya que este lançe embaraça en salir en la comedia en este trage[395] (*M2*, f. 81v; *E*, p. 43a; *VT*, p. 93b)

En ambos casos, la lección de *M1* se ha trivializado más tarde. En el primer ejemplo, *M2* y los impresos han creado una concordancia errónea entre «verifican» e «hidras», puesto que el sujeto de «verifica» es la cláusula completa «que son hidras cortadas los celos», como aparece en *M1*[396]. En el segundo caso, el cambio de «el salir» por «en salir» se debe probablemente a la atracción del

[395] En *M2* se ha escrito este verso en la misma línea que el anterior, lo que parece un error de copia.

[396] A pesar de seguir el texto de *VT*, Hartzenbusch introduce esta corrección, 1856, p. 294a.

sintagma «en este traje», como bien apunta Rodríguez-Gallego[397]. La lección adecuada es la de *M1*, «el salir», puesto que se trata del complemento directo del verbo «embaraza»[398]. Dada la presencia de estos errores en toda la tradición con la excepción de *M1*, puede concluirse que se trata de errores monogenéticos que se copiaron de un antecedente común y que fueron corregidos en *M1*.

Resulta diferente el siguiente lugar, en el que de nuevo *M1* presenta una lectura original, que esta vez ha dado lugar a distintas variantes en el proceso de transmisión del texto:

que culpar ni que arguir (*M1*, f. 58r)	que culpar, ni que adquirir, (*E*, p. 34b)
que culpar, ni que sentir (*M2*, f. 68v)	que culpar, ni que inquirir, (*VT*, p. 84b)

La lección «argüir», que no se entendió a la hora de copiar *E*, se habría trivializado en adquirir. Quizá esta lectura ya no fuese muy legible en la fuente, por lo que *M2* habría introducido su propia corrección con «sentir». Es posible que en este lugar, Vera Tassis partiese de la lección de *Escogidas* y la corrigiese *ope ingenii* como «inquirir». Tampoco puede descartarse que la lección de *VT* fuese la original que se corrompió, pues el verbo «inquirir» tiene sentido en un contexto en el que Serafina pregunta por la canción entonada por César.

El caso más complejo a la hora de estudiar la relación entre *M1* y *M2* lo presentan las variantes equipolentes, en las que cada manuscrito lee por su cuenta, de manera que se escinden de nuevo en dos ramas. La más significativa es esta:

fa. bien pensara quien me viere afectar el sentimiento desta ausenzia que es a intento	*Fabio.* loco pensamiento mio no te quejaras d mi porque no fie d ti

[397] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 134.
[398] Hartzenbusch también introduce esta corrección, 1856, p. 301a.

de que mi amistad prefiere
a la mayor siendo asi,
que no es sino vna esperanza
de que a tomar venganza
de lisarda viendo aqui
que si tirana me deja
es a lo menos por quien
a ella la deja tanuien.
Confieso que es vil la queja
pero queja que es agrauio
de vnos celos, quando es
mas noble ni mas cortes
(*M1*, f. 3r)

el mal que d mi no fio
pues quando pedir pudiera
albricias d que oy seba
quien tantos zelos meda
con la mas ermosa fiera
destos montes yestos mares
no permite mi esperanza
que tome tan bil venganza
a costa d los pesares
d la ausencia de un amigo
a quien ofendio el deseo
y pues acallar me veo
obligado niaun conmigo
lo e de hablar. Sellesse el labio
y quien alibio noespera
sufra calle jima y muera
(*M2*, f. 3r)

Este lugar demuestra que *M1* y *M2* no pueden ser copia el uno del otro, ni tampoco derivar ambos de manera directa del mismo antecedente común. Cada una de las variantes da un carácter diferente al personaje de Fabio. Por un lado, en *M1*, Fabio se alegra por la partida de Federico, que le ofrece la oportunidad de vengarse de Lisarda. Por otro lado, en *M2*, la reflexión que hace resulta más ennoblecedora, pues somete la posible alegría por la marcha a la aflicción por su amistad con Federico. Rodríguez-Gallego señala que esto «encajaría mejor con la *aristocratización* de los personajes que Marc Vitse ha señalado con respecto a los protagonistas del teatro de Calderón»[399]. Dado que no se conservan testimonios autorizados, resulta difícil establecer si Calderón ha «ennoblecido» al personaje de Fabio, o si por el contrario, la lección original más aristocrática fue simplificada para que el público comprendiese el papel de Fabio en la comedia. Teniendo en cuenta la totalidad de la obra, resulta más plausible inclinarse por esta segunda opción, puesto que el papel de

[399] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 127.

Fabio es el del amante celoso[400]. Esta variante está también relacionada con la siguiente:

fab. bien pudiera yo bengarme tirana de mis desprezios con tus desprezios mas no lo he de intentar porque temo que alguna ruindad me obliguen o tus celos o mis celos (*M1*, f. 13r)	fab. bien pudiera yo bengarme lisarda d mis desprecios con tus desprecios mas es noble mi amor yno quiero que tus sentimientos sean despique a mis zelos y assi lloralos sin mi porque al berte llorar temo que alguna ruindad me obliguen o tus celos o mis celos. (*M2*, f. 13r)

De nuevo, en *M2* Fabio tiene un carácter más aristocrático, pues se recalca que es «noble» su amor. Si bien Rodríguez-Gallego defiende que es razonable pensar que la simplificación del personaje haya sido obra de Calderón[401], también es posible que se trate de un afán por limitar la intervención un personaje que no tiene gran relevancia en la obra.

Esta hipótesis estaría apoyada por el caso semejante de *La desdicha de la voz*, que se conserva en un manuscrito autógrafo, el Res. 108 de la BNE, en el que pueden observarse numerosas reescrituras, modificaciones y supresiones realizadas por el propio Calderón. La versión corregida de la comedia, con cambios y supresiones, se imprimió más tarde en la *Parte 43* de la colección de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1650), en la *Séptima parte* de Calderón (ed. Vera Tassis, Madrid, 1683) y en varias sueltas.

[400] De hecho, las acciones de Fabio en la jornada tercera, en la que entrega a Enrique un sobre para decirle que Lisarda ha escapado de casa, no encajan con una visión ennoblecedora del personaje. En cuanto a la tradición impresa, *VT* y sus descendientes comparten la lección de *M2*, mientras que los testimonios de la rama de *E* leen como *M1*.

[401] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 128.

Rodríguez-Gallego señala el caso particular de siete décimas puestas en boca de Juan —los versos 1835 a 1904—, quien también reflexiona como amante celoso. Las siete décimas originales del autógrafo no solo se convierten en cuatro en la tradición impresa, sino que además difieren por completo y simplifican el texto inicial. En el autógrafo, las siete décimas carecen de correcciones, por lo que Mason, en su edición crítica de la comedia sugiere que «It is tempting to conjecture that Calderón's original must have been rejected by the actors, with or without his consent, in the interests of brevity; certainly the autograph bears no indication that Calderón was any way dissatisfied with the speech as originally composed»[402].

Es posible que en el caso de *Manos blancas* fuese parecido al que indica Mason. Quizá una compañía deseosa de acortar la extensísima obra, decidió simplificar los pasajes de Fabio, puesto que su reducción no tendría grandes efectos en la representación; como puede observarse por el hecho de que en *M2* estos versos se encuentren atajados, de manera que el verbo «es» se ha sobreescrito por encima como «no» y se ha añadido al margen la lección de *M1* «loede intentar, porque temo».

[402] Mason, 2003, p. 10

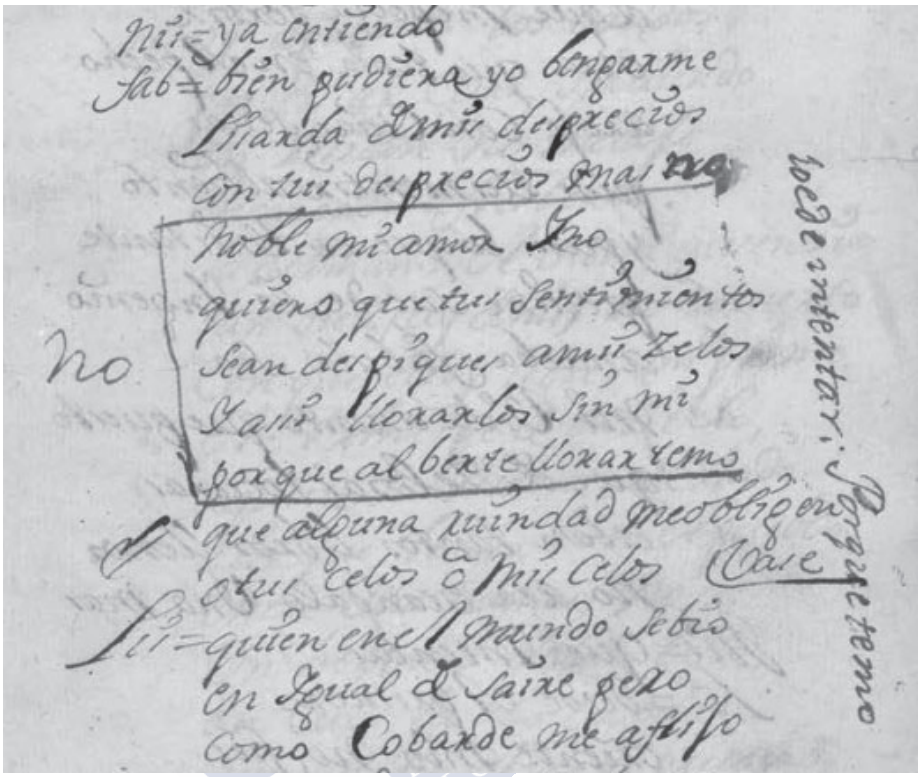


Ilustración 16. *M2*, f. 13r.

El texto original calderoniano debía de ser la versión más extensa, copiada en *M2*, que sin embargo recupera también el texto de *M1*, debido a que una segunda mano —probablemente un autor de comedias—, ha insertado el verso que falta para restaurar el pasaje[403]. Ambos textos tienen sentido completo y respetan la métrica, pero el afán simplificador sugiere que la intervención más breve fue obra de un autor, tal como ha ocurrido en *M2*.

Se encuentran también variantes equipolentes de menor calado, como es el caso de este lugar:

[403] Es posible que quien introdujo la modificación tuviese acceso a un texto como el de *M1*, por lo que podía restaurar la lección más sencilla.

y puesto en mis tormentos ni es ni puede ser callad (*M1*, f. 15v)	y puesto que a mis tormentos esto no adeser, callad, (*M2*, p. 16r)

Ambas variantes expresan el mismo sentido, solo que con versos ligeramente diferentes. Es probable que ambas versiones desciendan de un antecedente común donde no estaba muy claro el verso, pero sí el sentido del texto, de modo que ambas lecciones encajan en el contexto de la obra.

A su vez, se encuentran también variantes equipolentes en las que ambos manuscritos leen juntos frente a la tradición impresa. Se trata de casos como este:

ay tan gran[404] desverguenza vos[405] con la daga tras ella assi entrais en mi presenzia (*M1*, ff. 42v-f. 43r; *M2*, f. 49r)	*Ser*. Ay tan grande deſverguença! *Pat*. Señores, què enredo es eſte? *Ser*. Aſsi entrais en mi preſencia? (*E*, p. 25b; *VT*, p. 74b)

La variante introduce una intervención de Patacón en la tradición impresa. Este lugar, en el que el gracioso apela directamente al público, podría haber sido añadido para ampliar el papel del gracioso, puesto que el parlamento de Serafina con el verso que aparece en los manuscritos tiene sentido completo. Sin embargo, el carácter autorreferencial, en el que se enfatiza el enredo encaja con otros lugares de la comedia en los que el gracioso comenta la acción (vv. 1541, 3143 y 4288), y el verso de Serafina no es realmente necesario.

Para complicar más la filiación, en un cierto número de ocasiones, *M1* lee con la tradición impresa, mientras que *M2* presenta una variante que lee por libre, como en los siguientes ejemplos:

de tanto eſplendor, la Aurora (*M1*, f. 7v; *E*, p. 5a; *VT*, p. 51b)	de tanta antorcha la aurora (*M2*, f. 8r)

[404] En *M2* se lee «grande» en lugar de «gran».

[405] En *M1* aparece la forma verbal «ves», error evidente que puede explicarse por el proceso de copia.

que desalumbrado[406] y ciego (*M1*, f. 8r; *E*, p. 5b; *VT*, p. 51b)	que me zegue en sus reflejos (*M2*, f. 8v)
es tan abreviado alcazar que apenas sus poblaciones (*M1*, f. 16v; *E*, p. 10b; *VT*, p. 57a)	es tan apazible alcazar, que apenas sus moradores (*M2*, f. 16v)
porque esta vez no an de hilarse[407] (*M1*, f. 19r; *VT*, p. 59a)	que esta vez no han de criarse (*M2*, f. 20r)
quando sirviendo la cena (*M1*, f. 20r; *VT*, p. 59b, *E*, p. 12b)	quando subiendo la cena (*M2*, f. 20v)
piadosa favorezer (*M1*, f. 28r; *E*, p. 17b; *VT*, p. 65b)	amparar y socorrer (*M2*, f. 31r)
para darme a mi la mano la tomo primero el[408] a cuyo tiempo ronpiendo la sirga ay de mi el cordel (*M1*, f. 31r; *E*, p. 19a; *VT*, p. 67a)	pues fue lo que sucedio mi padre, ay amigo fiel la mano alargo, y rompiendo la agua ala sirga el cordel (*M2*, f. 34r - 34v)

Estas variantes de menor calado podrían haberse introducido por varias razones. En primer lugar, es posible que se trate de lugares que no estaban claros en el texto del que se copió *M2*, por lo que se habría introducido una lectura alternativa. Por otro lado, y dado que *M2* es claramente un manuscrito usado para la representación, pudiera ser que un autor de comedias hubiera incluido pequeños cambios al

[406] En *E* lee «Quedè deslumbrado, y ciego», una trivialización a partir de la lección original.
[407] *E* presenta la lección «eclipsarse», que no coincide con ninguno de los demás testimonios (*E*, p. 12a).
[408] En *E* este verso dice «la tomè primero el pie», error derivado de la lectura original.

trabajar con la obra, como el caso de Escamilla en *Cada uno para sí*[409].

Por último, se encuentran también variantes menores de carácter lingüístico que no afectan a la filiación, como la presencia de los rasgos del seseo y el ceceo en *M2*[410], de los que se encuentran abundantes ejemplos:

que por la apacible esfera (*M1*, f. 33v)	que porla apasible esfera (*M2*, f. 37v)
ay quien tu agrado merezca (*M1*, f. 37v)	el que su agrado meresca (*M2*, f. 42v)
haz tu como que me ruegas (*M1*, F. 42r)	âs tu como que me ruegas (*M2*, f. 48r)
la encarezca mi cuidado (*M1*, f. 49v)	le encaresca mi cuidado (*M2*, f. 57v)
Lidoro. Yo procurare alcanzarla (*M1*, f. 71r)	Lid. Yo procurare alcanssarla (*M2*, f. 81v)
bien sera que tanvien cierre (*M1*, f. 76v)	bien sera que tambien sierre (*M2*, f. 87r)
interesada en tu ofensa (*M1,* f. 42r)	interessada en tu ofenza (*M2*, f. 48r)
el cortesano conmigo (*M1*, f. 54r)	el cortezano conmigo (*M2*, f. 63v)
si tal vez calla es ofensa (*M1*, f. 63v)	si tal vez calla es ofenza (*M2*, f. 74r)

[409] Ruano de la Haza, 1982, pp. 59-68

[410] No se han incluido en el aparato de variantes, puesto que no son relevantes para la filiación.

parlad vos como un pardillo (*M1*, f. 66v)	parlad voz como unpardillo (f. 77r)
adorno para la farsa (*M1*, f. 71r)	adorno para la farza (f. 81v)

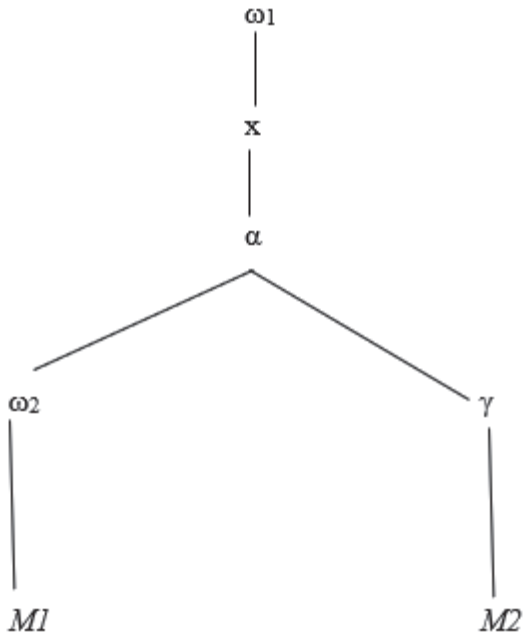
Este rasgo dialectal permite suponer que, o bien el copista de *M2* tenía origen andaluz o valenciano, o bien copió de un texto donde estaba presente este rasgo, que ya en la época tenía un carácter dialectal[411].

Tras analizar los errores y variantes de la tradición manuscrita queda claro que *M1* y *M2* no pueden ser copia el uno del otro, puesto que presentan un cierto número de errores separativos, entre los que se incluyen adiciones y omisiones de texto. Dado que ambos manuscritos comparten la omisión de 147 versos que sí están presentes en *VT* puede postularse que ambos descienden de un subarquetipo común, α, en el que este texto ya no estaba presente.

Sin embargo, al observar los errores y variantes de ambos manuscritos, se observa que ninguno de ellos fue una copia directa de este subarquetipo. *M1* se copió por un lado, siguiendo un testimonio anterior del que tomó no solo los errores, sino también las variantes equipolentes, por lo que cabe suponer que la comedia había sido sometida a cierta revisión. *M2*, por su parte, se copió siguiendo otro testimonio intermedio, en el que ya se habrían resuelto algunos lugares oscuros y problemas que todavía persisten en *M1*, pero en el que se mantenían las variantes equipolentes más extensas, más próximas a la redacción original. La presencia de variantes menores en *M2* que no comparte el resto de la tradición apoya también la idea de que no pudo copiarse directamente del subarquetipo α.

Así las cosas, un *stemma* que correspondiese solo a la tradición manuscrita tendría este aspecto:

[411] En su artículo «Historia del seseo y del ceceo españoles», Amado Alonso recoge que durante el siglo XVII se practicaban el seseo y el ceceo en zonas como Sevilla, la costa andaluza y Valencia, 1951, pp. 124-129.



Además de tener en cuenta los errores y variantes, en el caso de la tradición manuscrita debe tenerse en cuenta otro fenómeno que no está presente en la tradición impresa: la introducción de correcciones. Tanto *M1* como *M2* han sido corregidos de manera extensiva por manos ajenas al proceso original de copia. Para entender la extensión y relevancia de este proceso de corrección, será más útil analizar el caso de cada manuscrito por separado.

2.3.1 El proceso de corrección de *M1*

El proceso de corrección de *M1* comienza ya en el primer folio, en el que el título de la obra, «Blancas manos no agravian», se corrige en el margen lateral izquierdo como «Manos blancas de Calderón». El título «Blancas manos no agravian» vendría justificado por la repetición constante de este sintagma en la tercera jornada (v. 3519;

v. 3541; v. 3597; v. 3607; vv. 4347-4348); sin embargo, tanto en la lista de Marañón como en la de Veragua, el título aparece como *Manos blancas no ofenden*[412]. Es posible que, dada la ausencia de la primera página, el copista equivocara el título, guiándose por las repeticiones de «no agravian» en la tercera jornada.

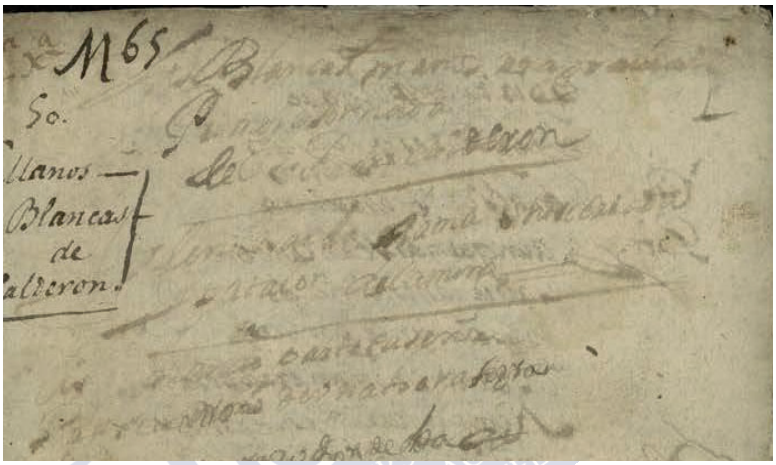


Ilustración 17. *M1*, f. 1r

A partir de este punto, las intervenciones menos significativas son aquellas que se limitan a restaurar lecciones en lugares que se habían deteriorado. En la mayoría de los casos, resulta imposible dilucidar cuál era la lección original, pero en algunos puede percibirse que la mano correctora se ha limitado a repasar el texto inicial, como en estos casos:

que en llegando a ber seg*undo*
sienpre al segundo me a*tengo*
quien me acusse de muda*ble*

[412] Sobre esta cuestión puede verse el capítulo de esta tesis dedicado al título.

meta la mano en su pe*cho*[413]
(*M1*, f. 11r)
y vera quantas finezas
de ayer son *oy cunplimientos*
(*M1*, f. 11r)

la mejor prenda del *alma*
mas yo amare tan *sujeto*
(*M1*, f. 12r)

En algunos casos, las correcciones introducen términos nuevos que se apartan del resto de testimonios. Se trata de lugares en los que la lección original coincidía con la presentada en VT, pero M1 parece haberse corregido de acuerdo con otro criterio u otro testimonio desconocido. Algunos ejemplos son:

disponiendo mi desvelo (*VT*, p. 47a)	~~disponiendo~~ redimiento mi desvelo (*M1*, f. 1v)
ſiendo de todos primero (*VT*, p. 50b)	siendo ~~de~~ entre todos primero (*M1*, f. 6v)
Liſarda, de tus deſprecios (*VT*, p. 54b)	~~Lisarda de tus~~ tirana de mis desprezios (*M1*, f. 13r)
porque no huviera razon (*VT*, p. 86b)	porque no hubiera ~~razon~~ ocasion[414] (*M1*, f. 61r)
Pat. Aunque à eſtorvaros me aplico (*VT*, p. 47b)	a escusarme *Pat.* Por mas que ~~a estorbar me~~ aplico (*M1*, f. 2v)

En este último caso, la lección «a escusarme» es buena, puesto que en este fragmento Patacón intenta justificar la ausencia de

[413] Se resaltan en cursiva las letras que ha repasado la mano correctora. Todas ellas coinciden con la zona del manuscrito deteriorada por la humedad.
[414] La lección original está por debajo de «razón» y parece poner «ocasión», aunque no resulta legible fácilmente. El añadido posterior «razón» está tachado y «ocasión» aparece en el margen derecho.

Federico. Otros testimonios, como *M2* y *E* presentan aquí la lección «a escuras», que carece de sentido, pero que resulta fácilmente explicable debido a la introducción de una *lectio facilior* a partir del término «escusarme».

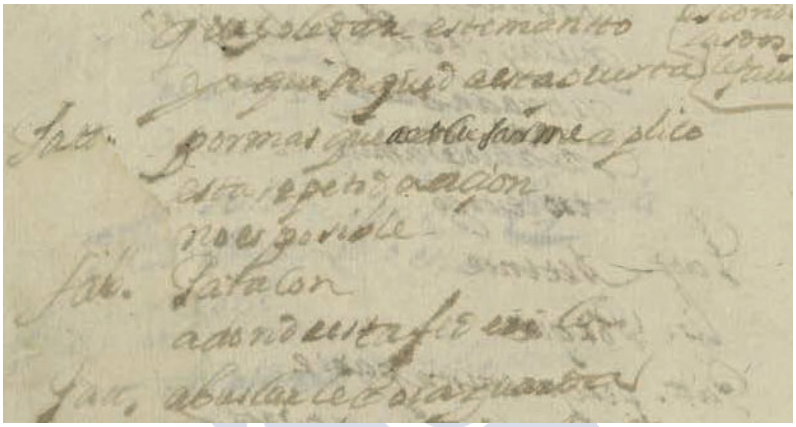


Ilustración 18. M1, f. 2v.

En una gran mayoría de casos, la corrección acerca *M1* a la lectura de *M2*, del siguiente modo:

ſi algun alivio me dexa, (*VT*, p. 46a)	ningun alibio me deja[415] (*M1*, f. 2r; *M2*, f. 2r)
pues que yo no sè quien ſea, (*VT*, p. 47b)	aunque yo no sé quien sea[416] (*M1*, f. 2v; *M2*, f. 2v)
y donde podrè eſcriviros. (*VT*, p. 48b)	y donde ~~podré~~ pueda escriviros. (*M1*, f. 3v; *M2,* f. 4v)

[415] La lección original, que apenas se aprecia, parece ser «si algún alivio me da», de manera que coincide en parte con el texto de *Escogidas*, que presenta «algun alivio me dà», p. 1b.
[416] La lectura original coincidía exactamente con la de Vera Tassis, sin embargo, se ha corregido de manera que coincida con *M2*.

pues quando labra eſtudioso (*VT*, p. 51b)	pues quando para ~~labrar~~ formar (*M1*, f. 8v; *M2*, f. 8v)
De vna en otra calle, pues, con viſta vagueando à tiento, al Palacio lleguè, adonde (*VT*, p. 51b)	de una en otra calle pues *con vista bagando a tiento*[417] al palazio llegue donde (*M1*, f. 7v; *M2*, f. 8r)
mas bien ſè, ſi en las acciones de vn dieſtro Pintor lo advierto, pues quando labra eſtudioso (*VT*, p. 51b)	pero si se si a un pintor en sus acciones atiendo, pues quando para ~~labrar~~ formar (*M1*, f. 8v; *M2*, f. 8v)
para teſtigo, y acuerdo (*VT*, p. 54a)	para testigo ~~y acuerdo~~ o recuerdo (*M1*, f. 11v; *M2*, f. 12r)
de mi accion: fundado en ella, (*VT*, p. 54a)	de mi accion ~~fundado~~ fiado en ella (*M1*, f. 11v; *M2*, 12r)
què letra, como gemir? (*VT*, p. 57a)	que letra como ~~gemir~~ sentir (*M1*, f. 16r; *M2*, f. 16r)
ſalios las dos allà fuera, (*VT*, p. 57a)	Salios ~~las dos~~ todos alla fuera, (*M1*, f. 16r; *M2*, f. 16v)
què he de hazer yo en el cõcurſo (*VT*, p. 60b)	que he de hazer yo ~~en~~ entre el concurso (*M1*, f. 21r; *M2*, f. 22r)
tal le complace lo altiuo (*VT*, p. 60b)	tal le conplace lo ~~altivo~~ humilde (*M1*, f. 21r; *M2*, f. 22r)
que importa, ſi no me quita, (*VT*, p. 69a	por lo menos no me quita ~~queinporta sino me quita~~ (*M1*, f. 33v-34r; *M2*, f. 38r)
que hiziera por mi eleccion coſa, que le agradeciera. (*VT*, p. 70a)	que hubiera echo por mi aczion[418] tal que yo se la agradezca. (*M1*, f. 36r; *M2*, f. 40v)

[417] Debido al estado de deterioro del manuscrito, no es posible establecer cuál era la lección original.
[418] La lectura que subyace a la corrección no es legible.

de que la enfades, y ofendas. (*VT*, p. 74a)	de que la ~~enfades~~ enojes y ofendas (*M1*, f. 42r; *M2*, f. 48r)
porque oyendola de ti, (*VT*, p. 78b)	quiza oyendola de ti[419] (*M1*, f. 49v; *M2*, f. 57v)
y quanto he dicho es. (*VT*, p. 84b)	quanto aqui e dicho es[420] (*M1*, f.58v; *M2*, f. 69r)
como con zelos la agrauia; (*VT*, p. 91a)	como con ~~zelos~~ zelia la agrauia (*M1*, f. 68r; *M2*, f. 78v)
ay mas que penſar que pienſas, ay mas que entender, q̃ entiendes. (*VT*, p. 98b)	que ay mas que pensar que piensas *por mucho ay de mi que pienses*[421] (*M1*, f. 78v; *M2*, f. 89r)
me confio en que ya ſabes (*VT*, p. 101a)	me ~~confio~~ consuela el que ia sabes (*M1*, f. 82r; *M2*, f. 92v)

En las ocasiones en las que *M1* presenta una lección original que no se corresponde con los demás testimonios y *M2* coincide con la lectura de *VT*, las correcciones tienden a leer con *M2*, de manera que el texto de *M1* acaba por coincidir también con el de *VT*, como si se hubiera tenido presente un testimonio mejor:

Eſta, pues, locura dixe (*VT*, p. 49a; *M2*, f. 5v)	~~Pues~~ Esta pues locura dije ~~esta locura dije antes~~ (*M1*, f. 5v)
que para acudir à todo (*VT*, p. 50a; *M2*, f. 6v)	que para ~~ayudar~~ acudir a todo, (*M1*, f. 6r)

[419] Aunque la lección original no puede percibirse claramente, parece coincidir con la de *VT*.
[420] El texto original no es legible.
[421] En *M1* este verso aparece añadido entre líneas.

mantenia, defendiendo (*VT*, p. 51a; *M2*, f. 7r)	mantenía ~~diziendo~~ defendiendo[422] (*M1*, f. 7r)
eſtarme yo diſcurriendo (*VT*, p. 53b; *M2*, f. 11r)	estarme yo ~~deteniendo~~ discurriendo (*M1*, f. 10v)
Quien creerà, q̃ à quien me quita (*VT*, p. 53b; *M2*, f. 11r)	quien ~~creyera~~ creera que a quien me quita (*M1*, f. 11r)
tyrana? *Liſ.* Arrojar al Pò (*VT*, p. 54a; *M2*, f. 12r)	Lis. Arrojar al ~~agua~~ Po (*M1*, f. 12r)
mudo giraſol de amor. (*VT*, p. 63b; *M2*, f. 27v)	~~medio~~ mudo girasol de amor. (*M1*, f. 25v)
què importa que cante ella? (*VT*, p. 71b)	que importa que ~~llore~~ cante ella. (*M1*, f. 38v)

Sin embargo, existe también el caso contrario, en el que *M2* y *M1* presentaban una lectura idéntica, pero *M1* ha sido corregido de manera que el texto coincida con *VT*, Como puede observarse, son de modificaciones escasas y de carácter poco significativo:

que oiſteis jamas; y aſsi, baſte (p. 52a)	que oisteis jamas, y ~~baste~~ asi baste (*M1*, f. 9r)
ò romped los inſtrumentos (*VT*, p. 56b)	~~y~~ o romped los inſtrumentos, (*M1*, f. 15v)
porque es ſu interès ſu fin: (*VT*, p. 84a)	porque *es* su ynteres su fin (*M1*, f. 57r)

[422] En este caso, la lección original coincide con la de *Escogidas*.

Otro tipo de correcciones son las adiciones de nuevo texto. En uno de los casos, la corrección se debe a un error separativo entre *M1* y *M2*, pues el nuevo texto solventa una laguna:

Fed. quien bien entrara aora la joya, malaya lisarda amen quando otros de repozar trataua de padezer (*M2*, f. 30r)	Fed. quien *vien entrara aora la joya* *mal aya Lisarda amen* quando otro de reposar trataua de padezer (*M1*, f. 27v)

La omisión de estos dos versos en *M1* no afecta a la métrica del romance, pero su presencia sí parece relevante para el desarrollo de la obra. Por tanto, la lección correcta parece ser la de *M2*, que ha sido recuperada por el corrector en *M1*.

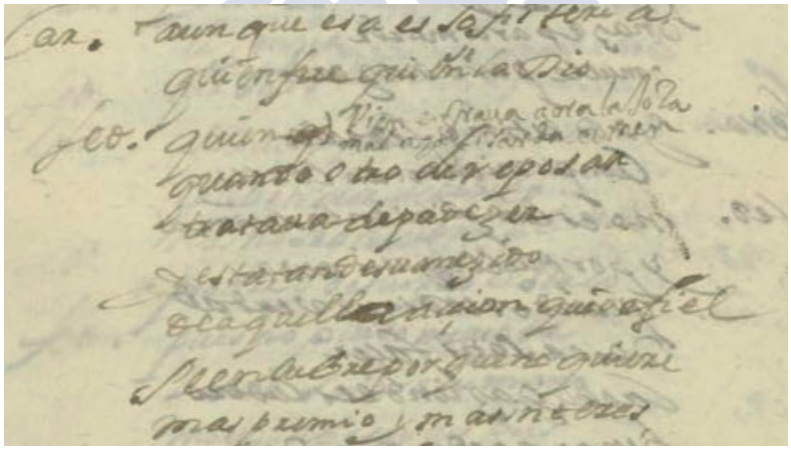


Ilustración 19. *M1*. Folio 27 vuelto.

Aunque en el siguiente caso no se resuelve una laguna, en este diálogo entre Lisarda, Federico y Patacón, también los nuevos versos se aproximan más a *M2*, a la vez que separan a los manuscritos de *VT*:

Fed. Guardeos el Cielo: ha tyrana!
(*VT*, p. 67a)

Fed. Guardeos el Cielo, a enemiga[423]
Lis. a ingrato fed. a falsa, lis. a cruel.
Pat. lindamente se requiebran
(*M1*, f. 30v)

Fed. Guardeos el Cielo;
á enemigo
á vil traidora, á cruel infiel
Pat. Lindamente se requiebran
(*M2,* f. 33v)

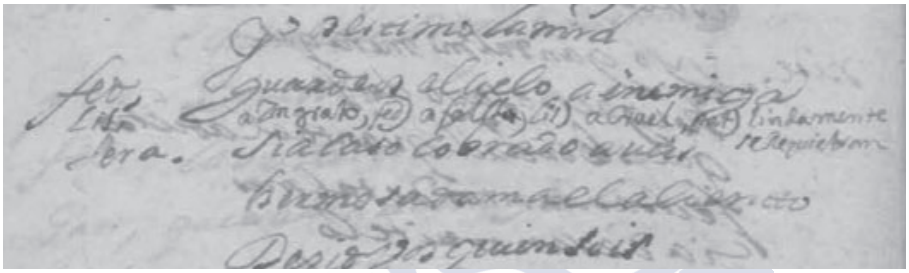


Ilustración 20. *M1*. Folio 30 vuelto.

Contiene también numerosas correcciones el siguiente fragmento, en el que se añade una intervención de Patacón que no se encuentra en ninguno de los otros testimonios. Aunque casi todo el texto de Patacón es parte del proceso de copia original, se ha sometido a numerosas correcciones:

porque mi fortuna[424] adversa
o mi hado o mi ~~que se yo~~ desdicha
o mi fortuna o mi estrella o mi que se yo[425]
me an puesto, mandado en esta ora mesma
un tapaboca en el alma
y en la ~~lengua~~ boca un tentelengua

[423] El texto añadido entre líneas comienza con la intervención de Lisarda.
[424] Encima de «fortuna» hay una corrección que no resulta legible.
[425] Este verso ha sido añadido entre líneas.

(*M1*, f. 45r)

Pero existen también casos en los que la mano correctora ha añadido versos al texto de manera posterior. Sucede con mayor frecuencia en la tercera jornada, y casi siempre en pasajes de Patacón, gracioso, o de las damas, Laura y Clori. En el caso de Patacón, son ampliaciones como las siguientes:

Patac. Deſde la hiſtoria paſſada
de la joya, y de la ſuela,
no han parecido mas ambas.
(*VT*, p. 87b)

Patt. Desde la historia pasada
De la suela y de la joya
No an parezido mas
ambas
quien sino el diablo
juntara
diamantes con ponleuíes[426]
(*M1*, f. 63r)

[426] El texto en cursiva está añadido en el margen derecho por una letra distinta del copista y en una tinta más legible.

Patac. Pues què cauſa
os obliga à enmudecer?
què me dezis? què me vaya?
pues no ay voz con que dezirlo?
no? El hombre viene de chança
el maſcara de mi amo
como vn gilguerico garla,
parlad vos como un pardillo:
no ay ablar una palabra?
os he hecho algun beneficio,
que aſsi me quitais el habla?
que me vaya con Dios? ſi?
pues quedaos en hora mala.
(*VT*, p. 90a)

os obliga a enmudecer
~~que me dezis que me baya~~
no me respondeis palabra
que beneficio os e echo
que asi me quitais el habla[427]
~~no, el hombre viene de chanza~~
que me dezis que me baya
~~no ay ablar una palabra~~
~~heos echo algun beneficio~~
~~que asi me quitais el habla~~
pues yo me yre en ora buena[428]
~~pues~~ quedaos vos nora mala.
(*M1*, ff. 66v-67r)

Pat. Como aunque el Rey aqui calle,
vn Moſquetero no calla.
(p. 91b)

Pat. Como aun el Rey aqui calle
vn mosquetero no basta
mas ya la musica empieza
jesus que fiesta tan larga[429]
(*M1*, f. 68v)

Dentr. por mas que corran velozes,
diuina Clori, tus plantas,
tengo de ſeguirte.
(*VT*, p. 91b)

Dentro. por mas que corran veloces
diuina Yole[430] tus plantas
te he de seguir.
Laura) amparad montes en
vuestras entrañas que aquesta infelize[431]
Sera. ~~un~~ el guante ~~se me ha caydo~~
(*M1*, f. 69r)

[427] Aunque la mayoría de los versos añadidos se escriben en el margen derecho, este verso está escrito por encima de uno de los versos originales, que por esta razón resulta ilegible.
[428] Este verso vuelve a estar escrito encima de la lectura original, que no puede distinguirse.
[429] Los versos se añaden apretados entre líneas antes del siguiente verso.
[430] Aunque «Yole» está recalcado con tinta posterior por encima, parece coincidir con la lectura original.
[431] La intervención de Laura se ha añadido en el margen derecho.

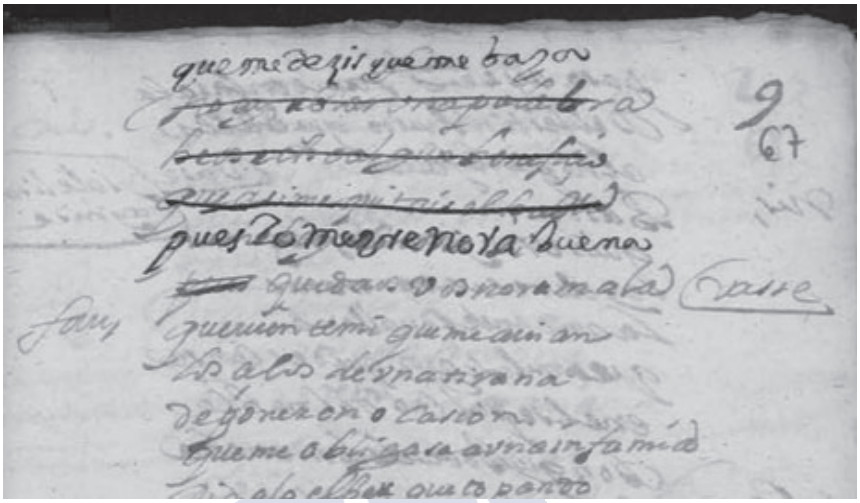


Ilustración 21. *M1*. Folio 67 recto.

Todos estos casos suponen la ampliación y corrección de versos correspondientes a personajes secundarios —Patacón, gracioso, y Laura, dama—, de manera que se le da mayor cuerpo a sus intervenciones. La índole de estas modificaciones, así como la posible utilización de estos manuscritos para la representación, revelan que fueron realizadas por un autor de comedias que deseara dar más protagonismo a ciertos actores.

En el caso de la intervención que se añade para el personaje de Laura, estos versos coinciden, una vez más, con la lectura de *M2*, por lo que es posible que, o bien esta fuese una lectura anterior que se perdió, o bien el papel de Laura ya había sido ampliado en un estadio de la transmisión anterior a ambos manuscritos.

Se añade también un verso al texto de Serafina en estos lugares:

Y aſsi permite que deje antes que me halle contigo, eſte ſitio, y que me auſente. (*VT*, f. 98a)	y asi permite que ~~deje~~ me ausente[432] antes que me bea contigo Sera. con quien mejor oye tente[433] (*M1*, f. 78r)
Feder. No sè, porque la verguença Al mirarle, me enmucede. *Ser*. Si, porque si agena mano. (*VT*, p. 99a)	Fed. no se porque la vergüenza al mirarte me enmudece *Sera. berguenza a quien los colores* *a ajena mano le deue* Fed. porque si agena mano (*M1*, f. 79r, *M2*, f. 89v)

En el primer ejemplo, la copia inicial de *M1* presenta un error, pues faltaba un verso que funcionara como completo de «deje», función que en *VT* se retoma más adelante con «este sitio». La manera de resolverlo es cambiar el verbo por «me ausente», que no necesita complemento, e introducir el verso atribuido a Serafina, de manera que se resuelven los problemas métricos. Como apunta Rodríguez-Gallego, esta corrección parece haber sido hecha *ope ingenii*, pues no coincide con ninguno de los demás testimonios[434].

Por otro lado, en el último ejemplo, la corrección de *M1* no solo se añade la intervención de Serafina, sino que en el verso siguiente, que coincide con *VT*, se corrige la atribución para asignarlo a Federico, tal y como aparece en la copia de *M2*. Esta parece ser la lección correcta, puesto que en *VT* el texto carece de sentido, ya que no se entiende la referencia a la «ajena mano». Sin embargo, con el verso de Serafina, se entiende que Federico le debía su lealtad a Lisarda, por lo que debería avergonzarse de su comportamiento con

[432] Las palabras «me ausente» están añadidas de manera posterior.
[433] Toda la intervención de Serafina está escrita en el margen derecho por otra mano.
[434] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 131.

Serafina. Federico intenta entonces explicarse, pero es interrumpido[435].

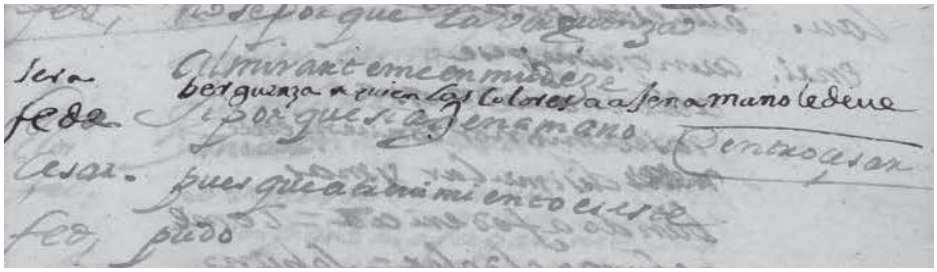
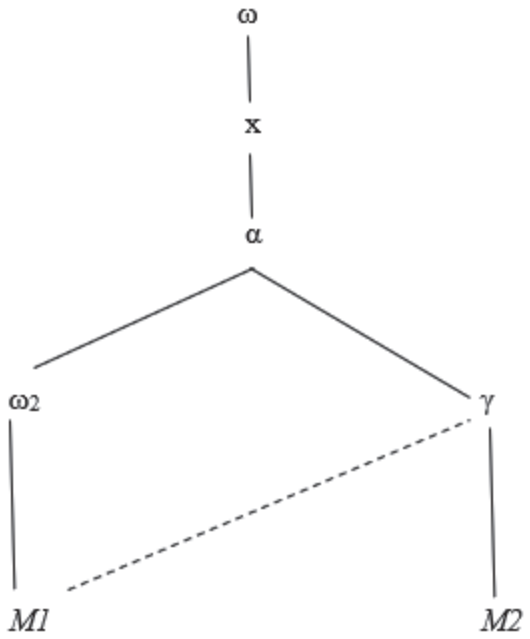


Ilustración 22. *M1*, f. 79r.

Como puede observarse, la tendencia en las correcciones de *M1* es aproximar el texto al de *M2*, salvo en casos concretos de menor relevancia. A partir de la abundante cantidad de ejemplos puede deducirse que quien llevó a cabo la revisión contaba con un texto muy similar a este. No podría tratarse, sin embargo, de una copia exacta de *M2*, puesto que no se comparten algunas de las correcciones. La adición de versos para engrosar el papel de los personajes secundarios puede justificarse con la intervención de un autor de comedias que fuese a escenificar el texto.

Si se atiende al *stemma* propuesto anteriormente, quizá pueda suponerse que el corrector de *M1* tuvo a su disposición una copia del testimonio perdido γ, de manera que si se tienen en cuenta las intervenciones correctoras, la transmisión tendría un aspecto similar a este:

[435] Dada que este lugar facilita la comprensión de la obra y tiene sentido completo se ha considerado una lectura genuina, por lo que se han incluido estos versos en el cuerpo de la edición crítica.



Así, las correcciones habrían introducido una cierta contaminación con la otra rama, puesto que ambos testimonios pasan a compartir lecturas que antes no eran comunes.

2.3.2 El proceso de corrección de *M2*

M2 ha sido corregido tanto por el propio copista como por una mano posterior. Las correcciones van desde sencillos tachones de algún vocablo hasta la eliminación, adición o sustitución de pasajes enteros.

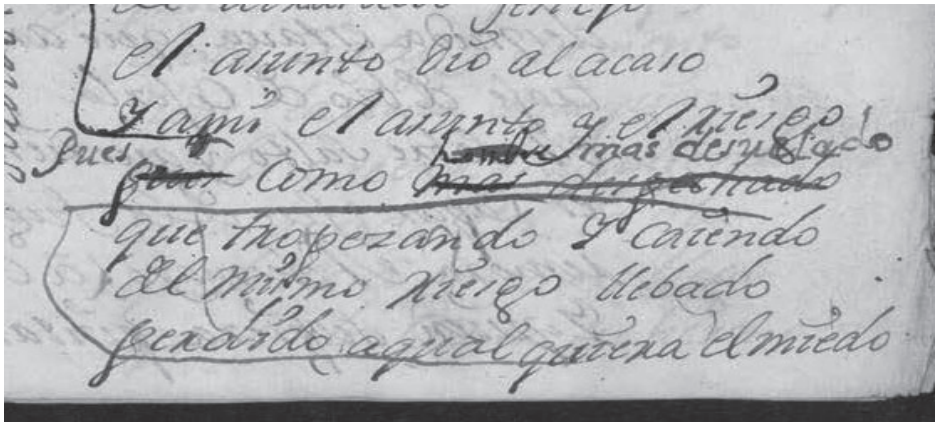


Ilustración 23. *M2*, f. 11r. Corrección del copista

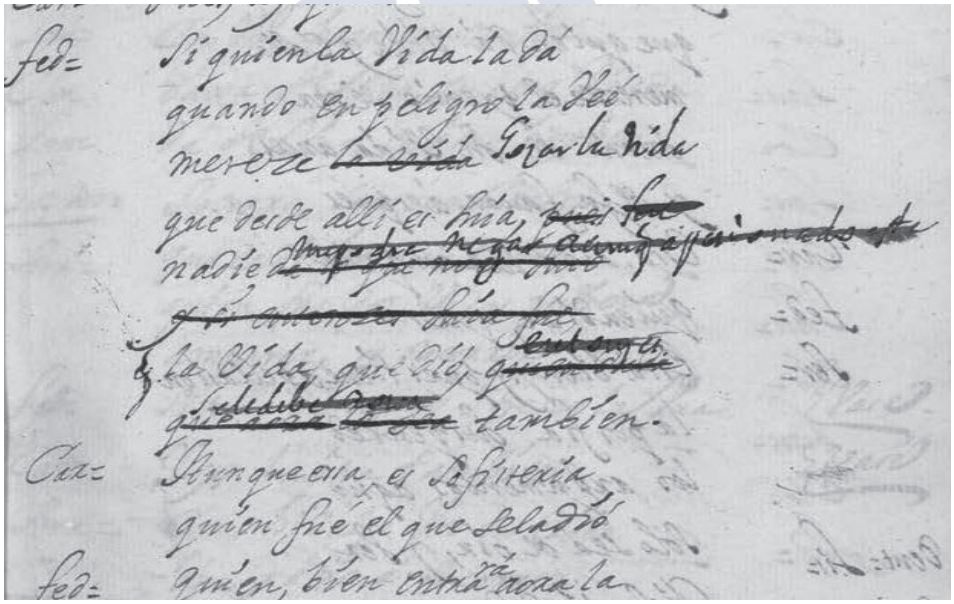


Ilustración 24. *M2*, f. 30r. Corrección de mano ajena al copista.

Las correcciones más sencillas son aquellas que se limitan a modificar el texto de *M2* para que coincida con *VT*:

no yo, y aſsi permitidme (*VT*, p. 51b)	no yo y asi ~~perdonadme~~ permitidme (*M2*, f. 8r)
ſi era triſteza ò contento. (*VT*, p. 52b)	si era ~~pesar~~ tristeza o contento (*M2*, f. 9v)
fue oìrle, y verle tan à vn tiempo, (*VT*, p. 52b)	ue ~~berle~~ oirle y verle *tan*[436] aun tiempo, (*M2*, f. 9v)
lo que hiziera, al ver que pierdo la mejor prenda del alma (*VT*, p. 54b)	lo que iziera[437] Lis. ~~que auias de hazer~~ Fed. ~~nose~~ alver que pierdo la mejor prenda del alma (*M2*, p. 12v)
para no ſaber, oìr (*VT*,p. 63b)	para ~~el que lo sabe~~ no saberlo, oirlo (*M2*, f. 27v)
Ser. Vèn, Laura, ay de mi! Vèn Clori. (*VT*, p. 67b)	Ser. Ven Laura, ven,~~Flora,~~ Clori, ay triste! (*M2*, f. 34r)
que và deſcendiendo al Parque, (*VT*, p. 95b)	que ba ~~descubriendo~~ deszendiendo al parque, (*M2*, f. 84v)
acudir à coſa, que (*VT*, p. 99a)	âcudir a ~~nada~~ cosa que (*M2*, f. 90r)

[436] «tan» ha sido añadido entre líneas por la mano correctora.

[437] En este caso, la adición del verso de *VT* no tiene mucho sentido, pues debería eliminarse la intervención de Lisarda, cuya indicación no aparece tachada, aunque tal vez esto se deba a un descuido del corrector.

Otro tipo de correcciones, algo más complejas, tienen que ver con el hecho de que el manuscrito fuera usado para la representación. Es el caso del siguiente verso añadido:

> que le pone en la occasion
> *de empeñar mas sus afectos*[438]
> pues antes deviera cuerdo
> (*M2*, f. 7r)

La adición de este verso puede explicarse fácilmente. Los versos siguientes que pronuncia Federico aparecen atajados, con la indicación «no»[439], por lo que el verso añadido sería una manera de enlazar la estrofa con el lugar donde el actor que interpretase a Federico habría de seguir su parlamento.

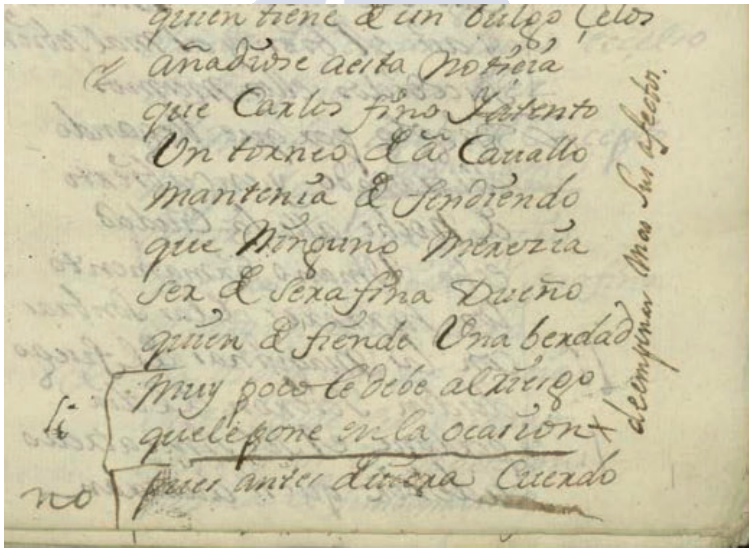


Ilustración 25. *M2*. Folio 7 recto.

[438] Se utiliza la cursiva para resaltar las partes añadidas o modificadas.
[439] En todo *M2* abundan los lugares atajados, indicados con un recuadro en los márgenes y la indicación «no».

Lo mismo ocurre en la siguiente intervención de Fabio:

en tus deſprecios, mas ~~es~~ no
loede intentar porque temo
noble mi amor y no quiero
que tus ſentimientos ſean
despiques amis zelos
y asi lloralos sin mi
porque al berte llorar temo
que alguna ruindad me obliguen
o tus celos ô mis celos.
(*M2*, f. 13r)

El verso se añade en el margen lateral derecho y también tiene como función sustituir a los versos siguientes, que aparecen atajados hasta el verso «que alguna ruindad me obligen», donde se retomaría el parlamento. De nuevo, el verso adicional facilita la transición.

En otras ocasiones, la corrección inserta una variante equipolente. Es lo que sucede en este fragmento, en el que abundan las modificaciones:

pues como mas deſvelado,
ò mas cercano, creyendo
que en otro incendio llevaba
perdido à qualquiera el miedo,
(*VT*, p. 53a)

pues como hombre mas
desvelado[440]
~~pues~~ como ~~mas despechado~~
que tropezando y caiendo
del mismo riesgo llebado
perdido a qualquiera el miedo,
(*M2*, f. 10r)

o mas zercano, creiendo
que en otro inzendio lleuaba
perdido a qualquiera el miedo
[*versos añadidos en el margen izquierdo de* M2]

[440] Este verso se introduce entre líneas para sustituir al verso original, tachado.

En este caso, ha habido una primera corrección en la que se ha modificado el texto original, distinto del de *VT*, para aproximarlo en cierta medida, sustituyendo «despechado» por «desvelado». Pero además, los tres versos siguientes del manuscrito aparecen encuadrados en una caja, a modo de atajo, por lo que habrían de sustituirse por los versos escritos al margen, que retoman fielmente la lección de *VT*.

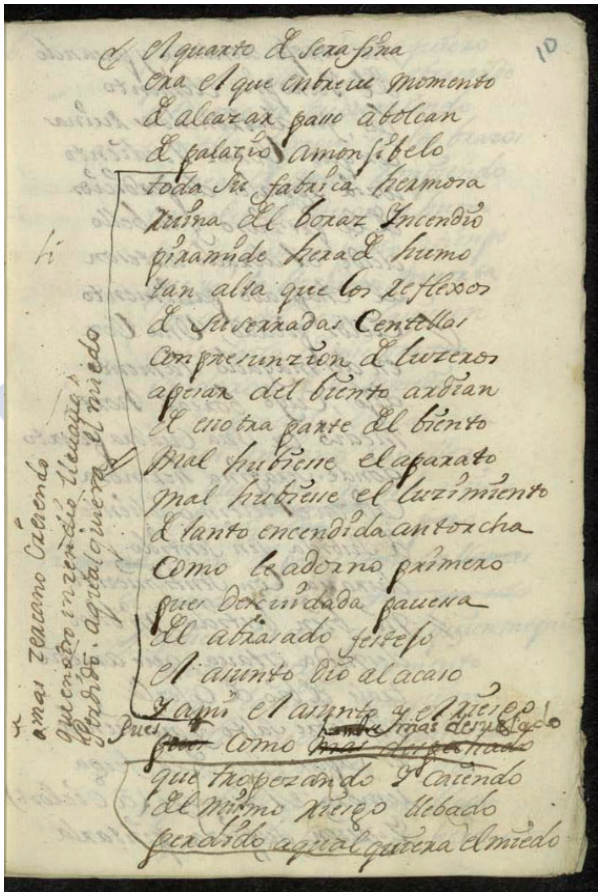


Ilustración 26. *M2*, f. 10r.

Pero también existe el caso contrario, en que la corrección se aleja del texto de *VT*. Se trata, por ejemplo, de lugares como el siguiente:

vengais. *Enr.* Antes que buſcar à Ceſar, eſto es: guiar podeis vos, que yà yo os ſigo. (*VT*, p. 81b)	os vengais. *Enr.* Aunque hablar quiero a Zesar, esto es primero, guiad pues que yayo os sigo. (*M2*, f. 62v)

El texto original, que coincidía exactamente con *VT*, ha sido tachado, y se ha añadido la nueva lección en una esquina, de manera que el nuevo texto coincide con el que aparece en *M1*.

Hay, además, lugares menores en los que las correcciones de *M2* se apartan de una lección original que coincidía con el texto de Vera Tassis.

criado y enſeñado? *Cef.* Si. (*VT*, p. 57a)	de ayo de criado d ~~criado~~ y ~~enseñado~~ (*M2*, f. 16v)
el que aqui en tal trage ſalgas (*VT*, p. 93b)	el que tu ~~de aqui~~ en tal trage salgas (*M2*, f. 81v)

En estos casos, las lecciones originales coincidían con las de *VT*; sin embargo, se han modificado de manera que el texto se aleja. Lo mismo sucede con la modificación de este verso:

y mas, que à mi me eſtà bien. (*VT*, p. 79b)	estandome ami tambien ~~y mas que a mi me esta bien~~ (*M2*, f. 59v)

El verso original se tacha y se sustituye por un verso más sintético, que no coincide con el resto de testimonios.

Otro lugar menor en el que se encuentra este tipo de corrección es el siguiente:

deſte peligro eſcusè. (*VT*, p. 66a)	deste peligro es~~cusé~~. cape (*M2*, f. 31v)

La lectura original, que coincidía con la de Vera Tassis ha sido corregida. Esta trivialización ha ocurrido durante el proceso de copia del manuscrito, puesto que la letra es la del copista original, que quizá desease esclarecer este lugar.

También se ha modificado en el proceso de copia este adjetivo:

> Fed. á vil traidora, á ~~cruel~~ infiel
> (*M2*, f. 33v)

El adjetivo infiel, añadido tras la lección «cruel», aparece de nuevo en la caligrafía del copista original. Sin embargo, este cambio no tiene sentido, puesto que Lisarda ha ido persiguiendo a Federico, de manera que lo lógico en este pasaje es que la acuse de «cruel», por intentar evitar que él logre el amor de Serafina.

Todas las evidencias sugieren que *M2* se corrigió de cara a la representación de la comedia. Además de los abundantes pasajes atajados, se encuentran también lugares en los que se había tachado un verso, que más tarde decidió recuperarse, por lo que se ha escrito al margen «sí». Un ejemplo es este lugar:

> iziesen ~~mas~~ ninguno dellos caso, ~~pero~~
> si ~~mas que~~ accion de pobre ~~aun en llamas~~
> si ~~nunca luzira mas que esto~~.
> (*M2*, f. 11r)

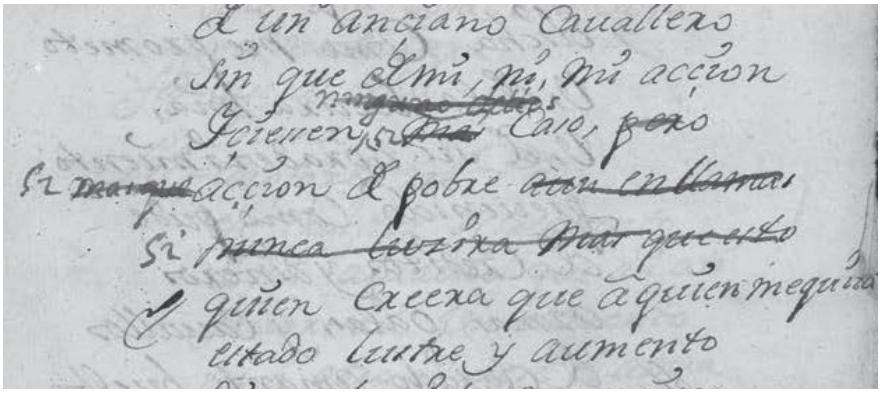


Ilustración 27. *M2*, f. 11r.

También el siguiente fragmento parece haberse modificado para ajustar el texto de la representación:

merece ~~la vida~~ gozar la vida
que desde alli es suia, ~~pues fue~~[441]
me podrá negar aunque apaziguado esté
nadie ~~da lo que no es suio~~
~~y si entonces suia fue~~
~~entonces~~
la vida que dio ~~quien duda~~
~~se le debe aora~~
~~que aora lo sea tambien~~
(*M2*, f. 30r)

Algunas correcciones menores introducen un error, como ocurre en los siguientes casos:

quatro, ó seis desnudos ~~olmos~~ troncos[442]
(*M2*, f. 27r)

[441] Aunque «fue» ha sido añadido más tarde se encuentra tachado. También los distintos versos que se han añadido entre líneas se han tachado posteriormente.
[442] La corrección aquí incurre en un nuevo error, pues la lectura adecuada es «hombros», como requiere la cita al romance gongorino.

En ocasiones, la corrección introducida se tacha, como si quisiera recuperarse la lección original, como aquí:

~~estos~~
que a aquestos jardines passa
(*M2*, f. 55r)

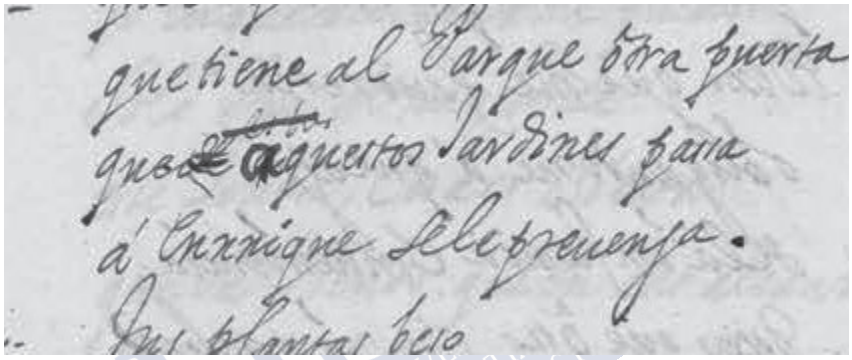


Ilustración 28. *M2*, f. 55r.

El término «estos», que se había introducido entre líneas, se tacha para recuperar la lección original «aquestos», que coincide con el resto de los testimonios y que no había llegado a tacharse.

En el siguiente lugar, las correcciones parecen intentar resolver un error que se produce en el proceso de copia:

que eres dueño
imagina ~~que de~~ Orbitelo ~~eres dueño~~
deste empeño measde sacar
Ces. que lo dudas
(*M2*, f. 59v)

Aquí, el verso original leía «imagina que de Orbitelo», seguido directamente por la intervención de César, de manera que el copista

parecía haberse saltado un fragmento de texto. En la corrección, debió de añadirse inicialmente «eres dueño» al final del verso, que acabó por tacharse y colocarse entre líneas, antepuesto, como aparece en la versión de *VT*. El verso «deste empeño meas de sacar» aparece también insertado entre líneas, tras haber sido omitido en la copia inicial del texto.

También se recupera un verso original que se había omitido en el siguiente lugar:

> Ces. quien quieres que sea señora
> *quien le llegase a escribir*
> sino quien mas sabe amar
> (*M2*, f. 68v)

El verso, necesario para el desarrollo del pasaje y para mantener la rima del romance, parece haberse saltado en una primera redacción, de manera que en el proceso de corrección ha tenido que incluirse, apretado entre líneas.

Por último, cabe mencionar que, tras el proceso de copia, se han añadido en el margen de la última página estos versos de conclusión:

> y aquí acaba la comedia
> Si acaso perdón merece
> (*M2*, f. 97r)

Estas líneas, que no comparte ningún otro testimonio, son probablemente obra de un autor de comedias, a quien le pareció necesario aclarar que la obra había llegado a su fin.

Como puede observarse, el proceso de corrección de *M2* difiere en gran medida del presente en *M1*. No solo son correcciones mucho menos numerosas, sino que además están principalmente relacionadas con el proceso de representación. En los pocos casos de correcciones menores, el texto se ha corregido para aproximarse a la versión impresa de *VT*. Las modificaciones son obra de un autor de comedias, por lo que la corrección de *M2* no tiene una gran relevancia para la filiación de los testimonios.

2.4 La tradición impresa

2.4.1 La *Parte IX de Escogidas*: la relación entre *E* y los manuscritos

Manos blancas fue publicada por primera vez en 1657, en la *Parte IX de Comedias Escogidas*, volumen que contiene otras dos obras de Calderón de la Barca: *El escondido y la tapada* y *El mejor amigo, el muerto*, comedia en colaboración con Luis de Belmonte y Francisco de Rojas Zorrilla. Hay numerosos indicios que sugieren que los textos de la *Parte IX de Escogidas* fueron copiados de manuscritos utilizados para la representación. Para comenzar, varias de las comedias que se recogen en el volumen pueden relacionarse con tres compañías que operaban en la década de los cincuenta, tanto en palacio como en los teatros comerciales.

Por un lado, habría que considerar la compañía de Antonio García de Prado, que continuaría su hijo Sebastián García de Prado, y más tarde había de venderse a Gaspar Fernández de Valdés y Juan Vivas. Tenían en su poder *La adúltera penitente*, *El escondido y la tapada*, obras de Juan de Matos Fragoso (es posible que *El Job de las mugeres*) y comedias de Agustín Moreto, puesto que el dramaturgo tenía relación con el autor y le vendió varias de sus obras[443]. Moreto también fue «asiduo colaborador» del autor Diego de Osorio[444], cuya compañía puso en escena *Las amazonas*, de Antonio de Solís, estrenada en palacio en 1655. Por último, la compañía de Pedro de la Rosa había representado *El rey don Enrique, el enfermo*; aunque por haber participado Moreto en su redacción es posible que García de Prado también la tuviese en su poder[445].

Estas tres compañías representaban con frecuencia en Palacio, en el Alcázar y en el cuarto de la reina[446]. Chaves Montoya recoge que

[443] María Luisa Lobato, 2010, p. 65.
[444] Lobato, 2008, p. 6.
[445] Los datos relativos a estas compañías han sido extraídos del *DICAT* y el *CATCOM*.
[446] En *Fuentes*, se recogen varios documentos en los que Antonio García de Prado reclama el pago de comedias que su compañía había representado en el cuarto de la reina en 1643 y en 1651, así como en el Pardo en 1651 (N. D. Shergold y J. E.

> entre el otoño de 1650 y enero de 1652 las compañías de los teatros comerciales de Antonio de Prado, Sebastián de Prado y Diego de Osorio ofrecieron a Mariana [de Austria], otra gran aficionada al género dramático como su familia española, numerosas comedias particulares en el cuarto de la Reina del Alcázar y en los sitios reales de El Pardo y El Escorial[447].

Las tres compañías llevaban a cabo una actividad muy similar, por lo que sus repertorios serían probablemente parecidos. Actuaban también en los teatros comerciales, por lo que es posible que pusieran en escena versiones quizá un tanto modificadas de las obras.

El hecho de que la mayoría de las comedias de la *Parte IX* procedan de obras representadas por las principales compañías que actuaban en palacio sugiere que esta también podría ser la procedencia de *Manos blancas*. Mateo de la Bastida, editor del volumen, fue también editor de la *Primera parte de comedias* de Agustín Moreto[448], por lo que es posible que conociese a García de Prado, de quien podría haber obtenido textos usados para la puesta en escena en los que basar su edición. Por lo tanto, parece lo más probable que los textos que publicó en 1657 procediesen de textos para representaciones palatinas que ya llevaban algunos años en circulación.

Esta hipótesis se confirma con el estudio textual del testimonio. La *princeps* de la obra es un texto muy deturpado, poco revisado y lleno de errores, tanto de métrica como de sentido. La naturaleza de estos errores revela que se copió de un manuscrito de difícil lectura. Además, en muchos casos, los errores muestran que el texto original

---

Varey, 1982, pp. 51-57, Núm. 17, Núm. 20 y Núm. 21). Se menciona, además, entre las compañías que representaban comedias particulares, la de Diego Osorio (1982, pp. 56-57, Núm. 19 y Núm. 20). Se registra también el nombre de Pedro de la Rosa entre los asistentes a una comida el 20 de febrero de 1658 en el Retiro (1982, p. 60, Núm. 24), en una nómina por gastos de comedias del 10 de enero de 1674 (1982, p. 63, Núm. 30) y como responsable de una representación de *El ingrato agradecido* de Juan Matos (1982, p. 237).

[447] Chaves Montoya, 2004, p. 149.

[448] Lobato, 2008, p. 8.

del que se copió debió de ser muy similar —aunque no idéntico— al que se conserva en *M1*.

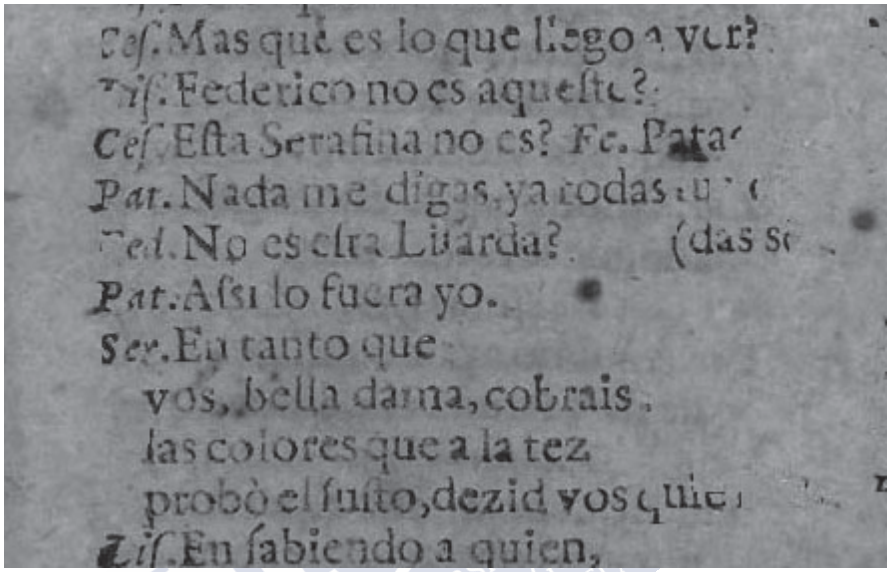


Ilustración 29. *E*, p. 18a.

Para comenzar, *Escogidas* y *M1* presentan numerosos errores conjuntivos, que prueban que derivan de un antecedente común del que ambos fueron copiados. Además, estos errores los separan de *VT*, confirmando de nuevo la existencia de dos familias separadas en la tradición. Algunos ejemplos menores son:

pienso que le lograreis. (*M1*, f. 60r; *E*, p. 35b)	facilmente le lograis. (*VT*, p. 85b)
sabiendo por donde yua (*M1*, f. 54r: *E*, p. 32a)	ſabiendo por donde iria, (*VT*, p. 81b)
a ti en malquistarme (*M1*, f. 45v; *E*, p. 27a)	à ti en malquiſtarme à mi (*VT*, p. 76a)

En los dos primeros casos, la lección que comparten *M1* y *E* rompe la rima de una redondilla. En el tercer ejemplo, la desaparición del sintagma «a mí» es errónea por varios motivos. El verbo «malquistar» requiere el complemento, puesto que significa, de acuerdo con *Autoridades* (1734): «Influir o persuadir para que una persona quiera mal a otra, o deje de quererla, la aparte de su cariño y familiaridad». Además, la omisión del complemento genera un error métrico, puesto que rompe el cómputo silábico del romance.

Por otro lado, hay lecciones erróneas que se deben a la mala copia de un término o a la ausencia de versos en alguno de los testimonios. Se trata de ejemplos como estos:

medio girasol de amor.[449] (*M1*, f. 25v; *E*, p. 16a)	mudo girasol de amor. (*VT*, p. 63b)

El adjetivo «medio» es incorrecto, pues debiera contener el término «mudo», como ocurre en *VT* y los textos que derivan de este. Puede deducirse que el error ya se encontraba en un testimonio anterior a ambos.

Lo mismo sucede en el siguiente lugar:

los colores que a la tez *probo* el susto dezid vos (*M1*, f. 29v; *E*, p. 18a)	los colores que â la tez *robò* el ſuſto, dezid vos, (*VT*, p. 66a)

El *M1* y *E* comparten el error «probó», en lugar de la lección original «robó», pues se refiere a la palidez de César tras su naufragio y tras ver que ha sido descubierto vestido de dama.

Hay otro error en el siguiente fragmento:

Sera. Donde zelia el instrumento dejaste? *Ces*. a esas flores bellas	*Ser*. Donde, Celia, el instrumento dexaſte? *Cef*. En las flores bellas le dexè. *Seraf*. Por què?

[449] En *M1* este lugar ha sido corregido con la lección adecuada «mudo».

le fie.
Sera. porque
Ces. porque
su armoniosa farea
(*M1*, f. 33v)

Ser. Donde, Celia, el instrumento
dexaſte?
Ceſ. En las flores bellas le dexè.
Ser. Porque? *Ceſ.* Porque
su armoniosa farea
(*E*,p. 20a)

Ceſar. Señora,
porque à ſu dulce tarea
(*VT*, p. 68b)

Aunque las lecciones de *M1* y *E* difieren ligeramente, comparten el término erróneo «farea», frente a la lección correcta «tarea», presente en *VT*. En *M1*, el error ha sido subsanado por una mano correctora que ha copiado la lección de *VT*.

A pesar de la presencia de estos errores conjuntivos, *M1* y *E* no pudieron ser copia uno del otro, puesto que también contienen errores separativos, como en este pasaje:

Lis. que avias
de hazer
Fed. no se al ber que pierdo
la mejor prenda del alma
mas yo amare tan sujeto
(*M1*, f. 12r)

que aun mirarla aqui ofendo
mas a mi que a ti.
Fab. Aduertid que no es razon.
Fed. No ſe hable aſsi, que pierdo
la mejor prenda del alma,
mas yo amante tan ſujeto,
(*E*, p. 7b)

El verso añadido por Fabio en *Escogidas* rompe la estructura métrica del romance. La lección del *M1*, si bien tampoco coincide exactamente con la lección presente en *VT*, sí respeta el cómputo silábico.

Diferente es el siguiente caso, en el que *E* respeta la métrica, pero rompe el sentido del texto:

y puesto en mis tormentos
ni es ni puede ser callad
(*M1*, f. 15v)

y pueſto que mis tormentos
me dieſſe, no he de callad,
(*E*, pp. 9b-10a)

En este pasaje, César se queja de las condiciones en las que vive, encerrado y criado como una mujer. Lamenta que sus deseos de comportarse como un caballero no se cumplan y por eso ordena que las damas que cantan para él se callen. La lección de *M1*, «ni es ni puede ser», encaja dentro del tono lastimoso del fragmento. Sin embargo, en *E*, la frase «no he de», seguida da la orden «callad», queda inconclusa y no encaja bien en el sentido global.

Hay también lugares en que los errores se introducen en el contexto de una variante equipolente, como este:

de vna pollera que ha gayas era primauera de oro llena de flores de plata y no se lo que dixera de ciertos rasgos de nacar de cuyos jazmines fue (*M1*, f. 19v)	de vna pollera, que à gayas, ſiendo Primavera de oro, brotaba flores de plata. No sè (ay Dios!) lo que dixera de vn guardapie, que guardaba no sè què cendal azul, no sè que raſgo de nacar de cuyos jazmines era (*VT*, p. 59b)
de vna pollera quajada, era primauera de oro, llena de flores de plata. Y no sè lo que dixera de ciertos rayos de nacar, de cuyos jazmines fue (*E*, p. 12a-12b)	

En este caso, *M1* y *E* coinciden en acortar el fragmento y en la selección de la mayoría de los términos y tiempos verbales. Sin embargo, *E* incurre en el error «quajada». La lectura correcta para describir una prenda de ropa sería «a gayas», como comparten *VT* y *M1*, puesto que *gaya* aparece definida en *Autoridades* como «Lo mismo que lista de diverso color, y así el vestido de diversas listas se dice gayado, y la tela lo mismo». De nuevo, es probable que este error se deba a la lectura de un término que no estaba claro.

En esta línea, además de los errores conjuntivos y separativos, se encuentra en *Escogidas* otro tipo de errores de gran interés. Son lugares que, si bien no presentan una lectura idéntica, debieron de ser necesariamente copiados de un texto igual o similar al del *M1*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En algunas ocasiones, son fácilmente subsanables, como este:

lo que el mismo fue puniendo. (*M1*, f. 9r)	lo que èl miſmo fue poniendo. (*E*, p. 5b)

En este caso, parece probable que el cambio se deba a la vacilación de las vocales átonas en la lengua de la época, de manera que «poniendo» se convertiría en «puniendo», por lo que Vera Tassis lo habría corregido en su edición como «puliendo», caso que no parece estar lejos de la selección léxica tassiana. Siguiendo a Rafael Lapesa, en su artículo sobre «Lenguaje y estilo de Calderón» este tipo de vacilaciones no eran ajenas al dramaturgo, pues en el autógrafo de *La desdicha de la voz* aparece el término *recevirla* por *recibirla*[450]. En la tradición de *Manos blancas* se encuentra también esta vacilación, aunque en este caso *M1* y *E* comparten la misma lectura:

yo te saldre a reciuir (*M1*, f. 38v; *M2*, f. 44r; *E*, p. 23a)	yo te ſaldrè à recebir: (*VT*, p. 72a)

En el texto de *E* no solo se corrigen las vacilaciones vocálicas, sino también algunos errores evidentes de *M1*, como el caso del siguiente:

medio, por medio por medio de quien (*M1*, f. 17v)	medio, por medio de quien (*E*, p. 11a)

En ambos casos hay un error. En el *M1* la repetición del sintagma «por medio» se debe a un error de copia. La longitud del verso probablemente llamase la atención al cajista de escogidas, que detectó la repetición y lo acortó. Sin embargo, para entender el sentido de este pasaje, la separación de palabras ha de ser necesariamente distinta a la de *Escogidas*. Puede sospecharse que la lección correcta sería «me dio, por medio de quien». Sin embargo, es posible que *E* se copiara de un manuscrito en el que la separación de

[450] Lapesa, 1983, p. 54.

palabras no estaba clara o era equivocada —como sucede en *M1*—, por lo que el fragmento vuelve a ser erróneo. Ambas lecturas proceden de una misma fuente común, pero han incurrido en errores separados. Sin embargo, *E* tuvo que copiarse de un texto muy semejante a *M1*, puesto que al tratarse de un error de repetición resulta fácilmente subsanable.

Algo similar ocurre aquí:

Ya os dixe que no la auia ~~uisto~~ visto desde sus primeros (*M1*, f. 8r)	Ya os dixe que no la he viſto, viſto deſde ſus primeros (*E*, p. 5b)

En ambos casos, se intenta subsanar un error de fácil solución. En el *M1*, se tacha la repetición del término «visto», mientras que en *Escogidas*, el verbo «había» se cambia en «he» para intentar recuperar la métrica. Sin embargo, mantiene la repetición errónea. Tampoco puede descartarse que la repetición sea un error calderoniano, que en otros testimonios se restauró *ope ingenii*, idéntico a la duplicación del término «visto» que aparece en el autógrafo de *La desdicha de la voz*[451].

El texto de *E* introduce también errores que se deben a malas lecturas, como sucede aquí:

sauiendo que en federico ay quien tu agrado merezca (*M1*, f. 37v)	ſabiendo que Federico: ay quien tu agrado merezca (*E*, p. 22b)

Si bien el texto es casi idéntico, *E* omite la preposición «en», de manera que respeta la métrica, pero afecta al sentido de la frase, de manera que en *E* se dificulta la comprensión del fragmento.

En el siguiente lugar se omite un verbo auxiliar que resulta necesario para la comprensión del texto:

Fed. aguarda	*Fed.* Aguarda, no me nombrado

[451] Casariego, 2016b, p. 140.

no me an nonbrado (*M1*, f. 65r)	(*E*, p. 38b)

En la mayoría de las ocasiones, el error que se genera es evidente:

Ponerse con que ocasion, pues antes deuiera cuerdo huir fauio sus aplausos, (*M1*, f. 7r)	Ponerſe, con que ocaſion, pues antes deuiera el cuerdo huir su faccion, ſus aplauſos, (*E*, p. 4b)

Aquí, el término «facción» es incorrecto, pero puede deducirse que se copió de un manuscrito donde la referencia al personaje de Fabio no podía leerse claramente. Algo similar sucede en este pasaje:

Pat. Por mas que a escusarme aplico esta repetida acion, no es posible. (*M1*, f. 2v)	*Pat.* Por mas que à esſcuras me aplico eſta repetida accion, no es poſsible. (*E*, p. 2a)

Mientras que la lección del manuscrito es correcta, ya que Patacón ha de esforzarse por excusar una y otra vez a Federico, en *Escogidas* aparece a lectura errónea «à esſcuras», que parece una mala copia del término «escusarme».

Otro error que hace sospechar que el *M1* y *E* proceden de una fuente común es el siguiente:

no desaguella y asi (*M1*, f. 21r)	no de ſeguilla, y aſsi (*E,* p. 13a)

Ninguna de estas lecturas parece tener sentido, máxime si se comparan con la lección ya mencionada de *VT* y *M2*, «ocultamente; y aſsi» (p. 60b). Como se apuntaba anteriormente, quizá en *M1* se trate de una deturpación de la lección «no deja huella»[452], pero en *E* no debió de entenderse así, puesto que su lección carece de sentido y

[452] Sobre esta cuestión puede verse el subcapítulo de esta tesis dedicado a *M1*.

solo puede aventurarse que debió de ser copia de un lugar similar al del manuscrito, del que se copió intentando reproducir los caracteres de un término que no se comprendía.

Lo mismo sucede en este caso:

de uerse buscar corrido,	deue de buſcar corrido,
(*M1*, f. 59v)	(*E*, p. 35b)

M1 explica que César, «corrido» por «verse buscar», ha desaparecido del lugar. La lección de *E* no tiene sentido, puesto que no es él quien busca, sino el que es buscado. De nuevo, se ha generado una confusión por una mala lectura de la fuente.

Similar es el siguiente caso:

Lau. Pudo a la orilla llegar	*Lau.* Puedo a la orilla llegar?
(*M1*, f. 28v)	(*E*, p. 17a)

Aunque *M1* y *E* comparten la lectura, el verbo de *E* es erróneo, puesto que Laura se halla describiendo la situación, en la que Carlos ha llegado a la orilla con César en brazos, por lo que la opción correcta es la tercera persona que aparece en el manuscrito.

Estos errores de *E* derivan de un proceso de copia muy descuidado, por su procedencia de un manuscrito de difícil lectura, en el que no se entendió el sentido del texto. Otro ejemplo de esto se haya en el siguiente verso:

ablando en confuso infiero	hablando en confuſion fiero,
(*M1*, f. 50r)	(*E*, p. 30a)

La lección correcta es la de *M1*, «infiero», mientras que el adjetivo «fiero» presente en *E* es una trivialización de esta.

Similares resultan también estos lugares:

Fed. Enigma de amor oy	*Fed.* Enemiga de amor oì,
(*M1*, f. 58r)	(*E*, p. 34b)

bien o mal es repetir (*M1*, f. 58r)	vino mal el repetir (*E*, p. 34b)
llego de mi enima el fin pues por quien se entiende quanto aqui e dicho es (*M1*, f. 58v)	llegò de mi enemigo el fin, pues porque ſe entienda quanto has eſcuchado, es. (*E*, pp. 34b-35a)
confusion me es de inportanzia (*M1*, f. 70v)	confuſion, no es de importancia (*E*, p.42b)
que yndigna acion o indecente (*M1*, f. 77v)	que indignacion, ò indecẽte (*E*, p. 47a)

En todos los casos, en *E* se ha trivializado la lectura del manuscrito, generando una lección errónea. Los lugares primero y tercero comparten el malentendido del término «enigma», que se convierte en «enemiga» y «enemigo» respectivamente. En el segundo caso, el error fue causado por la mala separación de palabras en un manuscrito, de modo que «bien o mal» se transforma en «vino mal», generando un cambio en el verso y en el sentido de la frase. El cuarto lugar transforma un «me» que no se leía claramente en un «no» que altera el sentido de la frase. Por último, el sintagma «yndigna acion» se trivializa en «indignacion», término equivocado.

Otro error de este cariz es el siguiente:

Nis. por Dios que a hecho buena hazienda
D. Cesar mi señora
(*M1*, f. 41v)

Nif. Por Dios que ha hecho buena haziẽda
don Ceſar a mi señora.
(*E*, p. 25a)

Pa. Por Dios, q̃ hizo buena haziẽda:
detèn, Celia, à tu ſeñora.

(*VT*, p. 74a)[453]

En el proceso de copia de *E* no se entendió el chiste de *M1*, en el que Nise se refiere a Lisarda como «doña César, mi señora», usando la abreviatura «d.»; por lo que se introduce la preposición «a» en un intento de dar sentido a la frase, lo que acaba generando una lección errónea.

Existen también errores en *E* que no proceden de *M1* ni texto similar. Uno de fácil explicación se produce en este fragmento, debido a un salto de igual a igual:

Ces. o quiera el cielo que logre mi amor por ti su esperanza teo. o quiera el cielo que buelva yo por ti a cobrar mi patria (*M1*, f. 22v)	*Cef.* O quiera el cielo que logre yo por ti a cobrar mi Patria. (*E*, p. 14a)

El comienzo idéntico de ambas intervenciones «o quiera el cielo» ha causado la omisión del parlamento inicial de César, atribuyéndole de manera errónea el texto que debe pronunciar Teodoro, puesto que es él quien se haya exiliado.

Otro error separativo se encuentra en este lugar, que ya se ha mencionado al tratar de los manuscritos:

Sale Lidoro viejo. *Clor.* a lo que aqui se ve desbocado alli un caballo *Lau.* çoçobrando alli vn batel *Clor.* por el monte a despeñarse *Lau.* por el rio a perezer *Clor.* con un generoso joben *Lau*. con vna hermosa muger *Clor*. vaja de uno en otro risco *Lau*. ba de uno en otro baiben	*Sale Lidoro.* *Lid.* A lo que aqui ſe vè, deſbocado alli vn cauallo, çoçobrando alli vn baxel, por el monte a deſpeñarse, por el rio a padecer, con vn generoſo jouen, con vna hermoſa muger, baxa de vno en otro riſco, da de vno en otro bayben;

[453] La modificación de texto entre *VT* y los otros testimonios probablemente se deba al cambio de atribución de Patacón a Nise.

Dentro Lisarda. Cielos piedad *Dentro Cesar.* favor cielos (*M1*, f. 28r)	ſocorro, ſocorro, Cielos! (*E*, p. 17a-17b)

M1 y *E* comparten la indicación de la salida a escena de Lidoro, por lo que esta debía de estar presente en un testimonio anterior a ambos. Sin embargo, la permanencia de la acotación en *M1* es un error, puesto que el texto se haya puesto en boca de Clori y Laura, por lo que su presencia no es necesaria hasta más adelante. En *E*, se mantiene la intervención inicial de Lidoro, que en *M1* se cambió por circunstancias de representación. Así, la fuente de *E* sería la misma que la de *M1*, solo que en un estadio anterior, en el que no se había introducido la modificación relativa a los personajes.

También hay un error de atribución en el siguiente verso de la tercera jornada:

todos. aqui osadia tan rara (*M1*, f. 69r)	*Teo.* Aqui oſſadia tan rara? (*E*, p. 41b)

La indicación «Teo» de *E* es errónea, pues este personaje no se halla presente en este momento de la obra. Sin embargo, resulta fácil imaginar que la acotación «Tod» se confundiese con «Teo» en el proceso de copia de *E*, puesto que, como ya se ha visto, fue bastante descuidado.

También derivan de una composición descuidada los siguientes errores:

quiza en lagrimas embueltas me an dado a entender que es el (*M1*, f. 37v)	que ya en lagrimas embueltas, me ha dado a entender que es èl, (*E*, p. 22b)
quiza hoyendole de ti le oyra menos fiera y braua. (*M1*, f. 49v)	que ya oyendolo de ti le oirà menos fiera, y braua. (*E*, p. 29b)

Aunque pudieran parecer variantes equipolentes, la sustitución sistemática de «quizá» por «que ya» es una trivialización. Este error habría sido generado por una mala comprensión de la fuente.

Otros errores similares, menos fáciles de detectar, son:

yo solo el que te a seruido de criado y ayo (*M1*, f. 16r)	yo ſolo el que te ha ſeruido, criado y entenado? (*E*, p. 10a)
de lisarda a tiempo venga que me embaraze dezir (*M1*, f. 44r)	de Liſarda, al Pò venga, que me embarace dezir, (*E*, p. 26b)
Pat. Si an de lleuarme buesarcedes (*M1*, f. 75r)	*Pat.* Si han de lleuarme vueſas mercedes, (*E*, p. 45b)

En el caso de «criado y entenado», quizá se introdujera el término para restaurar la longitud del verso, que en *M1* es hipométrico. Sin embargo, «entenado» es erróneo, puesto que *Autoridades* define el término como «El hijo o hija que nacieron antes y llevan al matrimonio los que de nuevo le contraen y pasan a segundas nupcias», por lo que no puede aplicarse a Teodoro. En el segundo caso, «al Pò viniera» sugiere que se leyó mal «tiempo», lo que generó un verso en el que debe romperse la sinalefa con una pausa para respetar la métrica del octosílabo. Dado que la pausa no está bien colocada, resulta mejor la lectura de *M1*. Por último, se desarrolla el término «buesarcedes» como «vueſas mercedes», probablemente en un intento por corregir el manuscrito, cuya lección es correcta y posee un valor cómico. La corrección de *E* genera una hipermetría.

Además de los errores, deben tenerse en cuenta las variantes equipolentes. Dejando a un lado la presencia de errores conjuntivos y compuestos, el gran número de variantes compartidas demuestra que ambos testimonios proceden de un antecedente común. Pero al igual que se encuentran errores separativos, también existen variantes que no son idénticas, como las siguientes:

mas a mi que a ti. Lis. que avias de hazer de hazer Fed. no se al ber que pierdo la mejor prenda del alma mas yo amare tan sujeto (*M1*, f. 12r)	que aun mirarla aqui ofendo mas a mi que a ti. Fab. Aduertid que no es razon. Fed. No ſe hable aſsi, que pierdo la mejor prenda del alma, mas yo amante tan ſujeto, (*E*, p. 7b)
porque celosa de todos muera mi desconfianza mil vezes me huuiera huido desta prision que me ~~a~~guarda, (*M1*, f. 20r)	porque zeloſa de todos, muera toda mi eſperança. Mil vezes me huuiera ido deſta priſion que me aguarda, (*E*, p. 12b)

La presencia de las variantes apoya, por lo tanto, la misma hipótesis que el análisis de errores conjuntivos y separativos. Existe un nutrido número de variantes que sugiere una fuente común, pero también hay suficientes lecturas que difieren para deducir que no se copiaron uno del otro, aunque no siempre puede descartarse que sean innovaciones introducidas en el proceso de edición de *E*.

Para complicar más la filiación, *E* presenta también algunos lugares comunes con *M2* —aunque en menor medida—, que se oponen a lecciones compartidas por *M1* y *VT*, como los siguientes:

siendo asi no desconfies que tu hermosura y tu grazia y mas si es que alguna vez donde ella lo[454] escuche cantas podra ser que la enamores (*M1*, f. 21r; *VT*, p. 61a)	siendo assi no desconfies que tu hermosura y tu gracia podra ser que la enamores[455] (*E*, p. 13a, *M2*, f. 22v)
Clor. Y viendo al jouen caer. *Lau.* Y deſmayada la Dama. *Clori.* Carga en los brazos con èl[456].	Clo. Y viendo al joven caer Lau. Y desmayada la dama Clo. ambos llegan á tus pies.

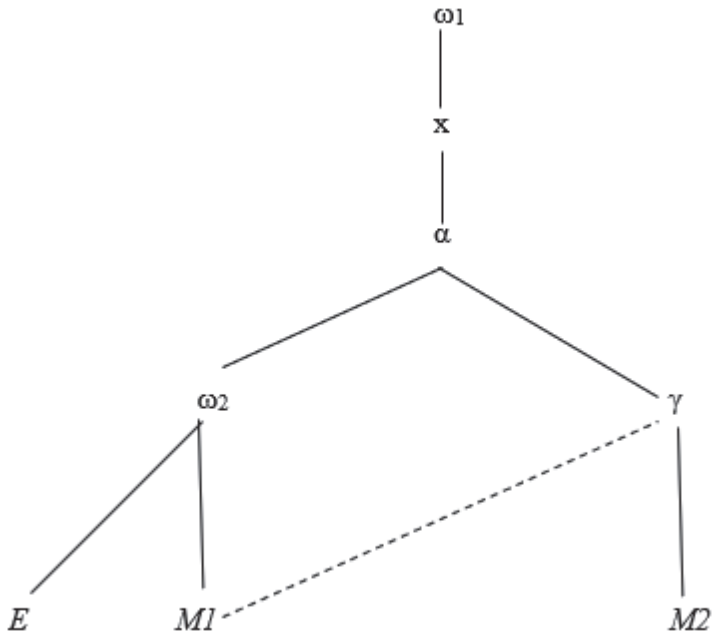
[454] Una mano correctora ha escrito por encima «te».
[455] *M2* lee «enamoren», que sería la lección correcta.

Laur. Con ella carga en los brazos. (*M2*, f. 31v; *E*, p. 17b)
Las dos. Y ambos llegan a tus pies.
(*VT*, p. 66a; *M1*, ff. 28v – 29r)

En ambos casos, *M2* y *E* comparten la ausencia de versos que sí están presentes en el resto de la tradición. En el primer caso hay un error en *M1* y *VT*, puesto que el sintagma «tu hermosura y tu gracia» se queda incompleto, sin un predicado que lo complemente, debido la forma verbal incorrecta «enamores». Es posible que durante la copia de *M2* se omitieran estos versos para simplificar la oración y darle sentido completo. Sin embargo, *E* mantiene la lectura errónea «enamores» de *M1* y *VT*, que no concuerda con el sujeto; por lo que este error no pudo copiarse de un lugar idéntico a *M2*. Por otro lado, atendiendo al segundo ejemplo, puede postularse que *M2* y *E* se copiaron más tarde que los textos de *M1* y *VT*. Solo *VT* presenta la lectura completa, puesto que en *M1* se omite uno de los versos, por lo que se tacha el siguiente para regularizar la métrica. Teniendo en cuenta el descuidado proceso de composición de *E*, no es plausible que se encontrara y restaurara la laguna como en *M1*. Por lo tanto, tanto *E* como *M2* se copiaron de fuentes que ya no contenían estos versos. La laguna de un verso estaba ya en el subarquetipo α común a esta familia y generó las diferentes soluciones en cada testimonio.

Si bien *E* no pudo copiarse de *M1*, sí tuvo que copiarse de un texto con grandes similitudes. Puede concluirse, por tanto, que *M1* y *E* pertenecen a una misma familia, pero no se hayan en una misma rama de la tradición. Así, el *stemma* tiene el siguiente aspecto:

[456] En *M1* se omite este verso y el siguiente aparece tachado, probablemente en un intento por restaurar la métrica.



Tanto *M1* como *E* se habrían copiado de un testimonio perdido ω_2, de donde procederían sus errores conjuntivos y la introducción de variantes equipolentes. Sin embargo, los errores separativos permiten establecer que se encuentran en dos ramas separadas de esta familia. En el caso de *E*, además, no hay contaminación con la otra rama de la tradición.

2.4.2 La edición de Vera Tassis: *VT*

Manos blancas no ofenden fue editada por Juan de Vera Tassis como parte de la *Octava parte de comedias de Calderón*, que vio la luz en 1684. En el prólogo «Al que leyere», el editor se dirige al lector advirtiéndole lo siguiente sobre el volumen: «muchas de las comedias que contiene habrás visto en los teatros representadas, y en los libros impresas, pero ninguna tan cabal, como las que agora salen

a la luz pública»[457]. Las obras de esta *parte* debían de ser muy conocidas y habían sido editadas con anterioridad. Además, Vera Tassis afirma ofrecer un texto mejor que los existentes.

La aproximación al análisis textual de *VT* no puede separarse del estudio de su labor como editor[458]. Sus ediciones, que constituyeron la *vulgata* de las comedias de Calderón hasta entrado el siglo XX, han hecho correr ríos de tinta entre los estudiosos, como bien recoge Rodríguez-Gallego en su artículo sobre «La labor editorial de Vera Tassis»[459].

Si bien a principios del siglo XX abundaba el rechazo hacia su papel como editor, debido a su conocida tendencia a modificar el texto —recogida por Everett Hesse en su tesis sobre *Vera Tassis' Text of Calderón's Plays* (1941)—, su figura ha sido rescatada por críticos como Oppenheimer, Shergold, Don Cruickshank, o más recientemente, Erik Coenen[460].

La rehabilitación de la labor editorial de Vera Tassis comienza con el estudio fundamental «Calderón and Vera Tassis», en el que, centrándose en las didascalias, Shergold observa que las obras puestas en escena entre 1679 y 1680 con motivo del casamiento de Carlos II contienen «una escenografía mucho más rica, de acuerdo con las pautas del teatro cortesano del momento, y afirma que estas innovaciones escénicas fueron en muchos casos recogidas en las acotaciones de la edición de Vera Tassis»[461]. Nace así la hipótesis de que Vera pudiese haber tenido acceso a textos que hoy se desconocen y que hubieran sido supervisados nada menos que por el propio Calderón:

---

[457] Juan de Vera Tassis, 1684.
[458] Laura y María Carbajo Lago, en prensa.
[459] Rodríguez-Gallego, 2013.
[460] En junio de 2018, con motivo del homenaje a Margaret Greer, Coenen presentaba un trabajo en el que cuestiona, utilizando numerosos ejemplos, la validez de la tesis de Hesse. Madrid, 2018. Agradezco a María Carbajo Lago que pusiera en mi conocimiento esta intervención.
[461] Rodríguez-Gallego, 2013, p. 469.

> Calderón, almost certainly, participated in revising *Faetonte*; very probably he also had a hand in adapting the other plays discussed above, or at least the scene designers may have consulted him about some details of the production. Vera Tassis' stage-directions may thus give a clearer idea of the dramatist's ultimate intentions than those found in the *Partes* and they are therefore not without value to those interested in Calderón's work[462].

En esta línea, en su estudio de caso sobre *El hijo del sol, Faetón*, Lobato muestra cómo las acotaciones recogidas por Vera dan cuenta de una escenografía utilizada en presencia de Calderón, de manera que la edición tassiana reflejaría de manera fiel una puesta en escena autorizada por el dramaturgo[463].

Los trabajos de Coenen han servido para continuar y asentar la hipótesis de la posible revisión calderoniana, comenzando por el caso de *Amar después de la muerte.* Debido al rechazo de las ediciones tassianas, había sido recuperada por los críticos de la *Quinta parte* espuria con el título *El tuzaní de la Alpujarra*. Sin embargo, tras analizar el texto, Coenen llega a la conclusión de que Vera Tassis pudo haber tenido acceso a un testimonio perdido, puesto que

> Si comparamos las otras muchas variantes textuales que se dan entre las dos versiones […] constataremos que se dan bastantes casos en los que ambas son defendibles, siendo la versión de Vera Tassis casi siempre la más convincente[464].

Coenen concluye que, si Vera Tassis tuvo acceso a un texto perdido para *Amar después de la muerte*, es posible que esto sucediese con otras comedias, por lo que muchas de las variantes arbitrarias que se le atribuyen al editor no se deberían a su intervención[465]. Basándose en una variante textual presente en la

[462] Shergold, 1955, p. 218.
[463] Lobato, 2002, pp. 356-357.
[464] Coenen, 2006, p. 249.
[465] Coenen, 2006, p. 255.

edición de Vera, Coenen supone una transmisión textual similar para *Darlo todo y no dar nada*:

> la interpolación de una *amplificatio* como la citada, cuya función en el texto no es otra que la de desarrollar la metáfora del 'inquilino', no parece cuadrar con las costumbres editoriales de Vera Tassis, por lo que resulta más plausible que ya figurara en el texto que manejó[466].

A partir del caso de esta comedia, Coenen comienza a matizar su propuesta de transmisión textual, ciñéndola a comedias que dan noticia de una puesta en escena en palacio. El hecho de que Vera estuviese informado de esta circunstancia parece probar que tuvo acceso a testimonios perdidos:

> Muchas de las comedias de Calderón que fueron representadas a los reyes en palacio llevan en las ediciones impresas una referencia a ese hecho en el encabezamiento del texto, como la que efectivamente figura en la *Séptima parte* de Vera Tassis, que da como título completo: *La gran comedia Darlo todo, y no dar nada. Fiesta que se representò a sus Magestades en el salon de su Real Palacio*. Si Vera hubiese trabajado sobre *Escogidas* o la *Quinta parte*, en las que falta por completo una alusión de ese tipo, no se entiende de dónde pudo haber sacado el dato de la representación ante sus majestades[467].

Entre los textos perdidos a los que pudo haber tenido acceso Vera Tassis existen dos posibilidades. Por un lado, puede que partiese de sueltas de lujo, impresos que se realizaban como recuerdo de las fiestas teatrales[468]. Este podría ser el caso de *Fieras afemina amor* o *Fineza contra fineza* y podría explicar también la transmisión textual de *Darlo todo y no dar nada*, conservada en una suelta de lujo que

[466] Coenen, 2008a, p. 207.
[467] Coenen, 2008a, p. 207.
[468] Vega García-Luengos, 2007, p. 76.

lleva por título *Triunfos del diciembre*[469]. Si bien Wilson pensaba que Vera Tassis no había tenido acceso a la suelta de lujo en su aproximación a *Fieras afemina amor*, sino que había recuperado las lecturas debido a su buen criterio editorial[470], la hipótesis de Coenen hará que sea necesario replantearse su pericia correctora.

Por otro lado, Coenen no descarta que «en vez de sueltas palaciegas, lo que tuvo Vera Tassis fueron los manuscritos de las propias compañías»[471]. Estos manuscritos, utilizados para la representación en palacio, podrían haber sido revisados por Calderón para adaptarlos a las nuevas circunstancias:

> Hace ya décadas, Shergold (1955: 212-218) propuso que algunos textos publicados por Vera podrían tener una historia similar. En las acotaciones de algunas comedias, tal como figuran en Vera Tassis, encontró importantes indicios de que pertenecen a reposiciones palaciegas, ligeramente adaptadas a las nuevas circunstancias de la representación. Las enmiendas en los textos para dichas reposiciones podrían haber sido llevadas a cabo por el propio Calderón, lo cual les daría mayor autoridad testimonial que los textos impresos anteriormente[472].

La posible revisión del texto por parte de Calderón encuentra su justificación en un caso en el que sí se conoce intervención del dramaturgo, el de *El laurel de Apolo*, que

> fue publicada en vida del autor en la *Tercera parte* de 1664, con el encabezamiento de «Fiesta de Zarzuela», en referencia a su estreno en 1658 en ocasión del nacimiento del Príncipe Felipe Próspero. Fue corregida y revisada por el propio autor para un cumpleaños de Carlos II, al parecer partiendo del texto impreso, harto

[469] Coenen, 2008a, p. 207.
[470] Wilson, 1973, pp. 192-195.
[471] Coenen, 2008a, p. 207.
[472] Coenen, 2008a, p. 78

> defectuoso, y es sabido que el texto publicado por Vera Tassis es el de esta nueva versión, como él mismo indicó al final del texto[473].

La participación de Calderón en la revisión de comedias representadas en palacio también fue señalada por Cruickshank en su edición de *En esta vida* (1971) y ha sido documentada por Laura y María Carbajo Lago para *Psiquis y Cupido* y *El laurel de Apolo*[474]. Así pues, estas comedias parecen sentar un precedente para obras como *Amado y aborrecido* o *Manos blancas no ofenden.* Esta hipótesis resulta especialmente adecuada para estas dos comedias, pues ambas son considerablemente más largas en la versión editada por Vera Tassis. De *Amado y aborrecido*, señala Coenen que el texto de Vera

> es casi un centenar de versos más largo que los anteriores. Digan lo que digan sus detractores, Vera no solía interpolar a su antojo largas tiradas de versos en las comedias que editaba. En este caso, en cambio, figura en la jornada primera una tirada de 22 versos que brilla por su ausencia en los testimonios anteriores[475].

No parece razonable atribuir este tipo de variantes al proceso de impresión de la obra, presuponiendo que hayan tenido lugar en el taller, pues como señala Adrián J. Sáez «suponer que un cajista o copista del siglo XVII dispusiese, con las molestias añadidas, de más de un texto de una comedia es difícil de aceptar»[476]. Ante el caso particular de *Amado y aborrecido*, María Carbajo Lago ha demostrado que una escena de cincuenta versos que solo se incluye en la edición de Vera Tassis se debe necesariamente a Calderón, puesto que aparece sintetizada en un resumen otorgado a los

[473] Coenen, 2008b, p. 78. También trata esta cuestión Cruickshank 2000.
[474] Laura y María Carbajo Lago, en prensa.
[475] Coenen, 2008b, p. 76.
[476] Sáez, 2013, p. 257.

asistentes a una reposición vienesa de la comedia en 1667[477]. Parece una prueba más de que Vera Tassis tuvo como fuente testimonios hoy perdidos, por lo que las variantes se deben a estos y no a innovaciones del editor o la imprenta. Sin embargo, la imprenta sí pudo haber tenido algo que ver con algunos otros errores y variantes, pues Coenen señala que

> No sería ilógico pensar que éste [Vera], en vez de transcribir las comedias de principio a fin y proporcionar los manuscritos resultantes al cajista, se limitara a entregar de cada comedia una lista de observaciones y enmiendas, para que el cajista las introdujera al componer el texto. Es decir, que el cajista trabajara sobre los testimonios ya impresos —más manejables y más legibles que los manuscritos en aquel mundo carente de luz eléctrica—, manteniendo de ellos todas las corrupciones y otras peculiaridades que hubiesen escapado a la atención de Vera Tassis, a la vez que introducía las enmiendas de éste[478].

La aparición de grandes tiradas de versos no encaja en el *modus* operandi del taller de Francisco Sanz y tampoco lo hace dentro de las conocidas trivializaciones del editor, de modo que la presencia de este tipo de variantes solo puede explicarse si se le presupone a Vera una fuente distinta de los testimonios conocidos. Así, Coenen acaba por señalar la posible generalización de esta hipótesis:

> hay decenas de comedias de Calderón que, sólo en su edición y en las derivadas de ella, llevan el encabezamiento de «Fiesta que se representó a sus Majestades» u otro similar. Lo mismo que *Amado y aborrecido*, sus textos derivan con toda probabilidad de representaciones palaciegas en tiempos de Carlos II, y

[477] Este resumen aparece en un impreso de lujo, que lleva por título *Le Vittoire d'Amore* y fue realizado por Matheo Cosmerovio. María Carbajo Lago, 2018, en prensa.
[478] Coenen, 2011, p. 43.

> pueden reunir corrupciones procedentes de la transmisión impresa con enmiendas del propio autor[479].

Coenen contempla cinco casos en los que parece seguro que Vera manejó este tipo de textos: *El castillo de Lindabridis*, *Céfalo y Pocris*, *Duelos de amor y lealtad*[480], *El segundo Scipión* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*[481]. Cruickshank va más allá en su estudio sobre *Con quien vengo, vengo*, llegando a afirmar que es «evidente que tenía acceso a manuscritos o ediciones que han desaparecido»[482]. Incluso mucho antes, ya Astrana Marín, conocido detractor de Vera, había llegado a reconocer que «en ciertas comedias poseyó, sin duda, mejores textos que sus antecesores»[483].

También para *Basta callar* Coenen contempla la posibilidad de que Vera Tassis manejase un antecedente perdido, debido a la presencia de cuatro versos que constituyen una *amplificatio*:

B (*Quinta parte*, Barcelona)	*VT* (texto de Vera Tassis)
De quando acá fue el amor	De quando acá fue el amor
prenda para enagenada?	prenda para enagenada?
de quando acá el alvedrio	de quando acá el aluedrio
de vn dueño a otro dueño passa?	de vn dueño a otro dueño passa?
Es joya la inclinación?	*es inquilino el afecto,*
es la voluntad alhaja?	*para andar mudando casas,*
	vezino ayer de una gloria,
	y huésped oy de una infamia?
	Es joya la inclinación?
	es la voluntad alhaja?

[479] Coenen, 2011, p. 50-51.
[480] Laura Carbajo Lago ha localizado un impreso lujoso de esta comedia, realizado por Antonio Sanz, que si bien contiene un texto posterior al de la *princeps*, ofrece algunos lugares mejores que permiten corregir los errores de la edición tassiana. Laura Carbajo Lago, en prensa.
[481] Coenen, 2011, p. 79.
[482] Cruickshank, 2013, p. 100.
[483] Astrana Marín, 1941, p. XLVII.

La presencia de estos versos lleva a Coenen a suponer que Vera partía de un testimonio en el que estos versos ya estaban presentes[484]. Además, en el caso de esta comedia, el texto de Vera omite 305 versos que en el manuscrito Res.91 están atajados, por lo que puede deducirse que su texto base ya no los contenía[485].

Un caso parecido a este, lo presenta otra fiesta palatina, *Bien vengas, mal*, *si vienes solo* cuya edición tassiana omite hasta setenta y cuatro versos que sí están presentes en la otra rama, lo que lleva a Rodríguez-Gallego a suponer que Vera debió de partir de un testimonio perdido en el que estos fragmentos habían desaparecido[486].

Se ha señalado también el posible acceso de Vera Tassis a una fuente desconocida para *El secreto a voces*, puesto que su edición de la comedia recupera variantes que solo coinciden con el autógrafo calderoniano y que difícilmente pueden justificarse como correcciones *ope ingenii* del editor[487].

Si bien Coenen se centraba en proponer que Vera tuvo acceso a textos hoy desconocidos en el caso de aquellas comedias que contaban con el membrete «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón de su Real Palacio»; más recientemente, se ha señalado la posibilidad de ampliar esta hipótesis también a comedias que no se ajustan a esta circunstancia.

Casariego ha llamado la atención sobre dos casos en los que Vera parece haber tenido acceso a textos desconocidos, a pesar de tratarse de comedias que no contenían el membrete «fiesta». Se trata de *Cada uno para sí* y *La desdicha de la voz*[488], que cuentan con ediciones críticas a cargo de Ruano de la Haza y Terry R. A. Mason respectivamente. Tanto Ruano como Mason encuentran evidencias textuales de que Vera Tassis utilizó más de un texto como base para sus ediciones, en mayor o menor medida. También a la hora de editar

[484] Coenen, 2008a, p. 206.
[485] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 119.
[486] Rodríguez-Gallego, 2015, p. 138.
[487] Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 188-189.
[488] Casariego, 2016a, p. 236.

Nadie fíe su secreto, Casariego recoge la presencia de versos adicionales que *VT* no comparte con los demás testimonios y que resultan significativos, a pesar de que la comedia no lleve el rótulo de «fiesta», por lo que puede suponerse que tuvo acceso a un testimonio donde estos ya estaban presentes[489].

Establecido ya que Vera tuvo acceso a fuentes hoy perdidas en diferentes ocasiones, lo prudente será, como sugiere Casariego, estudiar el caso particular de cada comedia, que debe «ser valorada en el conjunto que se integra y de manera individual»[490].

El acceso de Vera a estas fuentes perdidas podría venir justificado por varias circunstancias. Por un lado, Vera tenía vinculación con el mundo palaciego, tanto como dramaturgo como en su posición de «Fiscal de las comedias destos reinos, por Su Majestad»[491], lo que le habría permitido estar en contacto con compañías que representaban en palacio y tenían manuscritos utilizados para la representación. Por otro lado, Vera trabajó con el impresor Francisco Sanz, quien ostentaba el título de «impresor del Reino y portero de cámara de Su Majestad» y figuraba como tal en la portada de las *partes* calderonianas[492]. Dada su posición, Sanz también podría haber estado en posesión de testimonios utilizados para la representación, lo que facilitaría la labor de Vera Tassis. Para *Manos blancas*, parece que Francisco Sanz editó una suelta sin relación con la *Octava parte*[493].

---

[489] Casariego, 2016a, p. 246.
[490] Casariego, 2016a, p. 240.
[491] Así figura en la *Novena parte*, como recogen Laura y María Carbajo Lago, en preparación.
[492] Laura y María Carbajo Lago, en preparación.
[493] Ángel Martínez Blasco recoge este testimonio en su edición. El editor da la siguiente descripción: «por Francisco Sanz, en la calle de la Paz, 22 hojas. n.n. [En mi biblioteca]. La suponemos anterior a la edición del mismo editor de la Octava parte, de 1684. (B.1.) (Signat. $ABCDE_4F_2$)». Martínez Blasco lo clasifica como un testimonio que sigue el texto de *Escogidas* y advierte en nota de que este testimonio no se incluye en el *Manual* de los Reichenberger, por lo que ha enviado un facsímil para su inclusión. Martínez Blasco, 1995, p. 129. La imposibilidad de consultar este testimonio impide hacer valoraciones sobre él.

En el caso de la *Octava parte de comedias* en la que se integra *Manos blancas* hay cuatro comedias con el rótulo «fiesta»: *Manos blancas*, *No siempre lo peor es cierto*, *Los tres afectos de amor* y *Antes que todo es mi dama.* Desafortunadamente, no existen ediciones críticas que permitan establecer la procedencia de todos los textos que componen esta *Octava parte*.

Para la fiesta palatina *Antes que todo es mi dama*, Bernard P. E. Bentley tiene en cuenta un manuscrito de 1678 y la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas*, así como la edición de Vera Tassis. A la hora de analizar las variantes, establece que el texto de Vera está más próximo al manuscrito, con el que comparte lecturas y que, a su vez, parece presentar una versión anterior a la que se transmite en *Escogidas*, por lo que debió de tener acceso a un texto previo similar a este[494].

Con respecto a las demás comedias del volumen, hasta en cuatro ocasiones se sospecha que Vera pudiese manejar testimonios desconocidos: *Los cabellos de Absalón*, *La banda y la flor*, *Con quien vengo, vengo* y *Guárdate del agua mansa*. Aunque ninguna de estas obras lleva el rótulo «fiesta», su transmisión textual resulta similar a la que apuntaba Casariego para *Cada uno para sí* y *La desdicha de la voz*.

En el caso de *Los cabellos de Absalón,* Evangelina Rodríguez-Cuadros observa que Vera Tassis utiliza como base el *Libro nuebo estravagante de comedias escogidas de diferentes autores* (Toledo, 1677) y apunta a que el editor «podría así tener una hipotética base para su edición y no asentarse —como algunos se han empecinado en afirmar— en puras intuiciones restauracionistas más o menos hábiles»[495]. A partir de su análisis, supone un hipotético texto «x» del que derivaría la familia tassiana[496].

En su reciente edición crítica de *La banda y la flor*, Jéssica Castro Rivas también apunta la posibilidad de que Vera Tassis contase con fuentes desconocidas. Por un lado, está claro que la

[494] Bentley, 2000, p. 111.
[495] Rodríguez-Cuadros, 1989, p. 94.
[496] Rodríguez-Cuadros, 1989, p. 112.

edición de Vera no tiene como fuente la *Parte XXX de Escogidas*, ya que está presenta hasta 305 versos más, repartidos en las tres jornadas[497]. Por otro, se encuentra una situación similar a la de *Manos blancas*, puesto que el texto de Vera Tassis presenta lecturas y versos que, si bien no comparte la otra familia, encajan dentro del sentido y de la métrica. Por ello considera que es posible que Vera Tassis pudiera «tener en su poder algún manuscrito o impreso perdido en la actualidad, el cual habría utilizado para enmendar las lagunas o espacios en blanco dejados por la *princeps* o corregir de su propia mano errores que se le hacían evidentes»[498].

Un caso similar al de *La banda y la flor* lo presenta la siguiente comedia de la *Octava parte*, *Con quien vengo, vengo*. En su edición, Vera omite hasta cincuenta y ocho versos que sí están presentes en *Diferentes XXXI*. Don Cruickshank cree que esto se debe a que Vera Tassis no utilizó como base el texto de *Diferentes XXXI*, sino el de *Escogidas I*, puesto que contaba con una aprobación de Calderón[499]. Cruickshank establece, además, que los versos de *Diferentes* no parecen espurios, por lo que debió de haber un antecedente común a ambos testimonios.

La última comedia para la que Vera parece haber tenido acceso a algún testimonio perdido es *Guárdate del agua mansa*. En su edición crítica, Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz encuentran numerosos cambios con respecto a *El agua mansa*, modificaciones que atribuyen al propio Calderón, quien «adaptó para la ocasión de las bodas una comedia que tenía escrita con anterioridad»[500]. Los editores presuponen que Vera Tassis tuvo acceso a un texto perdido, que derivaría del autógrafo de *El agua mansa*, y en el que se habrían introducido las modificaciones.

Como se ha mencionado ya, *Manos blancas* contiene hasta 147 versos más que el resto de los testimonios. Se trata de lecturas que parecen calderonianas, por lo que resulta lógico suponer que existió

[497] Castro, 2016, p. 103.
[498] Castro, 2016, p. 135.
[499] Cruickshank, 2014, p. 93.
[500] Arellano y García Ruiz, 1989, p. 75.

un testimonio cercano al arquetipo inicial «x». En el caso de *Manos blancas*, la edición de *VT* sí lleva el rótulo «Fieſta que se repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon de ſu Real Palacio». Se sabe, por lo tanto, que *Manos blancas* fue una comedia palatina, y es probable que Calderón la escribiera precisamente con esa intención[501], lo que explicaría la inclusión de las damas entre los *dramatis personae*. Por tanto, no resulta descabellado pensar que Vera pudiera haber tenido acceso a un manuscrito utilizado para las representaciones en palacio.

Dejando a un lado su posible acceso a este tipo de textos, un cierto número de variantes pueden atribuirse con relativa seguridad a Vera Tassis, pues coinciden con el tipo de modificaciones que registraba en 1941 Everett Hesse. En un estudio reciente sobre la tesis de Hesse, Erik Coenen resume que el *modus operandi* del editor consistía en:

> modernizar determinados verbos; enmendar estrofas cojas, silabeos defectuosos, repeticiones léxicas e incoherencias semánticas o sintácticas; puntuar bien los textos; añadir —en casos excepcionales, y queda por ver si siempre *ope ingenii*— textos, y hasta alguna escena entera, a su juicio imprescindibles para la congruencia de la obra[502].

Entre los cambios más característicos del editor está la selección léxica sistemática, como el intercambio de *topar* por *encontrar* o *hallar*, o de *condición* por *calidad*[503]. Precisamente este trueque aparece en la primera jornada de *Manos blancas*:

con condizion que en un año	con calidad, que en vn año
(*M1*, f. 6v; *M2*, f. 6v; *E*, p. 4b)	(*VT*, p. 50b)

[501]El gusto por esta comedia en la corte puede verse reflejado en el apartado de esta tesis que recoge las representaciones de *Manos blancas*. Sobre la fiesta cortesana, puede verse el apartado de esta tesis dedicado al teatro dentro del teatro.
[502] Coenen, en prensa.
[503] Hesse, 1941, p. 38.

La lección «calidad» está presente en *Las armas de la hermosura*, *El castillo de Lindabridis* o *Guárdate del agua mansa*, por lo que podría tratarse de una *lectio facilior* en los manuscritos, aunque tampoco puede descartarse la posibilidad de que esta sea una lectura tassiana, ya que tanto en *Guárdate del agua mansa* como en *El castillo de Lindabridis* la lección «calidad» aparece en un texto de algún modo autorizado por Vera; mientras que solo en *Las armas de la hermosura* parece una lección genuina. Hesse recoge otras cuatro incidencias en las que Vera Tassis parece haber sustituido «condición» por «calidad», en las obras *Fineza contra fineza*, *Apolo y Climene* y *La dama duende*[504].

Se encuentra también el cambio entre *topar* y *hallar* señala por Hesse[505]:

Digalo el ver que topando en el correo vna carta (*M1*, f. 67r; *M2*, f. 77v; *E*, p. 40a)	Digalo el que aviendo hallado en la eſtafeta vna carta (*VT*, p. 90b)

En cuanto al cambio de «correo» por «eſtafeta», Rodríguez-Gallego señala que es probable que correo sea una *lectio facilior*, pues el término *estafeta* aparece en hasta «cinco comedias de Calderón, incluida la autógrafa *La desdicha de la voz*[506]. La lección «estafeta» también parece ser más adecuada debido al significado de «correo», que en *Autoridades* tiene como primera acepción «El que tiene el oficio de llevar y traer cartas de una parte a otra».

Otra de las modificaciones habituales que recoge Hesse es el trueque de *entender* por *pensar*[507], que se halla también en *Manos blancas*:

[504] Hesse, 1941, p. 38.
[505] Hesse, 1941, pp. 1-4.
[506] Rodríguez-Gallego, 2017, p. 139.
[507] Hesse, 1941, pp. 10-11.

teo. responde porque no piense (*M1*, f. 22r; *M2*, f. 23v; *E*, p. 14a)	*Theod.* Responde porque no entiẽda (*VT*, p. 61b)

Hay también selecciones léxicas menos habituales o evidentes, pero que también parece deberse a la labor editorial de Vera Tassis:

y donde pueda escriviros. *Fed*. De queja tan justa quedo (*M1*, f. 3v; *M2*, f. 4r; *E*, p. 3a)	y donde podrè eſcriviros. *Feder.* De quexa tan cuerda quedo (*VT*, p. 48b)
tan a su gusto el bosquejo (*M1*, f. 8v; *M2*, f. 9r; *E*, p. 5b)	tan à ſu guſto el objeto, (*VT*, p. 52a)
alegaste en sus instanzias (*M1*, f. 18r; *M2*, f. 18v; *E*, p. 11a)	ayudaſte ſus inſtancias (*VT*, p. 58b)

En estos versos, en los que hay una lectura equipolente que difiere tan solo en un término, puede aventurarse que los cambios de *VT* se deben a la labor correctora de Vera Tassis. En el primer caso, el adjetivo «cuerda» presenta una cierta rima interna con «queja». Además, el adjetivo «justa» aparece modificando al término «queja» en otras obras de Calderón[508]. Por otro lado, la modificación de la forma verbal «podré» en lugar de «pueda» también parece responder a la intervención tassiana, pues Hesse recoge algunos casos similares[509].

En cuanto a la alternancia entre «objeto» y «bosquejo», quizá pueda suponerse una *lectio facilior* en la edición tassiana, pues la lectura de los manuscritos parece más adecuada a un contexto en el que se trata sobre la pintura. El término *bosquejo* aparece, además, en contextos similares en otras cuatro comedias de Calderón: *Peor está que estaba*, *Afectos de odio y amor*, *La hija del aire* y *El secreto a voces*.

[508] Se trata de *Nadie fíe su secreto*, *Guárdate del agua mansa*, *El astrólogo fingido*, y *La niña de Gómez Arias*.
[509] Hesse, 1941, p. 24.

En el ejemplo siguiente también parece haber una *lectio facilior*. Debido a la naturaleza de la disputa política, el término apropiado debería ser «alegaste», puesto que el *alegar* tiene la acepción:

> Proponer, traer por la causa que se defiende las razones y motivos que hay para probar y justificar su derecho: ahora sea por escrito, fundándolo con las leyes y autoridades de los autores, ahora sea verbalmente, como hacen los abogados en los estrados y tribunales; si bien ya el uso llama a la defensa verbal informar (*Aut.*).

Este vocablo encaja además con el sentido del verso, pues está en relación con el término legal, *instanzias*, que se refiere a: «En lo forense, es la ejercitación de la acción en juicio, después de la contestación hasta la sentencia definitiva, con cierto término coartada» (*Aut.*). Por lo tanto, parecen adecuadas las lecturas que se ciñen a la jerga judicial, de manera que la lección *ayudaste* de *VT* es probablemente una *lectio facilior* introducida por Vera Tassis.

Otro caso en el que parece haber una selección léxica tassiana es el siguiente:

jamas dibujar la baga imaginazion de quien (*M1*, f. 18r; *M2*, f. 19r; *E*, p. 11b)	jamàs dibuxar la varia imaginacion de quien (*VT*, p. 58b)

El sintagma «vaga imaginación» aparece en el autógrafo de *En esta vida*[510] y también en *Duelos de amor y lealtad*; por lo que parece que probablemente se trate de una lección original. Además, la expresión «vaga la imaginación» aparece en *El gran príncipe de Fez*[511] y la frase «la imaginación más vaga» en *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*[512].

[510] *En la vida*, 1971, p. 50.
[511] *Comedias IV*, 2010, p. 584.
[512] *Comedias III*, 2007, p. 444.

Entre las intervenciones que señala Hesse están también pequeños cambios de conjunciones, artículos o preposiciones como los siguientes:

y romped los inſtrumentos, (*M1*, f. 15v; *M2*, f. 16r; *E*, p. 10a)	ò romped los inſtrumentos (*VT*, p. 56b)
que pudo en la fantasia (*M1*, f. 18r; *M2*, f. 19r; *E*, p.11b)	que pudo en ſu fantaſia, (*VT*, p. 58b)
mas premio y mas interes (*M1*, f. 27v; *M2*, f. 30r; *E*, p. 17a)	mas premio, mas interès (*VT*, p. 65a)
que dezir, que aunque mas pienses (*M1*, f. 45r; *M2*, f. 52r; *E*, p. 27a)	con dezir, que aunq̃ mas pienſes, (*VT*, p. 76a)

Un caso en el que Vera Tassis parece haber modificado erróneamente una conjunción es el siguiente:

esconderte oy y taparte tiene un grande inconueniente (*M1*, f. 2r; *M2*, f. 2v; *E*, p. 2a)	eſconderte oy, o taparte, tiene vn grande inconueniente (*VT*, p. 47a)

Es muy probable que esta advertencia que hace Patacón a Lisarda sea un guiño a *El escondido y la tapada*, como ya advirtió Don Cruickshank[513]. Más adelante, el mismo Patacón repite:

> no murmure que entra presto
> *lo tapado y lo escondido*
> y antes de ver en que para
> diga de si satisfecho
> que este paso esta ya echo
> (*M1*, f. 2v; *M2*, f. 2v; *E*, p. 2a; *VT*, p. 47b)

[513] Cruickshank, 2009, p. 261.

Este fragmento parece una alusión directa a la comedia anterior[514]. Por lo tanto, el lugar correcto sería «esconderte oy y taparte», lectura que comparten todos los testimonios excepto *VT*, en el que probablemente Vera Tassis corrigió la conjunción por resultarle en cierta cacofonía. Hesse recoge varios casos en los que el editor parece haber sustuido «y» por «o», como en *En esta vida*, *Apolo y Climene*, y *Fineza*[515].

También debe tenerse en cuenta la intervención de Vera Tassis en la modernización de formas verbales que, en el siglo XVII todavía conservaban un doblete, como las formas del pretérito *trajo* y *trujo*, que se encuentran en los siguientes ejemplos:

el nonbre trujo el concepto (*M1*, f. 8r; *M2*, f. 8r; *E*, p. 5a)	el nombre traxo el concepto, (*VT*, p. 51b)
lo que a ti te trujo el fuego. (*M1*, f. 12r; *M2*, f. 12r; *E*, p. 7b)	lo que a ti te traxo el fuego. (*VT*, p. 54a)
Pat. quien diablos te trujo aqui (*M1*, f. 83v; *M2*, f. 94r; *E*, p. 51a)	Pat. Quien diablos te traxo aqui? (*VT*, p. 102a)

Lapesa indica que «Calderón escribe de su mano *trujo*, asonante de *gusto*, *injusto*, etc. en versos dichos por Octaviano; en comedias impresas hay *trugiste*, *trujese*, *trujo* (los dos últimos, sustituidos por *traxesse* y *traxo* por Vera Tassis)»[516]. La forma *trujo* aparece en el autógrafo de *La desdicha de la voz*[517]; mientras que *trujeron* está

[514] *El escondido y la tapada* ha sido fechada en torno a 1635-1636. Esta referencia ha sido utilizada por Cruickshank para fechar *Manos blancas* en la década de 1640, 2009, p. 261. Además, cabe mencionar aquí que tanto en la lista de Marañón como en la de Veragua se citan de manera contigua *Manos blancas no ofenden* y *El escondido y la tapada*, por lo que parece que ya Calderón observaba una relación entre estas dos comedias. Sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la datación.
[515] Hesse, 1941, pp. 187-188.
[516] Lapesa, 1983, p. 56.
[517] *Desdicha*, Mason, 2003, p. 173, v. 2187.

presente en posición de rima en *El médico de su honra*[518]. Casariego encuentra este mismo fenómeno en su estudio de *Nadie fíe su secreto* y aventura que «es posible que hacia final de siglo […] las formas actuales fuesen mayoritarias y, por ello, el editor decidiese incorporarlas»[519]. De hecho, en *M2*, el manuscrito más tardío, aparece también la forma *trajo* en el verso «la trajo entre estas montañas» (f. 16v).

En esta línea esta la aparición de formas verbales como *echalle* o *buscalle*, en las que el fonema vibrante final del infinitivo se asimila con el pronombre átono, un fenómeno habitual en el XVII, que se encuentra también en *Manos blancas*:

echalle tu el contrapunto. (*M2*, f. 1v; *E*, f. 1b)	echarle tu el contrapunto. (*VT*, p. 47a)
por quien a buscalle andan (*M2*, f. 76v; *E*, p. 39b)	por quien à buſcarle andan (*VT*, p. 89b)

Esta alternancia parece haberse manifestado ya en la escritura de Calderón, pero también Vera Tassis tendió a corregirla, como bien establece Lapesa:

> Calderón escribe de su mano *verlo*, *lograrla*, *recevirla*, *avisarle*, *oyrlas*, *malograrlas*, *servirla*, *hablarla*, pero *buscalle* y *matalle* en rima con *calle*, *vella* y *defendella* en rima con *ella*, etc.; igual criterio sigue la edición de Vera Tassis, que, cuando impresiones anteriores dan *temella*, *dudalle*, *sabellas*, *quitalle* sin que la roma lo exija sustituye estos conglomerados por *temerle*, *dudarle*, *saberle*, *negarle*, pero conserva *adordalla* para que consuene con *batalla*[520].

[518] *Médico*, 2012, p. 189, v. 194.
[519] Casariego, 2016a, p. 271.
[520] Lapesa, 1983, p. 55.

Como puede observarse, en el caso de *Manos blancas*, los términos *echalle* y *buscalle* no se encuentra en posición de rima, lo que justificaría que el editor lo hubiese corregido. Además, la vacilación de este fenómeno en la época puede observarse en que *M1* no comparte las asimilaciones, sino que comparte las formas modernas preferidas por Vera Tassis.

En otras ocasiones parece que Vera Tassis ha incluido una modificación, aunque no se corresponda con las recogidas con Hesse. Se trata de ocurrencias en las que cambia un solo término, que no aparece en ningún otro testimonio de la tradición salvo *VT* y sus descendientes. Son ejemplos como estos:

que doble aconfesar llego, (*M1*, f. 11r; *M2*, f. 11r; *E*, p. 7a)	que dexè, à confeſar llego (*VT*, p. 53b)
tan grande melancolia. (*M1*, f. 14v; *M2*, f. 15r; *E*, p. 9a)	tan grave melancolia. (*VT*, p. 56a)
de aqueste estado el gouierno (*M1*, f. 4r; *M2*, f. 4v; *E*, p. 3a)	de *aquel* Eſtado el gouierno, (*VT*, p. 48b)
el ayre a tu voz ſuſpendas. (*M1*, f. 33v; *M2*, f. 37v; *E*, p. 20b)	el ayre tu voz ſuſpenda. (*VT*, p. 68b)
vn cordel en la garganta, (*M1*, f. 44v; *M2*, f. 51v; *E*, p. 26b)	vn cordel à la garganta, (*VT*, p. 75b)

Otro detalle que debe tenerse en cuenta sobre la edición de Vera Tassis es que existen lugares en los que *VT* y *E* leen juntos, apartándose de la tradición manuscrita. Se trata de ejemplos como estos:

diciendo si es enzendida llama amor bien mi tristeza (*M1*, f. 39r; *M2*, f. 44r)	diziendo, ſi es eſcondida llama amor, bien mi triſteza (*VT*, p. 72a; *E*, p. 23b)

gala hazer de la fineza (*M1*, f. 39v; *M2*, f. 45r)	al hazer[521] de la fineza, (*VT*, p. 72b; *E*, p. 23b)
segunda[522] vez a matarme (*M1*, f. 40v; *M2*, f. 46r)	à matar ſegunda vez! (*VT*, p. 73a; *E*, p. 24a)
ay tan gran[523] desverguenza vos[524] con la daga tras ella assi entrais en mi presenzia (*M1*, ff. 42v-f. 43r; *M2*, f. 49r)	*Ser*. Ay tan grande deſverguença! *Pat*. Señores, què enredo es eſte? *Ser*. Aſsi entrais en mi preſencia? (*VT*, p. 74b; *E*, p. 25b)
que me a dado en esta joya (*M1*, f. 46v; *M2*, f. 54r)	que me ha dado en eſta caxa (*VT*, p. 77a; *E*, p. 28a)
yo el nonbre de quien faltara (*M1*, f. 50v; *M2*, f. 59r)	el nombre de quien faltàra (*VT*, p. 79b; *E*, p. 30a)
que ya no puedo sufrir la duda de si esto es representar o sentir (*M1*, fol. 57v; *M2*, fol. 68r)	que ya no puedo ſufrir de[525] la duda, ſi es aqueſto repreſentar, ò ſentir. (*VT*, p. 84a; *E*, p. 34a)
a sauer que ama y no ofende quien piensa que ofende y no ama (*M1*, f. 62v; *M2*, f. 73r)	à ſaber que ama, y no ofende quien pienſa no ofende, y ama. (*VT*, p. 87b; *E*, p. 37b)
asegurarse demas (*M1*, f. 73v; *M2*, f. 84r)	aſſegurarte; demàs (*VT*, p. 95a; *E*, p. 44b)

[521] Hartzenbusch percibe este error de la tradición impresa y lo corrige en su edición por «recatarte la fineza», Calderón, 1856, p. 290b.
[522] En *M1* aparece «a matarme» tachado, lección que tampoco coincide con la tradición impresa.
[523] En *M2* se lee «grande» en lugar de «gran».
[524] En *M1* aparece la forma verbal «ves», error evidente que puede explicarse por el proceso de copia.
[525] En *E* se omite el «de».

pero aqui esta Serafina	pero aqui eſtà Federico[526],
(*M1*, f. 78r; *M2*, f. 88v)	(*VT*, p. 98b; *E*, p. 47b)

En muchos de estos casos, la lectura que comparte la tradición impresa es errónea, mientras que los manuscritos contienen una lección adecuada. Este tipo de variantes no puede atribuirse a la intervención de Vera, por lo que cabe preguntarse si el texto al que tuvo acceso ya las contenía, o si presentaba lugares deturpados que el editor solucionó acudiendo a otras fuentes, entre las que posiblemente se encontraba *E*. Llama la atención que ninguno de estos lugares se encuentre en la primera jornada, que presenta el texto más divergente en la edición de *VT*, por lo que parece plausible pensar que Vera tuvo acceso a un texto mejor para esta jornada, pero que para el resto de la comedia partió de una versión similar a la de *Escogidas*.

Resulta posible que Vera tuviese presente el texto publicado en *Escogidas*, como sugiere Juan M. Escudero para el caso de *El escondido y la tapada*, que le permite concluir que «Vera Tassis en algunas ocasiones utiliza más de un texto para la fijación del suyo (…). Todo parece apuntar que este mismo procedimiento utilizó para los textos que tomó de *Comedias escogidas*»[527]. Tanto *El escondido y la tapada* como *Manos blancas no ofenden* fueron publicadas en la *Parte IX de comedias escogidas*, y Vera conocía esta publicación, pues edita *El escondido* como última obra de la *Séptima parte* y *Manos blancas* en segundo lugar de la *Octava*. Escudero establece que Vera debió de partir del volumen de *Escogidas*, ya que observa «un orden en la preparación de los textos relacionado con las fuentes de que se nutre»[528].

En esta línea, los estudiosos han puesto su atención en la lista de comedias publicadas en tomos de *Varias* que Vera ofrece en la

[526] La referencia a este personaje en los impresos es un error, como bien apunta Rodríguez-Gallego, pues en esta escena Federico se encuentra escondido, por lo que Enrique no habría podido verle, 2017, p. 133, n. 58.
[527] Escudero, 2009, p. 141.
[528] Escudero, 2009, p. 141.

Verdadera quinta parte (1682). Erik Coenen percibe en su análisis que la lista del editor sigue un principio ordenado, «consultando uno a uno los tomos de *Escogidas* y anotando los títulos de comedias auténticas de Calderón»[529].

La relación de Vera Tassis con los tomos de *Escogidas* ha sido notada también por Cruickshank, quien señala que Vera Tassis convenció a Calderón para que permitiese la impresión de *La señora y la criada* y *Las armas de la hermosura* en *Escogidas XLVI*, llevada a cabo por Francisco Sanz, el mismo que llevaría a cabo las partes calderonianas editadas por Vera[530]. Aunque Cruickshank demuestra la relación del editor con este volumen, al publicar la *Novena parte* años más tarde, Vera desacredita las ediciones previas. Sin embargo, tras estudiar las variantes de *Las armas de la hermosura*, Rodríguez-Gallego encuentra que, aunque Vera pudiera haber tenido acceso a un texto perdido, «las evidencias textuales no son tan grandes que garanticen que Vera tuvo delante más textos que el de *Escogidas*»[531]; por lo que su rechazo hacia los textos publicados previamente parece más bien una estrategia promocional.

Más allá, el uso de tomos de *Escogidas* como fuente es percibido por Ruano de la Haza en las dos primeras jornadas de *Cada uno para sí*, pues dependen del volumen 15 de *Escogidas*[532]. En su edición de *Nadie fie su secreto*, Paula Casariego deduce que «es muy probable que el editor se haya servido o al menos conociese la parte segunda de *Escogidas*»[533]; por lo que no sería de extrañar que también esto hubiera sucedido en el caso de *Manos blancas.*

En un reciente estudio sobre la configuración de la *Novena parte*, Laura y María Carbajo Lago encuentran un indicio de los antecedentes textuales de Vera en su «preferencia [...] por editar aquellos textos que ya habían sido impresos con anterioridad»[534]. En cuanto a las comedias que se habían publicado en tomos de varias,

[529] Coenen, 2009, p. 34.
[530] Cruickshank, 1983, pp. 43-44.
[531] Rodríguez-Gallego, 2011, p. 75.
[532] Ruano de la Haza, 1982, p. 46.
[533] Casariego, 2016a, p. 244.
[534] Carbajo Lago y Carbajo Lago, en prensa.

Vera tiende a utilizar varios testimonios. Hasta en cinco comedias de la *Novena parte*, Vera tuvo *E* entre sus fuentes: *Nadie fíe*, *Cada uno*, *Armas*, *Señora* y *De un castigo*. Sin embargo, en todos estos casos, *Escogidas* no es la fuente única, sino que se conjuga con otros testimonios[535].

A raíz de lo expuesto pueden sacarse algunas conclusiones. A pesar de la reticencia de algunos editores sobre la labor de Vera Tassis, el estudio en profundidad de cada comedia ha demostrado que su labor no siempre debe ser desacreditada.

El estudio de las comedias que conforman la *Octava parte* revela que hasta en cuatro ocasiones Vera pudo tener acceso a textos que hoy se desconocen, a pesar de que ninguna de ellas lleva el rótulo de «fiesta». Estas comedias son *Los cabellos de Absalón*, *La banda y la flor*, *Con quien vengo, vengo* y *Guárdate del agua mansa*.

Para *Manos blancas*, que sí cuenta con la indicación «fiesta», en línea con las comedias estudiadas por Coenen, se prueba nuevamente que Vera Tassis tuvo acceso a un texto más próximo al original, en el que se hallaban los 147 versos que faltan en el resto de la tradición. No son pasajes que haya introducido el editor, sino versos genuinamente calderonianos, bien atajados en una adaptación de la obra, bien perdidos durante el proceso de transmisión. Tampoco puede descartarse que el propio Calderón participase en la revisión de la comedia, pues existen casos documentados como *En esta* vida, *Psiquis y Cupido* o *El laurel de Apolo.*

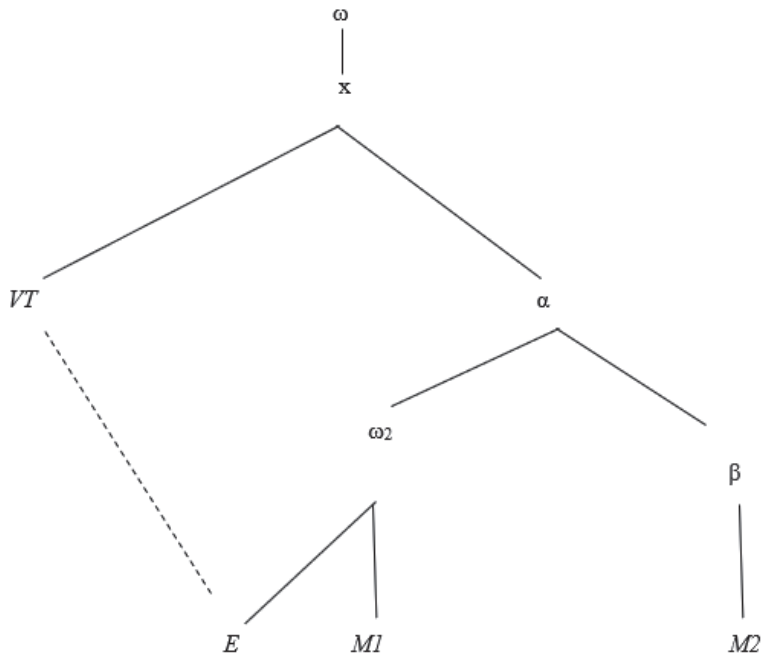
Del mismo modo, tras el análisis de las variantes equipolentes, se deduce que *VT* presenta las más próximas al original, que se modificaron más tarde, en el estadio redaccional ω_2, que se perpetuó en la otra rama de la tradición, a la que pertenecen testimonios como *M1* y *E*.

A pesar de no pertenecer a la misma familia, *VT* comparte un cierto número de errores con *E*, lo que permite suponer que Vera tenía presente el volumen de *Escogidas* a la hora de editar la comedia, como ha sido estudiado también para otras obras como *Cada uno*, *Escondido* o *Nadie fíe*. La relación del editor con

[535] Carbajo Lago y Carbajo Lago, en prensa.

Escogidas se refleja además en la organización de sus *partes*, en las que se sigue el orden de los volúmenes anteriores. Así, *Escondido* y *Manos blancas*, las dos primeras comedias de la *Parte IX* se editan como última comedia de la *Séptima parte* y primera de la *Octava.* Así, tanto el análisis del texto como los elementos paratextuales prueban que Vera tuvo presente *E*, con la que existe cierta contaminación.

Por último, debe tenerse en cuenta que existe un abundante número de variantes que pueden atribuirse a la labor correctora de Vera. Son lugares fácilmente subsanables gracias al resto de la tradición, pues se trata principalmente de casos de selección léxica. De este modo, si se incluye *VT*, el *stemma* tendría el siguiente aspecto:



De este modo, cabría suponer que *VT* contiene el texto más próximo al arquetipo inicial x, ya que Vera contaba con un texto

anterior desconocido. La otra familia deriva de un subarquetipo α en el que se introdujeron las omisiones en un proceso de revisión, ya sea por parte de un autor de comedias, o por parte del propio Calderón. De este texto más corto derivaría ω_2, un segundo estadio redaccional en el que se añadieron las variantes equipolentes.

Hay, además, diferencias notorias entre la tradición impresa y la tradición manuscrita. Como se ha mencionado ya, la presencia de errores compartidos entre *VT* y *E* implica que Vera Tassis tuvo acceso a la *Parte IX de Escogidas*, lo que supone un proceso de contaminación en la tradición impresa.

Así las cosas, dada la complejidad de la tradición de *Manos blancas* la mejor opción para editar la comedia es tomar como texto base *VT*. Observando el *stemma*, *VT* es el testimonio más cercano al arquetipo inicial x, y por lo tanto, a la redacción original en su primer estadio. Su proximidad viene dada por la presencia de los 147 versos adicionales, claramente calderonianos, cuya omisión no deja rastro en el resto de la tradición. Editar a Vera Tassis supone ofrecer el texto más completo de la obra. Además, los problemas que suelen presentar sus ediciones son fácilmente subsanables, atendiendo a los estudios que se ha hecho de sus preferencias léxicas y teniendo en cuenta el resto de los testimonios. Además, en el caso particular de *Manos blancas*, se ha utilizado la tradición manuscrita para solventar lugares claramente erróneos de los impresos. Si bien *M1* y *M2* no están tan próximas a la redacción original completa, su estudio ha demostrado que en muchas ocasiones, los textos de la subfamilia α a la que pertenecen presentan lecturas adecuadas. Por ello, a la hora de subsanar errores y eliminar posibles intrusiones tassianas, se ha recurrido a la lección de los manuscritos.

3 LAS EDICIONES SUELTAS

Tras haberse publicado en la *Parte IX de comedias Escogidas*, *Manos blancas* se perpetuó en un cierto número de ediciones sueltas, tanto a finales del siglo XVII como a lo largo del XVIII. Al igual que ocurría con los testimonios que se han visto hasta ahora, las ediciones sueltas también se sitúan en una de las dos principales familias de la transmisión textual.

3.1 LAS SUELTAS DE LA FAMILIA DE α

Las sueltas más próximas a la *princeps* que se conservan de *Manos blancas* fueron editadas entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Todas estas sueltas se apartan de la familia de *VT*, pues comparten la omisión de 147 versos con los textos de la familia α. Estos testimonios se encuadran, pues, dentro de esta familia, junto con *M1* y *Escogidas*.

El testimonio más temprano podría ser una suelta sin colofón, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia, que sigue directamente el texto de *E.* Hay que tener en cuenta, además, dos sueltas publicadas en una *Octava parte* facticia: la suelta de Joseph Llopis, cuyo colofón indica que fue impresa en Barcelona en 1699 y *PTV*. Ambas presentan un texto idéntico, dado que una fue una copia a plana y renglón de la otra. Más tarde, a principios del siglo XVIII, se imprimieron en Madrid dos sueltas llevadas a cabo en el taller de los Sanz[536], que formaban parte de una colección mayor. Por último, se encuentran tres sueltas editadas en Sevilla en torno a esta misma

[536] Martínez Blasco añade otra suelta al taller de los Sanz, que considera anterior a la publicación de la *Octava parte* tassiana. Dado que el testimonio no puede consultarse porque está en su biblioteca, no se ha tenido en cuenta.

época, una de ellas sin fecha y dos que pueden localizarse gracias a la indicación del impresor.

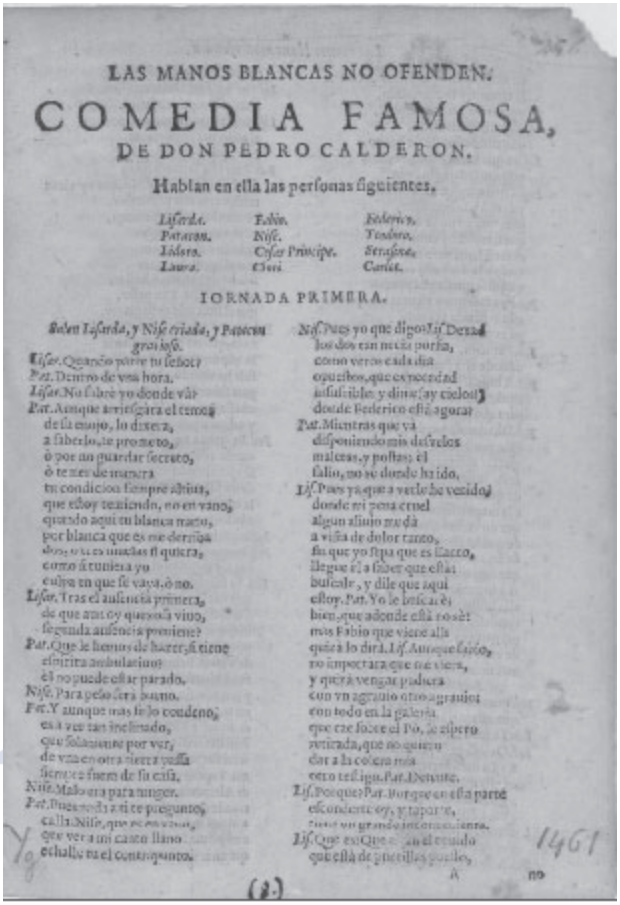
3.1.1 La suelta francesa

Se trata de una suelta sin colofón conservada en la Biblioteca Nacional de Francia con la signatura FRBNF30186290[537]. Tiene 22 hojas en formato cuarto, sin foliación ni paginación, con signaturas de cuaderno A^4-E^4, F^2. Cuenta con una paginación escrita a mano, a lápiz, que ha sido añadida como parte de un volumen mayor y que resulta errónea, pues comienza en el 246 y sigue hasta el 279, para continuar después desde el 300 hasta el 309. Puede suponerse que se trata de una suelta temprana debido a la falta de datos de impresión y a la reproducción fiel del texto de *E*.

Al cotejar esta suelta, resulta evidente que está muy apegada al texto de *Escogidas*, con el que comparte abundantes errores, corregidos en otras ramas de la tradición:

Nife. Para relox era bueno (*VT*, p. 46b)	*Nif.* Para pelo ſerá bueno (*E*, p. 1a; *FR* p. f. 1r. a)
que algun entendido (*M1*, f. 2v; *M2*, f. 2v; *VT*, p. 47b)	Que alçan el tonido (*E*, p. 2a; *FR*, f. 1r b)

[537] Esta suelta puede consultarse en línea en Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318745g.



LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN.

COMEDIA FAMOSA,

DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

Liſarda.	*Fabio.*	*Federico.*
Patarata.	*Niſe.*	*Teodoro.*
Lidoro.	*Ceſar Principe.*	*Serafina.*
Laura.	*Otori*	*Carlet.*

IORNADA PRIMERA.

Salen Liſarda, y Niſe criada, y Patarata gracioſo.

Liſar. Quando parte tu ſeñor?
Pat. Dentro de vna hora.
Liſar. No ſabrè yo donde và?
Pat. Aunque auriſigara el temor
de ſu enojo, lo dixera,
a ſaberlo, le prometo,
ò por no guardar ſecreto,
ò temer de manera
tu condicion ſiempre aſtuta,
que eſtoy temiendo, no en vano,
quando aqui en blanca mano,
por blanca que es me deſcriba
dos, ò tres manchas ſi quiera,
como ſi tuuiera yo
cuſpa en que ſe vaya, ò no.
Liſar. Tras el auſencia primera,
de que amor y quexas viuo,
ſegunda auſencia previene?
Pat. Que le hemos de hazer, ſi tiene
eſpiritu ambulatiuo?
èl no puede eſtar parado.
Niſ. Para pelon ſera bueno.
Pat. Y aunque mas le lo condeno,
eſta vez tan inclinado,
que ſolamente por ver,
de vna en otra tierra vella
ſiempre ſuele de ſu caſa.
Niſe. Malo era para ſuffrir.
Pat. Pues no diga a ti de preſente,
calla Niſe, que no es vtil,
que vera mi canto llano
echallo en el contrapunto.

Niſ. Pues yo que digo? *Liſ.* Dexad
los dos tan necia porfia,
como veeis cada dia
oquellos, que es neceſſidad
inſufrible: y dime ſay cielos!
donde Federico eſtà agora?
Pat. Mientras que và
diſponiendo mis deſvelos
maletas, y poſtas; el
falio, no ſe donde ha ido.
Liſ. Pues ya que a verle he venido,
donde mi pena cruel
algun alivio me dà
a viſta de dolor tanto,
ſu que yo ſepa que es ſacro,
llegue eſſa ſaber que eſtà
buſcalle, y dile que aqui
eſtoy. *Pat.* Yo le buſcarè
bien, que adonde eſtà no ſè
mas Fabio que viene alla
quien lo dirà. *Liſ.* Aunque Fabio,
no importara que me viera,
y quiera vengar pudiera
con vn agrauio otro agrauio
con todo en la galeria
que ese ſolere el Po, le eſpero
retirada, que no quiero
dar a la colera mia
otro teſtigo. *Pat.* Detente.
Liſ. Porque? *Pat.* Porque en eſſa parte
eſcondete oy, y tapate,
[illegible] vn grande incouenciente.
Liſ. Que eſ[illegible] en el rezuido
que eſtà de ſpetillos guarlo,

(8.)

1461

Ilustración 30. Suelta francesa, folio 1 recto.

Además, se conservan lecciones erróneas de *E* incluso en lugares que se han sido corregidos en otros testimonios de esta misma familia, probablemente más tardíos:

pues como vas deſvelado,
ò mas cercano cayendo,
que en otro incendio, llevando
perdido a qualquiera el miedo,
me arrojè dentro, y paſſando

pues como hombre deſpechado,
que tropeçando, y cayendo,
del miſmo rieſgo llevado,
perdiendo à qualquiera el miedo,
me arrojé dentro, y paſſando

de aquel voraz elemento (*E*, p. 6b, *FR*, f. 3r)	de aquel voràz elemento (*M2*, f. 10r[538]; *J*, f. 3v b; *F*, f. 3r a)
no me queda que temer. *Ser.* A mi ſi, y aſsi eſta vez. *Fed.* Si fue mi verdad, oid. *Ser.* Atenta eſtoy. Fed. Aduertid. Ser. Dezid,no, mas perdonad, que yo no la quiero ſaber. (*E*, p. 37a, *FR*, f. 16v a)	no me queda que temer. *Ser.* A mi ſi, y aſsi eſta vez. *Fed.* Si fue mi verdad, oid. *Ser.* Atenta eſtoy. Fed. Aduertid. Ser. Dezid, mas no la digais, que no la quiero ſaber. (*J*, f. 19r a)

Aunque no es una copia a plana y renglón de *Escogidas*, su cotejo revela que desciende directamente de este texto, con el que comparte errores y variantes. Se trata, por lo tanto, de un testimonio sin valor para la filiación.

3.1.2 Las partes facticias

Se conservan dos sueltas en partes facticias, la de Joseph Llopis, *J*, y otra sin colofón que se abreviará como *PTV*.

La suelta de Joseph Llopis se publicó, por un lado, en un volumen facticio de la *Octava parte*, conservado en la BNE con la signatura R/11352[539]. A su vez, aparece también en un volumen facticio titulado *Laurel de comedias escogidas. Las más selectas de los mejores ingenios de España.* Este testimonio cuenta con sueltas sin colofón, otras impresas por los Herederos de Gabriel de León y este testimonio de *Manos blancas*[540].

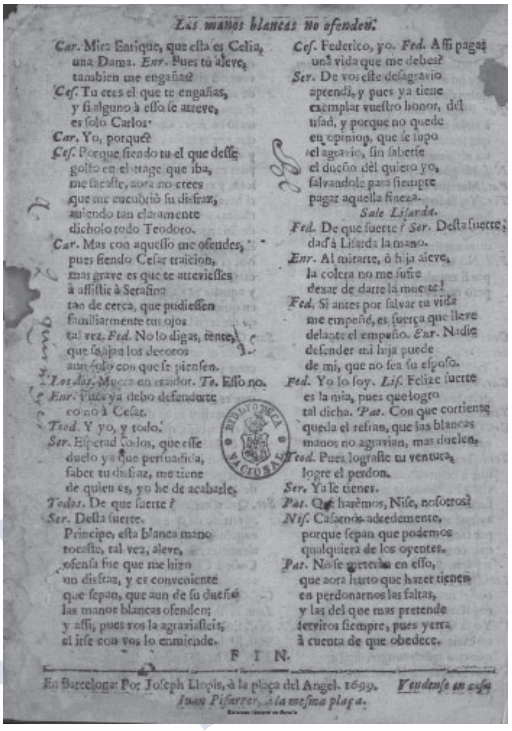
Se trata de un documento en formato cuarto, con signaturas de cuaderno A^4-F^4, G^2 y veintiséis hojas sin foliación ni paginación. El

[538] Como se ha visto en el apartado dedicado a la tradición manuscrita, esta era la lección original de *M2*, pero fue corregida posteriormente para que coincidiese con el texto de *VT*.

[539] Me he servido tanto de este ejemplar, como de la reproducción actualmente disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

[540] Aunque en portada lleva el año de publicación 1696, al final del tomo se da la fecha de 1704. Rodríguez García, 2012, p. p. 102.

colofón indica: «En Barcelona: Por Joseph Llopis, à la plaça del Angel. 1699. *Vendeſe en caſa* / *Iuan Pifarrer, à la meſma placa.*»



Las manos blancas no ofenden.

Car. Mira Enrique, que ella es Celia,
una Dama. *Enr.* Pues tu aleve,
tambien me engañas?
Cef. Tu crees el que te engañas,
y ſi alguno à eſſo ſe atreve,
es ſolo Carlos.
Car. Yo, porque?
Cef. Porque ſiendo tu el que deſſe
golfo en el trage que iba,
me ſacaſte, aora no crees
que me encubrió ſu diſfraz,
viendo tan claramente
dicholo todo Teodoro.
Car. Mas con aqueſſo me ofendes,
pues ſiendo Ceſar traicion,
mas grave es que te atrevieſſes
à aſſiſtir à Serafina
tan de cerca, que pudieſſen
familiarmente tus ojos
tal vez. *Fed.* No lo digas, tente,
que ſabida los deſeos
aun ſolo con que ſe pienſen.
Los dos. Muera en ſu rador. *To.* Eſſo no.
Enr. Pues ya debo defenderte
como à Ceſar.
Teod. Y yo, y todo.
Ser. Eſperad todos, que eſſe
duelo ya que perſuadida,
ſabet tu diſfraz, me tiene
de quien es, yo he de acabarle.
Todos. De que ſuerte?
Ser. Della ſuerte.
Principe, eſta blanca mano
tocaſte, tal vez, aleve,
ofenſa fue que me hizo
un diſfraz, y es conveniente
que ſepan, que aun de ſu dueño
las manos blancas ofenden;
y aſſi, pues vos la agraviaſteis,
el iſſe con vos lo enmiende.
Cef. Federico, yo. *Fed.* Aſſi pagas
una vida que me debes?
Ser. De vos eſte deſagravio
apendi, y pues ya tiene
exemplar vueſtro honor, del
uſad, y porque no quede
en opinion, que ſe fupo
el agravio, ſin ſaberſe
el dueño del quiero yo,
ſalvandole para ſiempre
pagar aquella fineza.
Sale Liſarda.
Fed. De que ſuerte? *Ser.* Deſta ſuerte;
dad à Liſarda la mano.
Enr. Al mirarte, ò hija aleve,
la colera no me ſufre
dexar de darte la muerte!
Fed. Si antes por ſalvar tu vida
me empeñé, es fuerça que lleve
delante el empeño. *Enr.* Nadie
defender mi hija puede
de mi, que no ſea ſu eſpoſo.
Fed. Yo lo ſoy. *Liſ.* Felize ſuerte
es la mia, pues que logro
tal dicha. *Par.* Con que corriente
queda el refran, que las blancas
manos no agravian, mas duelen.
Teod. Pues lograſte tu ventura,
logre el perdon.
Ser. Ya le tienes.
Par. Que hacèmos, Niſe, noſotros?
Niſ. Caſarnos adecedemente,
porque ſepan que podemos
qualquiera de los oyentes.
Par. No ſe meteràs en eſſo,
que aora harto que hazer tienes
en perdonarnos las faltas,
y las del que mas pretende
ſerviros ſiempre, pues yerra
à cuenta de que obedece.

F I N.

En Barcelona: Por Joſeph Llopis, à la plaça del Angel. 1699. *Vendeſe en caſa Iuan Pifarrer, à la meſma plaça.*

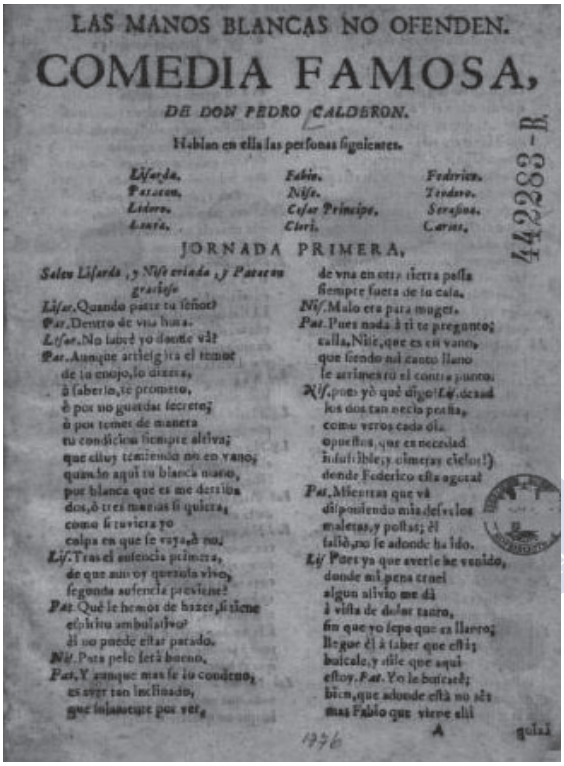
Ilustración 31. Colofón de la suelta de Joseph Llopis.

Además de formar parte de los volúmenes facticios se conserva de manera independiente y puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica[541].

Por su parte, *PTV* es una suelta sin colofón, que se conserva en una parte facticia en la Pennsylvania University Library, así como de

[541] http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000229973&page=1

manera independiente en la Biblioteca Nacional de Austria, con la signatura +Z200875309[542] y disponible en línea.



LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN.

COMEDIA FAMOSA,

DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las personas siguientes.

Lisarda.	*Fabio.*	*Federico.*
Porcon.	*Nise.*	*Teodoro.*
Lisaro.	*Cesar Principe.*	*Serafina.*
Laura.	*Clori.*	*Carlos.*

JORNADA PRIMERA.

Salen Lisarda ,y Nise criada ,y Porcon gracioso

Lisar. Quando parte tu señor?
Por. Dentro de vna hora.
Lisar. No sabrè yo donde và?
Por. Aunque arriesgo el temor
de tu enojo,lo dirè,
à saberlo,te prometo,
è por no guardar secreto;
ò por temer de manera
tu condicion siempre altiva;
que cluy temiendo no en vano,
quando aqui tu blanca mano,
por blanca que es me derribe
dos,ò tres muelas si quiera,
como le tuviera yo
culpa en que se vaya ò no.
Lis. Tras el ausencia primera,
de que aun oy quexola vivo,
segunda ausencia previene?
Por. Què le hemos de hazer,si tiene
el espiritu ambulativo?
él no puede estar parado.
Nis. Pues pelo serà bueno.
Por. Y aunque mas se lo condeno,
es ver tan inclinado,
que folamente por ver,
de vna en otra tierra passa
siempre fuera de su casa.
Nis. Malo era para muger.
Por. Pues nada à ti te pregunto;
calla,Nise,que es en vano,
que siendo mi canto llano
le arrimes tù el contra punto.
Nis. pues yò què digo? *Lis.* dexad
los dos tan necia pratica,
como vsteis cada dia.
(aquellos,que es necedad
indefinible,y climeras cielos!)
donde Federico està agora?
Por. Mientras que và
disponiendo mis deservicios
maletas,y pollas; èl
fallò,no se adonde ha ido.
Lis. Pues ya que averle he venido,
donde mi pena crueL
algun alivio me dà
à vista de dolor tanto,
sin que yo sepa que es llanto;
llegue èl à saber que estàs
buscale,y dile que aqui
estoy. *Por.* Yo le buscaré;
bien,que adonde està no sè
mas Fabio que viene alli

A

guia

1776

Ilustración 32. PTV, f. 1r. Ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Austria.

Es un testimonio sin fecha, en formato cuarto, con signaturas de cuaderno A^4-F^4, G^2, idéntica a la suelta de Joseph Llopis. El volumen de la *Octava parte* cuenta con dos folios de preliminares. En el recto del primero, se copian la fe de erratas y la suma de la tasa de la

[542] Me he servido principalmente del ejemplar conservado en la Pennsylvania University Library, consultado en microfilm 21, 965. Agradezco a Luis Iglesias Feijoo el préstamo del microfilm. Este testimonio se corresponde con el número 1321 del *Manual* de Reichenberger.

Octava parte de 1684; en el vuelto y en el recto del segundo aparece también reproducido el prólogo «Al que leyere» del mismo tomo.

Su cotejo revela que se trata de una copia a plana y renglón de la suelta de Llopis, con la única diferencia de que introduce un error en el verso 2829 «equivocando en los dos». *J* presenta la lectura correcta (f. 17v a), mientras que *PTV* introduce la lección hipermétrica «equivocando en los dos estremos» (f. 17v a), error justificable debido a la proximidad del verso «Pero aunque los dos estremos».

La suelta de Llopis, y por lo tanto *PTV*, comparten no solo la omisión de 147 versos, sino también las variantes equipolentes más significativas que aparecen en *M1* y *E*:

Fabio. loco pensamiento mio
no te quejaras d mi
porque no fie d ti
el mal que d mi no fio
pues quando pedir pudiera
albricias d que oy seba
quien tantos zelos meda
con la mas ermosa fiera
destos montes yestos mares
no permite mi esperanza
que tome tan bil venganza
a costa d los pesares
d la ausencia de un amigo
a quien ofendio el deseo
y pues acallar me veo
obligado niaun conmigo
lo e de hablar. Sellesse el labio
y quien alibio noespera
sufra calle jima y muera
(*M2*, f. 3r; *VT*, p. 47b – 48a)

fa. bien pensara quien me viere
afectar el sentimiento
desta ausenzia que es a intento
de que mi amistad prefiere
a la mayor siendo asi,
que no es sino vna esperanza
de que a tomar venganza
de lisarda viendo aqui
que si tirana me deja
es a lo menos por quien
a ella la deja tanuien.
Confieso que es vil la queja
pero queja que es agrauio
de vnos celos, quando es
mas noble ni mas cortes
(*M1*, f. 3r; *E*, p. 2a-2b; *J*, f. 1v a-b)

fab. bien pudiera yo bengarme
lisarda d mis desprecios
con tus desprecios mas es
noble mi amor yno quiero
que tus sentimientos sean
despique a mis zelos

fab. bien pudiera yo bengarme
tirana de mis desprezios
con tus desprezios mas no
lo he de intentar porque temo
que alguna ruindad me obliguen
o tus celos o mis celos

y assi lloralos sin mi
porque al berte llorar temo
que alguna ruindad me obliguen
o tus celos o mis celos.
(*M2*, f. 13r; *VT*, p. 54b-55a)

(*M1*, f. 13r; *E*, p. 8a; *J*, f. 4v a)

Dentro de la familia de α, la suelta se acerca más a *E* y *M1* que a *M2*, por lo que habría que situarla dentro de la subfamilia de ω_2, junto con estos testimonios. A su vez, dentro de esta rama de la tradición, se aproxima más al texto de *Escogidas* que al de *M1*.

Su relación con este impreso viene marcada por la presencia de errores monogenéticos, como los siguientes:

Niſe. Para relox era bueno
(*VT*, p. 46b)

Niſ. Para pelo ſerá bueno
(*E*, p. 1a; *J*, f. 1r a)

Pat. Aunque à eſtorvaros me aplico
no puede mi condicion
conſeguirlo. *Fab.* Patacon
(*VT*, p. 47b)

Pat. Por mas que à eſcuras[543] me aplico
eſta repetida accion,
no es poſsible. *Sale Fabio*
(*E*, p. 2a; *J*, f. 1v a)

que algun entendido
(*M1*, f. 2v; *M2*, f. 2v; *VT*, p. 47b)

Que alçan el tonido
(*E*, p. 2a; *J*, f. 1v a)

de Ursino[544] prinzipe y dueño
(*M1*, f. 4r; *M2*, f. 4r; *VT*, p. 48b)

de Vrbino, Principe, y dueño
(*E*, p. 3a; *J*, f. 2r a)

confusion me es de inportanzia[545]
(*M1*, f. 70v; *M2*, 81r; *VT*, p. 93a)

confuſion, no es de importancia
(*E*, p. 42b; *J*, f. 21v b)

[543] Como se ha visto al tratar de *E*, parece que la lección «à eſcuras» parece ser una trivialización de «a escusarme», el término original que aparece en *M1* y *M2*. Las sueltas siguen la lectura errónea de *E*.

[544] En *M1* la «s» está recalcada por encima, como si la lección original fuese la errónea que comparten el resto de testimonios.

[545] En *VT* se lee «confuſion, es de importancia», lo que parece una modificación introducida por Vera Tassis.

En al menos un caso, *E* es necesariamente la fuente del error:

y fui a la corte de ursino (*M1*, f. 7r; *M2*, f. 7v; *VT*, p. 51a)	y fui al aldate de Vrsino (*E*, p. 5a; *J*, f. 3r a)

Este lugar tampoco está muy claro en *Escogidas*. El ejemplar que se conserva en la BNE parece poner «oldate», aunque por su estado de deturpación es difícil observarlo con claridad.

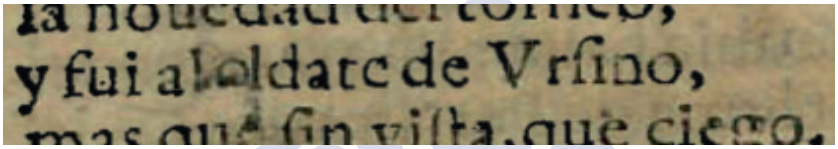


Ilustración 33. *E*, p. 5a.

Sin embargo, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Austria se puede leer claramente «aldate», término copiado por la suelta. No ha sido posible rastrear este término ni ninguno parecido en *Autoridades*, el *CORDE*, el *NTLLE* o las demás comedias de Calderón, por lo que puede suponerse que es incorrecto. Es probable que se trate de una difracción, es decir, que una lectura no muy clara en un testimonio anterior hubiese generado la introducción de un término carente de sentido en *E* y en las sueltas de esta familia.

Además, existen varios lugares en los que *J* introduce lecturas inadecuadas, consecuencia del intento por corregir errores evidentes presentes en *E*, como ocurre aquí:

ya que tus melancolias te trayen al campo señora no llores con el aurora pues ay alba con quien rias. (*M1*, f. 22v; *M2*, f. 24r; VT, p. 61b)	ya que tus melancolias te traen al campo, ſeñora, no llores con el Aurora pues ay al balcon quien veías (*J*, f. 7v a, *E*, p. 14a)

El texto de *Escogidas* presentaba el término «veas», en lugar de «rías», lo que no tienen ningún sentido, ya que están en el campo, por lo que la referencia al balcón resulta absurda. Se trata de un error de copia, probablemente producido por una mala separación de palabras en un testimonio anterior. *J* mantiene el verso malo, pero procura restaurar la rima, sustituyendo el tiempo verbal «veas» por «veías».

Otro caso en el que *J* intenta restaurar texto deturpado en *E*, pero sigue incurriendo en su propio error está en la siguiente quintilla:

no me queda que temer.	no me queda que temer.
Ser. A mi ſi, y aſsi, haſta ver	*Ser.* A mi ſi, y aſsi eſta vez.
si es verdad, oirè.	*Fed.* Si fue mi verdad, oid.
Feder. Eſcuchad.	*Ser.* Atenta eſtoy. Fed. Aduertid.
Serafin. Dezid; pero no, callad,	Ser. Dezid, mas no la digais[546],
que no la quiero ſaber.	que no la quiero ſaber.
(*VT*, p. 87a)	(*J*, f. 19r a)

E presentaba en el penúltimo verso de esta quintilla la lección «Dezid, no, mas perdonad» (*E*, p. 37a), que *J* ha cambiado por «Dezid, mas no la digais». A pesar del cambio, sigue siendo un verso erróneo, puesto que no respeta la estructura de la quintilla. Tanto la suelta como *Escogidas* presentan seis versos donde debiera haber cinco, debido a las pequeñas modificaciones y adiciones de texto nuevo. Además, el penúltimo verso queda suelto, sin rima con ninguno de los restantes. Este error procede de la misma familia que *Escogidas*, pues copia el texto nuevo y las pequeñas modificaciones. Sin embargo, no lo hace de manera completamente fiel, sino que introduce una variante nueva. Así, el texto de *J* no pudo ser copia directa de *E*, sino más bien de un testimonio que pertenecía a la misma familia.

Por otro lado, la suelta de Llopis corrige con acierto algunos lugares erróneos de *Escogidas*, que hubieran sido fácilmente subsanables con acceso a *VT*.

[546] En este dos últimos versos, *E* se aparta de *PTV* y *F*, pues lee «Dezid, no, mas perdonad / que yo no la quiero saber».

no de ſeguilla, y aſsi (*E*, p. 13a)	ocultamente, y aſsi (*J*, f. 7r b)
que dexòle en el eſtrado (*E*, p. 33a)	que de Yole en el eſtrado (*J*, f. 17r a)

En ambos casos, las sueltas presentan una lectura correcta frente a un error de *E*. En el último ejemplo, mantiene la referencia a Yole tal y como aparece en la tradición manuscrita, mientras que en el primero comparte la lección de *M2* y *VT*. Resulta también posible que estos errores evidentes se corrigieran siguiendo la edición de Vera Tassis, que ya circulaba en el momento de composición de este testimonio, por lo que podría ser que existiese una cierta contaminación con la familia textual de *VT*.

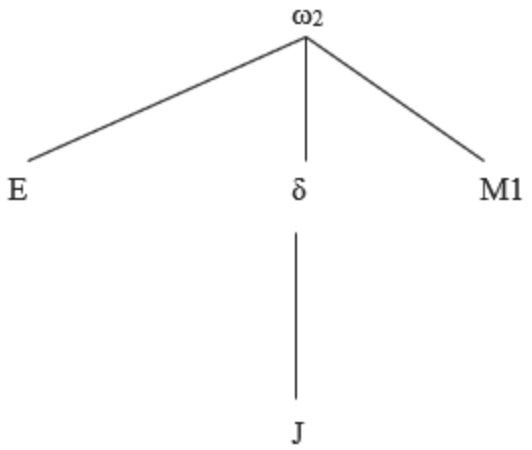
Más allá de esta posible contaminación, también se corrigen ciertos lugares menores de *E*, fácilmente subsanables, como los siguientes:

pues eſta locura dize (*E*, p. 3b)	pues eſta locura dixe (*L*, f. 2r b; *F*, f. 2r a)
ya luminados celajes (*E*, p. 5a)	ya iluminados celajes (*L*, f. 3r a; *F*, f. 2v a)
muera vna aleue (*E*, p. 41b)	muera vn aleve (*L*, f. 21r b; *F*, f. 16v a)

En el primer caso, se restaura la forma verbal correcta; en el segundo, se restituye el adjetivo «iluminados». En el último verso, se recupera el indefinido en género masculino, lectura que aparecía ya en *M2*, pues Lisarda se halla disfrazada de hombre. Parece, por tanto que, o bien la suelta pudo corregirse con testimonios que ya circularan en la época, o bien desciende de un texto de la misma

familia que *E* pero distinto de este, pues no comparte todos sus errores.

Tras analizar la suelta de Joseph Llopis resulta evidente que desciende de la misma familia que *Escogidas*, dada la presencia de errores monogéneticos. Sin embargo, el hallazgo de lugares corregidos que a su vez generan nuevos problemas, sugiere que *J* se copió de un texto de la misma familia que *E*, pero no idéntico, en el que se hallaban las lecturas que difieren. En cuanto a las correcciones que coinciden con *VT*, dado el carácter más tardío de este testimonio, no puede descartarse que existiera una cierta contaminación con la edición de Vera Tassis, que ya llevaba en circulación más de una década. De este modo, *J* se copió de otro testimonio descendiente de ω_2, el antecedente común a *M1* y *E*. Cabría conjeturar así un testimonio δ, del que descendería *J*, así como su copia a plana y renglón *PTV*:

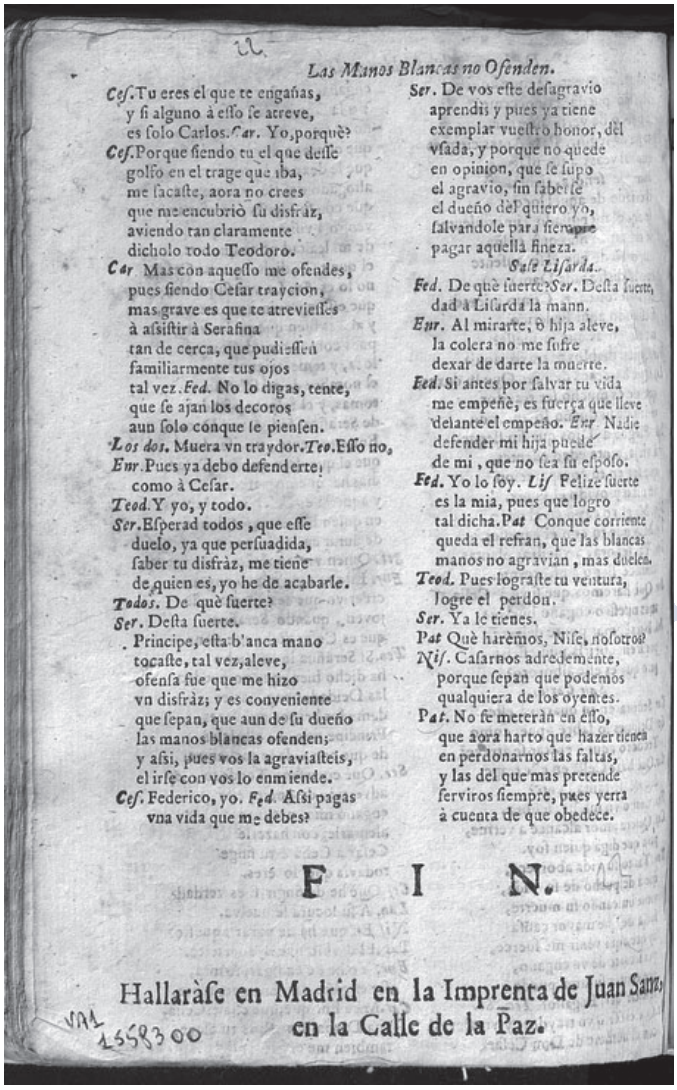


3.1.3 Las sueltas del taller de los Sanz

Se conservan tres sueltas del taller de los Sanz. Martínez Blasco recoge la primera de ellas, a cargo de Francisco Sanz, sin fecha, por lo que la considera anterior a la *Parte IX de Escogidas*[547]. La siguiente puede fecharse a principios del XVIII, entre 1715 y 1726, horquilla de fechas en la que desarrolló su actividad el impresor Juan Sanz. Se trata de un testimonio conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, con signatura V.F. 114 H 71. Está en formato cuarto, con signaturas de cuaderno A^4-E^4, F^2 y cuenta con veintidós hojas sin foliación ni paginación. Se abreviará este testimonio como *N*, tomando la inicial de la ciudad en que se conserva.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[547] No he podido consultar este testimonio, por lo que me limito a recoger los datos que aporta el editor. Sin embargo, parece poco plausible que esta suelta sea anterior a *Escogidas* (1657), puesto que Francisco Sanz desarrolló su actividad impresora desde 1671 hasta fin de siglo (Moll, 1976).



Las Manos Blancas no Ofenden.

Cef. Tu eres el que te engañas,
y ſi alguno à eſſo ſe atreve,
es ſolo Carlos. *Car.* Yo, porquè?
Cef. Porque ſiendo tu el que deſſe
golfo en el trage que iba,
me ſacaſte, aora no crees
que me encubriò ſu disfràz,
aviendo tan claramente
dicholo todo Teodoro.
Car Mas con aqueſſo me ofendes,
pues ſiendo Ceſar traycion,
mas grave es que te atrevieſſes
à aſsiſtir à Serafina
tan de cerca, que pudieſſen
familiarmente tus ojos
tal vez. *Fed.* No lo digas, tente,
que ſe ajan los decoros
aun ſolo conque ſe pienſen.
Los dos. Muera vn traydor. *Teo.* Eſſo no,
Eur. Pues ya debo defenderte,
como à Ceſar.
Teod. Y yo, y todo.
Ser. Eſperad todos, que eſſe
duelo, ya que perſuadida,
ſaber tu disfràz, me tiene
de quien es, yo he de acabarle.
Todos. De què ſuerte?
Ser. Deſta ſuerte.
Principe, eſta b'anca mano
tocaſte, tal vez, aleve,
ofenſa fue que me hizo
vn disfràz; y es conveniente
que ſepan, que aun de ſu dueño
las manos blancas ofenden;
y aſsi, pues vos la agraviaſteis,
el irſe con vos lo enmiende.
Cef. Federico, yo. *Fed.* Aſsi pagas
vna vida que me debes?
Ser. De vos eſte deſagravio
aprendis y pues ya tiene
exemplar vueſtro honor, del
vſada, y porque no quede
en opinion, que ſe ſupo
el agravio, ſin ſaberſe
el dueño del quiero yo,
ſalvandole para ſiempre
pagar aquellà fineza.

Sale Liſarda.

Fed. De què ſuerte? *Ser.* Deſta ſuerte,
dad à Liſarda la mann.
Eur. Al mirarte, ò hija aleve,
la colera no me ſufre
dexar de darte la muerte.
Fed. Si antes por ſalvar tu vida
me empeñè, es fuerça que lleve
delante el empeño. *Eur.* Nadie
defender mi hija puede
de mi, que no ſea ſu eſpoſo.
Fed. Yo lo ſoy. *Liſ* Pelize ſuerte
es la mia, pues que logro
tal dicha. *Pat* Conque corriente
queda el refràn, que las blancas
manos no agravian, mas duelen.
Teod. Pues lograſte tu ventura,
logre el perdon.
Ser. Ya le tienes.
Pat Què harèmos, Niſe, noſotros?
Niſ. Caſarnos adredemente,
porque ſepan que podemos
qualquiera de los oyentes.
Pat. No ſe meterán en eſſo,
que aora harto que hazer tienen
en perdonarnos las faltas,
y las del que mas pretende
ſerviros ſiempre, pues yerra
à cuenta de que obedece.

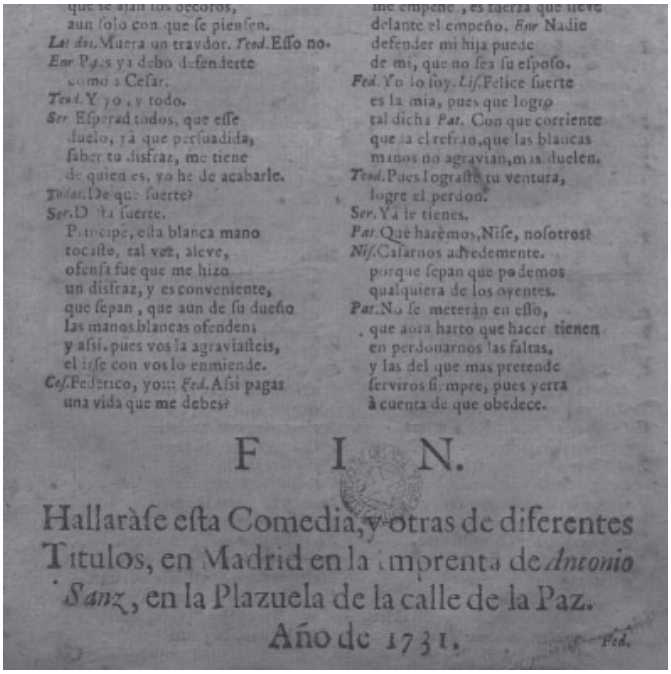
F I N.

Hallaràſe en Madrid en la Imprenta de Juan Sanz,
en la Calle de la Paz.

VAL
1558300

Ilustración 34. Colofón de la suelta de Juan Sanz.

Unos años más tarde, la imprenta de los Sanz publicó de nuevo la comedia, esta vez en 1731, esta vez a cargo de Antonio Sanz[548]. *Manos blancas* va encabezada por el número 82, por lo que formaba parte de una colección mayor publicada por el editor. Se trata de una copia y a plana y renglón del testimonio anterior, en la que la composición parece ser idéntica, pues se respeta hasta el espacio entre acotaciones.



aun ſolo con que ſe pienſen.
Lat dos. Muera un traydor. *Ted.* Eſſo no.
Enr Pues ya debo defenderte
como a Ceſar.
Ted. Y yo, y todo.
Ser Eſperad todos, que eſſe
duelo, yà que perſuadida,
ſaber tu diſfraz, me tiene
de quien es, yo he de acabarle.
Todos. De que ſuerte?
Ser. De ſuerte.
Principe, eſta blanca mano
tocaſte, tal vez, aleve,
ofenſa fue que me hizo
un diſfraz, y es conveniente,
que ſepan, que aun de ſu dueño
las manos blancas ofenden;
y aſsi, pues vos la agraviaſteis,
el iſſe con vos lo enmiende.
Cef. Federico, yo::: *Fed.* Aſsi pagas
una vida que me debes?

me empeño, es fuerza que lleve
delante el empeño. *Enr* Nadie
defender mi hija puede
de mi, que no ſea ſu eſpoſo.
Fed. Yo lo ſoy. *Lif.* Felice ſuerte
es la mia, pues que logro
tal dicha *Pat.* Con que corriente
que ya el refran, que las blancas
manos no agravian, mas duelen.
Ted. Pues lograſte tu ventura,
logre el perdon.
Ser. Ya le tienes.
Pat. Que harèmos, Niſe, noſotros?
Niſ. Calarnos arredemente.
porque ſepan que podemos
qualquiera de los oyentes.
Pat. No ſe meteràn en eſſo,
que aora harto que hacer tienen
en perdonarnos las faltas,
y las del que mas pretende
ſerviros ſiempre, pues yerra
à cuenta de que obedece.

F I N.

Hallaràſe eſta Comedia, y otras de diferentes Titulos, en Madrid en la imprenta de *Antonio Sanz*, en la Plazuela de la calle de la Paz.
Año de 1731.

Ilustración 35. Colofón de la suelta de Antonio Sanz.

[548] Antonio Sanz fue «Impresor del rey, de la Academia y del Consejo de Castilla» entre 1728 y 1770, Gómez Gómez, 1995, p. 256. Sin embargo, como se verá, el texto de esta suelta no procede de las utilizadas para la representación en palacio. Se ha consultado una reproducción digital del ejemplar disponible en la Biblioteca de Cataluña con signatura 834.60 XXV/2-8º.

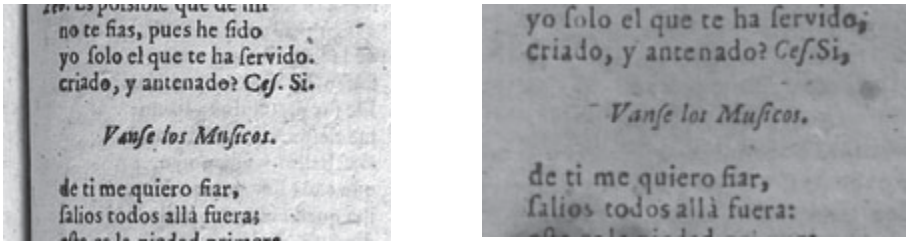


Ilustración 36. Folio 5r a de ambas sueltas

El cotejo de estas sueltas revela que no proceden directamente de *Escogidas*, sino que más bien pertenecen a la misma familia que la suelta de Llopis, con la que comparten lecturas como las siguientes:

Reyna del voraz incendio, (*E*, p. 6b)	ſujeta al voraz incendio, (*N*, p. 3r b; *J*, f. 3v b)
pues como vas deſvelado (*E*, p. 6b)	pues como hombre despechado (*N*, f. 3v a; *J*, f. 3v b)
en eſte papel dorarte (*E*, p. 8a)	eſcriviendote un papel (*N*, f. 4r a; *J*, f. 4v a)
en la mentira? *Ceſ.* Turbada eſtàs. *Lif.* Hame dado enfado, Celia hermosa, ſu venida (*E*, p. 30a)	*Ceſar.* Turbado eſtàs. *Lif.* Hame dado, Celia, enfado ſu venida (*N*, f. 13r b; *J*, f. 15v a)

A pesar de tratarse de una copia a plana y renglón, la suelta de Antonio Sanz corrige algunos errores evidentes de *J* que se mantenían en *N*. Así, la aparición del término «aldate» se soluciona del siguiente modo:

y fui al aldate de Vrsino (*E*, p. 5a; *F*, f. 2v a; *PTV*, f. 3r a; *J*, f. 3r a)	y fue adelante el de Ursino (*AS*, f. 2v b)

Es un tipo de corrección que quizá pueda haber ocurrido *ope ingenii*, partiendo de un texto deturpado. Lo mismo ocurre en estos lugares:

porque el ſer loco, ſeñora (*N*, f. 16v a)	porque el ſer loco, señor (*AS*, f. 16v a)
vienes a llamarme a mí (*N*, f. 13r b)	vienen a llamarme a mí (*AS*, f. 13r b)

En el primer caso, el testimonio más temprano mantiene el error compartido por *E* y *J*, mientras que la suelta posterior lo ha corregido para asignarle el género masculino que le corresponde. Lo mismo sucede en el segundo, en el que la suelta de *AS* recupera el tiempo verbal adecuado, frente a la lección errónea de *E* y *J*. De nuevo, son correcciones que pueden realizarse fácilmente *ope ingenii.*

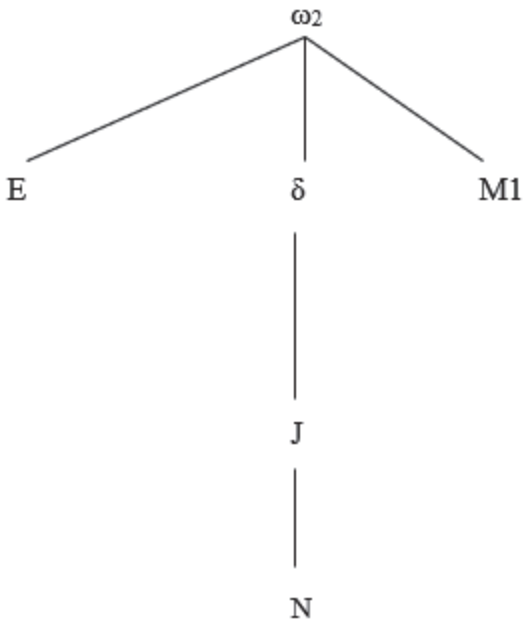
Por otro lado, *AS* presenta, en varias ocasiones, lecciones que se alejan de todos los demás testimonios, incluido *N*:

del delito del nacer una priſion voluntaria (*VT*, p. 57b)	del delirio de nacer una priſion voluntaria (*AS*, f. 5r a)
Angelica lo declara, hermoſo quiſo à Medoro (*VT*, p. 61a)	Angelica lo declara, hermosa quiſo a Medoro (*AS*, f. 6r b)
enamorarla tu el guſto (*VT*, p. 61a)	enamorarla tu al gusto (*AS*, f. 6r b)

En estos casos, se trata de innovaciones que podrían haber ocurrido en *AS* sin ser copiadas de otros testimonios y que suponen la introducción de un error. En el primer ejemplo, es necesario el término «delito», puesto que se habla de una «prisión». En el segundo, se equivoca la concordancia del adjetivo, pues debería estar

en masculino para referirse a Medoro, y no en femenino, como si modificara a Angélica. En el último caso, «al gusto» supone también una lectura peor, puesto que el complemento directo «el gusto» se convierte en una especie de modificador, como si no se hubiera entendido el sentido del texto.

Puede deducirse que las sueltas de los Sanz son testimonios de poca importancia, ya que comparten la mayoría de errores y variantes con la suelta de Joseph Llopis, a la que añaden alguna corrección menor. Aunque cuentan con algunas lecturas propias, se trata de innovaciones que resultan erróneas y no aportan lugares de interés para la fijación textual.

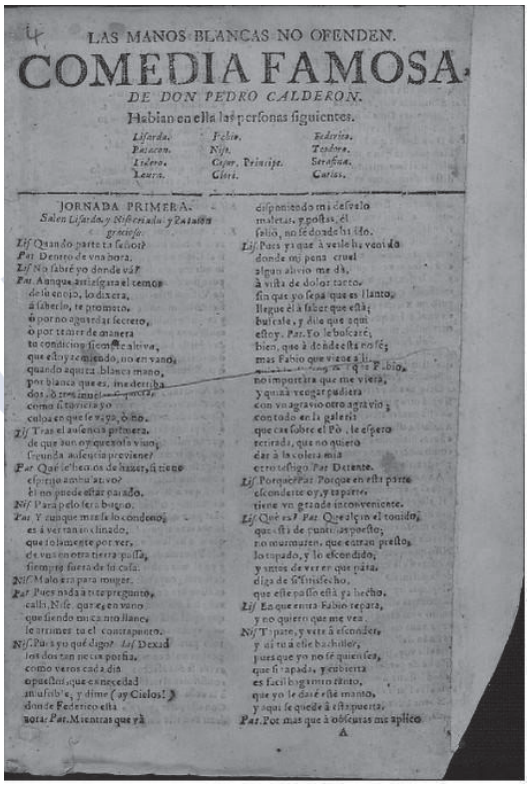


3.1.4 Las sueltas sevillanas

Se conservan tres sueltas sevillanas del siglo XVIII, una sin fecha y dos que pueden localizarse gracias a la indicación del

impresor, una en casa de la viuda de Leefdael y otra en la imprenta de la Vallestilla.

La primera de ellas se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Friburgo. Es un testimonio en mal estado, con varias roturas y dobleces que dificultan su consulta. No cuenta con colofón, pero el catálogo de la Universidad de Friburgo indica que debió de imprimirse en Sevilla, en torno a 1730. Son veinte hojas en formato cuarto, sin foliación ni paginación, con signaturas de cuaderno A^4-E^4.



LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las personas siguientes.

Lisarda.	*Fabio.*	*Federico.*
Fulgen.	*Nise.*	*Teodoro.*
Isidro.	*Cayet. Principe.*	*Serafina.*
Laura.	*Clori.*	*Carlos.*

JORNADA PRIMERA.

Salen Lisarda, y Federico de y Fulgen de [illegible]

Lis Quando parte tu señor?
Ful Dentro de vna hora.
Lis No sabrè yo donde và?
Ful Aunque anteayer me temo
de su enojo, lo dixera,
à saberlo, te prometo,
ò por no agraviar secreto,
ò por traer de manera
tu condicion siempre esquiva,
que estoy temiendo, no en vano,
quando aquella blanca mano,
por blanca que es, me derriba
dos, ò tres muelas de vna vez,
como si tuviera yo
culpa en que le vaya, ò no.
Lis Tras el ofensa primera,
de que sin ocasion vuelva,
segunda ofensa previene?
Ful Què he de hacer, si tiene
el genio tan vario, y vso?
si no puede estar parado.
Nis Para pelotero bueno.
Ful Y aunque mas le condeno,
es à ver tan inclinado,
que solamente por ver,
de vna en otra tierra passa,
siempre fuera de su casa.
Nis Malo era para muger.
Ful Pues nada à este pregunto,
calla, Nise, que es en vano
que siendo mucho mas llano,
le arrimes tu el contrapunto.
Nis. Pues yo què digo? *Lis* Dexad
los dos tan necia porfia,
como veros cada dia
opuestos, que es cosa cierta
muy sabida, y dime (ay Cielos!)
donde Federico està.
Ful. Mientras que và
disponiendo mi desvelo
muletas, y posta, el
sitio, no se donde irà.
Lis Pues ya que à verle tu vas à
donde mi pena cruel
algun alivio me dà,
à vista de dolor tanto,
sin que yo sepa que es llanto,
llegue el à saber que estàs;
buscale, y dile que aqui
estoy. *Ful.* Yo le buscaré;
bien, que à donde està no sé;
mas Fabio que viene à ti
[illegible] que Fabio,
no importarà que me viera,
y quizà vengar pudiera
con vn agravio otro agravio;
contado en la galera
que cae sobre el Po, le espero
retirad, que no quiero
dar à la colera mia
otro testigo. *Fab* Detente.
Lis Porque? *Fab* Porque en esta parte
esconderte oy, es aparte,
tiene vn grande inconveniente.
Lis Què es? *Fab* Que alçan el tonido,
que està de puntillas puesto,
no murmuren, que entran presto,
lo supado, y lo escondido,
y antes de verse que pàra,
diga de si lo hizo fecho,
que esse passo està ya hecho.
Lis En que entra Fabio repara,
y no quiere que me vea.
Nis Ya parte, y vete à esconder,
y di tu à ese bachiller,
pues que yo no se quien ses,
que si supado, y cubierta
es facil lograr mi intento,
que yo le daré este manto,
y aqui se quede à esta puerta.
Fab. Por mas que à obscuras me aplico

A

Ilustración 37. Suelta de Friburgo, f. 1r.

El texto de *F* coincide en gran medida con el texto de la suelta de Llopis, *J*. Por ejemplo, ambas comparten una lección de *M2*, que se aparta en algunos detalles de *M1*:

pues como vas desbelado o mas zercano creyendo que en otro incendio lleuando perdido a qualquiera el miedo me arroje dentro y pasando del ydropico[549] elemento (*M1*, f. 10r; *E*, p. 6b)	pues como hombre deſpechado, que tropeçando, y cayendo, del miſmo rieſgo llevado, perdiendo à qualquiera el miedo, me arrojé dentro, y paſſando de aquel voràz elemento (*M2*, f. 10r[550]; *J*, f. 3v b; *F*, f. 3r a)

Tienen, además, ciertos errores conjuntivos, en lugares en los que *E* presentaba una lección adecuada:

a peſar del viento ardian (*E*, p. 6b)	à pelar del viento ardian (*J*, f. 3v a; *F*, f. 3r a)
vinieran a llamarme a mi (*E*, p. 30a)	vienes á llamarme a mi (*J*, f. 15v a; *F*, f. 12r a)
ni el trage en que le ſaquè (*E*, p. 39a)	ni el trage en que la ſaquè (*J*, f. 20r a; *F*, f. 15v a)

Este tipo de errores parecen sugerir que *F* fue copia de *J*, ya fuese directamente o a través de *PTV*. Sin embargo, también se encuentra algunas lecturas que difieren entre ambos testimonios:

y yo el mas pobre eſcudero (*J*, f. 2r a)	y yo el mas noble Eſcudero (*F*, f. 1v b)
trocò la clave en rueca (*J*, f. 17r b)	trocó el arado en la rueca (*F*, f. 13v a)

[549] El último verso de este fragmento coincide en *E* con las sueltas, pues lee «de aquel voraz elemento».

[550] Como se ha visto en el apartado dedicado a la tradición manuscrita, esta era la lección original de *M2*, pero fue corregida posteriormente para que coincidiese con el texto de *VT*.

porque el ſer loco, ſeñora	porque el ſerlo con ſeñor
(*J*, f. 19v a)	(*F*, f. 15r a)

En el primer caso, la aparición del adjetivo «noble», que pudiera parecer una variante, es errónea. En todo el parlamento de Federico se hace hincapié en su estado de «pobre soberbio», es decir, caballero noble, pero sin poder económico, que ha de pedir «créditos y dineros» para poder ir a pretender a Serafina. Aunque la lectura «noble» no genera un error evidente, parece más razonable que se refuerce el sentido de «pobre» que está engranado en el texto y que prefieren todos los demás testimonios, incluso los de la familia de *VT*. Puede suponerse, por lo tanto, que se trata de una innovación errónea de *F*.

El segundo ejemplo, el error de *F* deriva de otro presente en *J* y *E*. En lugar de «clave», la familia de *VT* presenta en este verso la lectura «clava», de la que se dice en el *Autoridades* que es:

> Palo largo de más de vara, que poco a poco desde la empuñadura va creciendo en grueso, y remata en una cabeza o porra de bastante cuerpo, llena de puntas de clavos. Por antonomasia se entiende la de Hércules, tan celebrada y famosa.

Esta es, por tanto, la lectura correcta. Ante la falta de sentido del vocablo «clave» en este contexto, *F* parece haber intentado subsanar un error incurriendo en otro, al introducir la lección «arado».

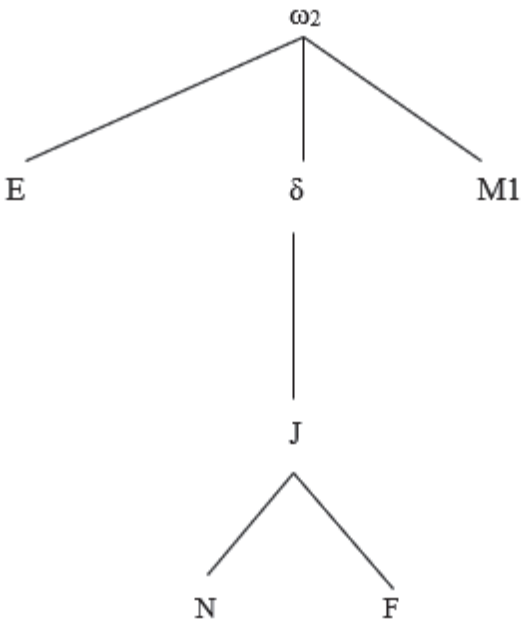
En el último caso, *F* comete un error evidente debido a la mala segmentación del texto, que lee «ſerlo con», en lugar del correcto «ſer loco». Corrige, sin embargo, el género del adjetivo, que en *J* era erróneo, pues en este lugar Patacón se dirige a Federico. Se aproxima, además, a la versión de *VT*, que lee «porque el ſerlo con amor», de manera que parece que en *F* se han mezclado las dos lecturas.

Dada la naturaleza de estas variantes, es posible que se trate de innovaciones que se introducen en *F* a partir del texto de *J*. En esta misma línea, *F* también corrige algunos errores compartidos de *J* y *E*:

engañados, por diuersos (*E*, p. 3b; *J*, f. 2r b)	engañado, por diversos (*F*, f. 2r a)
Puedo a la orilla llegar (*E*, p. 17a; *J*, f. 9r b)	Pudo à la orilla llegar (*F*, f. 7v a)
Y a que mira que en la inſtancia (*E*, p. 38b; *J*, f. 19v b)	Y à que mira que en la eſtancia (*F*, f. 15r b)

En todos estos casos, se trata de errores fáciles de subsanar. En primer lugar, el adjetivo «engañado» debe ser singular, pues se refiere al personaje de Federico. A continuación, la forma verbal correcta es «pudo», pues se relata como Carlos ha rescatado a César. Por último, Patacón y Federico hablan de la habitación donde tendrá lugar la representación teatral de la jornada tercera, por lo que la lección adecuada es la de *F*.

Por lo tanto, *F*, desciende de *J*, aunque con ciertos errores de menor importancia y algunos lugares subsanados. Si bien su texto sigue estando muy cercano al de *Escogidas*, sus innovaciones consiguen a veces restaurar en cierta medida el texto



Algo similar ocurre con el siguiente testimonio, la suelta de la viuda de Leefdael. Conservada en el tomo T/4603 de la BNE, cuenta con colofón que dice: «Con licencia: En Sevilla, en la Impren- / ta de la Viuda de Franciſco de Leefdael, / en la Caſa del Correo Viejo». La actividad de la viuda de Leefdael se desarrolló entre 1729 y ca. 1740[551]. Se trata de una de las principales imprentas que operaban en Sevilla antes de 1750[552]. *Manos blancas* debió de estar integrada dentro de una colección de sueltas más amplia, pues se publicó con el número 279. Cuenta con 22 folios, en formato cuarto, con las

[551] Aguilar Piñal, 2002, p. 32. En *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Francisco Escudero y Perosso sitúa el inicio de la actividad impresora de la viuda de Leefdael en 1730, 1999, p. 47.
[552] Aguilar Piñal, 1974, p. 27.

signaturas de cuaderno A-D4, E2. Está paginada empezando en el 2 y acabando en el 36. Falta el número en la página 5. El texto está, en su mayoría a dos columnas, a excepción de las pp. 3-4 (A2), 26-31 (D2) y 33-36 (E, final de la comedia). Las páginas a dos columnas cuentan con una línea vertical que separa las dos columnas. La página 29 aparece paginada erróneamente como 26. Es un testimonio con una composición muy descuidada.

Sigue el texto de *Escogidas*, con el que comparte la mayoría de errores y variantes, aunque no lo hace a través de *F*, ni de los testimonios anteriores, pues presenta correcciones en lugares que en el resto de la tradición son erróneos. Dada la composición descuidada del testimonio, no es plausible que pasara por un proceso de corrección, sino que más bien se ha copiado de un testimonio en el que estas nuevas lecturas ya estaban presentes.

En dos lugares, se corrigen con éxito errores de la familia de *Escogidas*:

Ya os dixe que no la he viſto viſto deſde ſus primeros (*E*, p. 5b)	Ya os dixe, que no la he viſto nunca deſde ſus primeros (*L*, p. 4a)
Lif. Quita, necio. *Pat.* Viue Dios. *Fed.* Que es Ineſilla tambien, calla. (*E*, p. 18b)	*Lif.* Quita, necio. *Pat.* Viue Dios. Fed. Que es Niſilla tambien, calla. (*L*, p. 13b)

En el primer caso, *L* soluciona la repetición del participio «visto» con facilidad, cambiando la repetición por el adverbio «nunca». Existen dos posibilidades: o bien que se corrigiera la repetición en esta suelta o bien que «nunca» fuese la lección original de la familia α, que se hubiera deturpado y copiado mal en el resto de los testimonios. Sin embargo, dada la cantidad de testimonios en los que aparece esta lección, incluido *M1*, parece plausible que se tratara de

un error cometido ya por el propio Calderón[553], que hubo de subsanarse más tarde. En el segundo ejemplo, *L* también ha corregido un error posiblemente calderoniano, recuperando la referencia correcta al nombre del personaje con la lección «Nisilla».

En otras ocasiones, tanto *E* como esta suelta presentan errores en un mismo lugar, de modo que, si bien son diferentes, proceden del mismo origen. Se encuentran ejemplos como:

Pat. Dentro de vna hora (*E*, p. 1a)	*Pat.* Dentro de una hora partirá. (*L*, p. 1a)
quando veràs mi verdad deſea ſatisfacer (*E*, p. 16b)	quando viereis mi verdad deſeareis ſatisfacer (*L*, p. 12a)

En el primer caso, se soluciona la hipometría de *E*, pero se incurre en una hipermetría, de modo que la nueva lección sigue siendo incorrecta. Resulta difícil deducir si «partirá» fue incluido en *L* o si sencillamente se omitió en *E*. El segundo ejemplo puede verse más claramente como un error compuesto. Así, partiendo de un texto base en el que ya se encontrara la lectura errónea de *E* «quando veras», el intento por recuperar el sentido en «quando viereis» supone una nueva hipermetría. En este caso, la lección de *L* sí parece derivar de la familia de *Escogidas*.

La falta de cuidado y revisión de este testimonio puede apreciarse en la permanencia de errores evidentes de *E*:

de Vrsino Principe, y dueño (*VT*, p. 48b)	de Vrbino Principe, y dueño, (*E*, p. 3a; *L*, p. 2b)
que de Orbitelo en la caſa (*VT*, p. 89a)	que de Rutilo en la caſa (*E*, p. 39a; *L*, p. 29a)

[553] Como se ha visto, hay un error muy similar a este en el autógrafo de *La desdicha de la voz*.

A su vez, presenta errores propios, la mayoría fácilmente explicables, pues parecen debidos al proceso de composición del texto:

terneza me mira, y ama, (*VT*, p. 57b)	tenaza me mira y ama, (*L*, p. 7b)
boton vn atomo de ambar; (*VT*, p. 59b)	boton un atomo de ambas. (*L*, p. 9a)
yo oirè, pues tu lo deſeas. (*VT*, p. 74a)	yo iré, pues tu deſeas. (*L*, p. 18b)
de durar de la Comedia. (*VT*, p. 103a)	de dudar en la Comedia. (*L*, p. 36a)

Al igual que presenta errores propios, la suelta de Leefdael también contiene variantes que dificultan su filiación, a pesar de su relación con la familia de *Escogidas*. Se trata de lugares como los siguientes:

que aun mirarla aqui ofendo mas a mi que a ti. *Fab*. Aduertid que no es razon. *Fed*. No ſe hable aſsi, que pierdo la mejor prenda del alma, mas yo amante tan ſujeto, (*E*, p. 7b)	que aun mirarla me ofendo, mas á mi que a ti. *Lif*. Advertid, que no es razon. *Fed*. No ſe hable aſsi, que pierdo la mejor prenda del alma; mas yo amante tan ſugeto (*L*, p. 5b)

En estos versos, la suelta de Leefdael sigue con cierta fidelidad la variante de *Escogidas*, que solo modifica en dos aspectos: la omisión del término «aquí» en el primer verso y el cambio del personaje de Fabio por Lisarda. Ambas variantes tienen sentido, pues si bien Federico se dirige a Lisarda en ese momento —puesto que le ha quitado la joya que prueba su rescate de Serafina—, Fabio también está presente y pudiera ser que un caballero le recordase a otro como

debía comportarse. Resultaría difícil justificar que se trate de un error de copia, pues los textos atribuidos al personaje de Lisarda en este fragmento están lo suficientemente lejanos como para no causar confusiones en el proceso de composición.

También presenta su propia lección en este fragmento:

de lo que es tela, ni valla, fuſte, vrida, riſtre, ò caxa. (*E*, p. 13a)	de lo que es tiro, ni valla, fuſte, brida, caxa ó riſtre? (*L*, p. 9b)

De nuevo, nos encontramos ante un lugar compuesto en el que la suelta de Leefdael parte de *Escogidas*, con el que comparte la omisión y la introducción del segundo verso, de manera que se acomoda la métrica del romance. El cambio de orden en los términos del segundo verso tampoco afecta a la rima, puesto que se trata de un verso suelto. Además, sustituye el término «tela» por «tiro», que en Covarrubias (1611) aparece definido como «el golpe que se haze con la vala, flecha, piedra o otra cosa que sea arrojadiza». En cuanto a «tela», aparece definida como: «la que se arma de tablas para justar; y de allí matener tela, el que se pone a satisfacer a todos» (*Cov.*). También *Autoridades* (1739) recoge una acepción similar: «Se toma asimismo por el sitio cerrado, y dispuesto para fiestas, lides públicas, y otros espectáculos. Llámase así porque solía cerrarse con telas, y en algunas partes ha quedado este nombre a los sitios en que se armaba la tela». Aunque ambas tendrían sentido en un contexto en el que el personaje de César se lamenta de su desconocimiento de las lides y asuntos de combate, es más apropiada la lectura «tela», puesto que hace referencia a las justas que se celebrarían en un torneo.

Caso diferente es el de la siguiente variante, en la que *L* presenta su propia lectura, sin que parezca relacionada con ninguna de las dos familias:

Teod. Mira, Amor buela con alas ocultamente; y aſsi, (*VT*, p. 60b)	*Teod*. Mira, amor buela con alas y no de cera, y aſsi (*L*, p. 9b)
Teod. Mira, amor buela con alas	

no de ſeguilla, y aſsi
(*E*, p. 13a)

En este caso, la lectura de *L* no parece partir ni de *VT* ni de *E*. La lección «no de cera» podría ser una referencia mitológica a las alas de cera de Ícaro[554], que se derritieron por volar demasiado cercano al sol. Así, Teodoro advertiría a César de que las alas del amor no se derretirían por la cercanía con el objeto de su deseo, para intentar convencerlo de que vaya a Ursino a pretender a Serafina. Por otro lado, la opción de *E*, «no de seguilla», si bien encaja métricamente, no tiene sentido. Lo curioso de este lugar es que ninguno de los pasajes parece haberse copiado de los demás, por lo que puede deducirse que la suelta de Leefdael no pudo ser copia directa de *VT* ni de *E*, ni de sus descendientes directos. La lectura de *L* parece introducir una opción con más sentido que la de *E*.

Hay, además, variantes que sugieren que la suelta se copió de un texto mejor que el que se conserva en la tradición de *Escogidas*, pero distinto de *VT*. Se trata de lugares como el siguiente:

pues ay Alua con quien rias.
(*VT*, p. 61b)

pues hay aqui con quien rias.
(*L*, p. 10a)

pues ay al balcon quien veas.
(*E*, p. 14a)

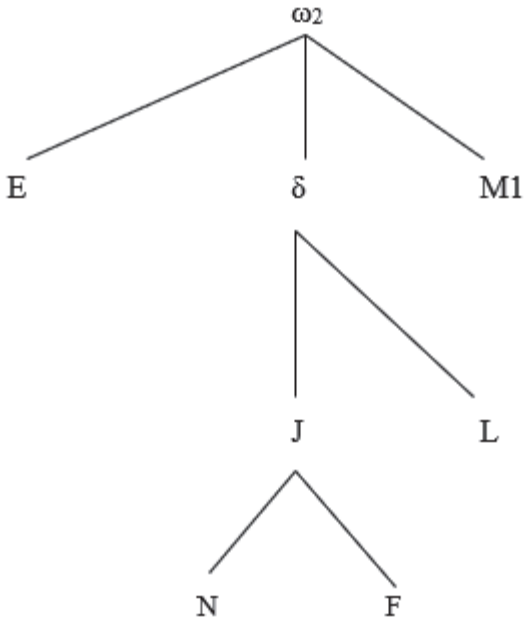
La lección de *E* es un error, que puede conjeturarse como resultado de copiar un manuscrito en el que la separación de palabras no estaba clara, de modo que «Alua con» se convirtió en «al balcón», tal como copiaron las sueltas tempranas. Sin embargo, la suelta de la viuda de Leefdael no solo corrige el lugar, sino que además comparte la rima correcta con *VT*. Debió de copiarse también de un pasaje en el que el fragmento «Alua» no estaba claro, pues lo cambia por «aquí». El hecho de que L comparta la rima correcta sugiere que existió una versión inicial del texto de *Escogidas* previa a la que ha sido

[554] *Metamorfosis*, 1997, VIII, pp. 474-476.

deturpada en *E* y sus descendientes, y más próxima al texto presentado por Vera Tassis.

El cotejo y análisis de los errores y variantes muestra que puede agruparse la suelta de la viuda de Leefdael dentro de la familia de *Escogidas*, aunque no desciende de *E* ni de las sueltas ya comentadas. La presencia de lecciones correctas frente a aquellas de la tradición de *Escogidas* se debe a que la suelta se copió de un testimonio que ya contenía el texto enmendado y no a que el texto pasara por un proceso de revisión en la imprenta de la viuda de Leefdael. Si hubiera sido corregido con exhaustividad en dicha imprenta, se hubieran subsanado errores de menor calibre, que sin embargo persisten. Por tanto, lo más probable es que se copiara de un testimonio posterior a un original sin errores (ω2), que contase ya con alguna de las incorrecciones que se transmitirían en la familia de *Escogidas*, pero que no fuese un texto tan deturpado como el que se presenta en *E*. De este modo, se trata de un caso de *recentiores non deteriores*, pues si bien es una suelta tardía, el texto que conserva estaría más cercano a una versión primigenia[555] que el de otros testimonios de esta rama.

[555] Se entiende aquí por versión primigenia el primer testimonio ω_2 del que desciende esta familia.



Posteriormente a la impresión de *L* debió de publicarse la suelta de la Vallestilla, conservada en en el tomo T/5127 de la BNE, que tampoco cuenta con fecha. El Manual de Reichenberger la sitúa en el XVIII. De acuerdo con Aguilar Piñal, Francisco de Leefdael, su viuda y un posible hijo comenzaron llevando a cabo su actividad impresora en la calle de la Vallestilla[556], para mudarse más tarde a la Casa del Correo Viejo —lugar referido en el colofón de la suelta anterior557. Sin embargo, señala también Aguilar Piñal que hay impresos posteriores con colofón que indica «en la Imprenta de la Valleſtilla», sin dar el nombre del impresor[558]. Este es el caso de este testimonio. No es de extrañar, pues, que siga de manera fiel el texto de la suelta de la viuda de Leefdael, hasta el punto de que las páginas finales (de

[556] Actualmente se trata de la calle Buiza y Mensaque, Aguilar Piñal, 1974, p. 15. Para la consulta de esta suelta me he servido del ejemplar conservado en el tomo T/5127 de la Biblioteca Nacional de España.
[557] Aguilar Piñal, 2002, p. 32.
[558] Aguilar Piñal, 2002, p. 32.

la 37 a la 40) son copia a plana y renglón, en la que incluso se utiliza la misma tipografía y solo cambia el colofón, en el que se indica «Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de la Valleſtilla». Está en formato cuarto, con signaturas de cuaderno A4-E4, y sus veinte hojas están paginadas desde el número 2 hasta el 40. El texto se distribuye a dos columnas con una cenefa separando ambas, con la excepción de las páginas finales que siguen a la suelta anterior. Al igual que esta, se trata de un testimonio con una composición descuidada, que ha sido ajustada con el objetivo de ahorrar espacio. El segundo pliego del cuaderno C2 aparece marcado erróneamente como G2. En la lista inicial de personajes falta Enrique, y se ha añadido a mano «enrique. barba» en la primera columna.

40 *Las manos blancas no ofenden,*

que contra tu fama puede
reſultar. *Ser.* Engañar *Teo.* Si.
Ser. Eſ es: *T.* Eſ un traidor, y aleve,
con el nombre de Don Ceſar
engañar tu amor pretende.
Yo le ſaqué de la caſa,
no es tiempo de contar eſſe,
en trage de muger, bulta
que le dexó en la corriente
anogado del Pó, y ſabiendo
que con ſu nombre te ofende,
vengo a vilitarte, porque
de mi lealtad no te quexes:
el que te ha dicho que es Ceſar,
no lo es? *Enr.* La voz ſuſpende,
que eſſe agravio a mi me toca,
y aſsi es bien que yo lo vengue:
pues como, atrevido joven,
loco, y ſomera ſamente
el nombre de mi ſobrino
tomas, y el reſpecto ofendes
de Señora? *Card.* A una dama
no ofendas, Enrique, tente,
que el que dixo que era Ceſar,
dixo la que no parece,
y aquella es Celia, una dama,
en quien los diſfraces debra
de dudar en la Comedia. (te
Fe. Quien vió confuſion mas fuer-
Enr. Eſſe es otro nuevo engaño:
creer yo que eſſa dama, eſſe
joven, quando Señora,
que es Ceſar dicho me tiene.
Teod. Si Señora lo ha dicho,
ha dicho bien, que no pueden
jas decirte engañarte:
dame los brazos mil veces,
Principe mio, en albricias
de que con vida te encuentre.
Ser. Que cortesano Teodoro,
advertido de que eſſe
engaño mio, procura
alentarle con hacerle
Ceſar a Celia, tu fingé
todavia que lo eres.
Ceſ. Que he de decir, ſi es verdad?
Luc. A lisonjearte vuelve.
Niſ. En qué ha de parar aqueſto?
Pat. El diablo que lo concierte.
Enr. Yo he de caſtigar ſeñora,
eſte engaño. *Ser.* Enrique, tente.
Card. Mira, Enrique,
eſta es Celia, una dama.
Enr. Pues tu, aleve,
tambien me engañas?
Ceſ. Tu te engañas;
y ſi alguno a eſſo ſe atreve,
a ſolo Carlos *Car.* Yo, por qué?
Ceſ. Porque ſi me lo tu el que deſſe
golfo en el trage queriba,
mas facil, ahora no creer,
que me encubria ſu diſfraz,
haviendo tan claramente
ſicholo todo Teodoro?
Car. Mis con aqueſſo me ofendes,
pues ſi mi do, Ceſar, traicion,
mas grave eſquete atrevi ſtes
a diſtinta Señalar,
tan de cerca, que pudieſſen
familiarmente tus ojos
tal vez. *Fed.* No lo digas, tente,
que le hjan los decoros,
aun ſolo con que ſe pienſe.
Leo. Muera un traidor. *Teo.* Eſſo
Enr. Pues ya debo defenderte (no.
como a Ceſar. *Teo.* Y yo, y todo.
Ser. Eſperad todos, que eſſa
duelo, ya que he perſuadido
ſaber tu diſfraz, me tiene
de quien es yo he acabarle.
Teo. De q ſuerte? *Ser.* Delta ſuerte:
Principe, eſſa blanca mano
tocaſte tal vez aleve,
ofenſa fue que me hizo
un diſfraz, y es conveniente
que ſepan, que aun a ſu dueño
las manos blancas ofenden
y aſsi, pues vos la agraviaſteis,
e irſe con vos lo emiende.
Ceſ. Pedi ico, yo. *Fed.* Aſsi pag
una vida que me debes
Ser. De vos eſte deſagravio
aprendi: y pues ya tiene
vueſtro honor exemplar, del
uſad, y porque no quede
en opinion que ſe ſupo
el agravio ſin ſaberle
el dueño, del quiero yo,
ſalvandole para ſiempre
pagar aquella fineza.
Sale Liſarda.
Fed. De que ſuerte?
Ser. De eſta ſuerte:
dad a Liſarda la mano.
Enr. Al mirar, ó hija aleve!
la colera no me ſuire
dexar de darle la muerte!
Fed. Si antes por ſalvar tu vida
me empeñe, es bien que lleve
delante el empeño. *Enr.* Nadie
defenderme mi hija puede
de mi, que no ſea ſu eſpoſo.
Fed. Yo ſo ſoi. *Liſ.* Felice ſuerte
es la mia, pues que logro
ſus dichas? *Pat.* Con que corrient
queda el reſtan, que las blancas
manos no agravia, mas duelen.
Teo. Pues lograrte tu ventura,
logre el perdon. *Ser.* Ya le tiene,
Pat. Que haremos, Niſe, nofotr
Niſ. Calamos adredemente,
porque ſepan que podemos
qualquiera de los oyentes.
Pat. No ſe meterán en eſſo,
que ahora harto que hacer tiene
en perdonarnos las faltas,
y las del que mas pretende
ſervirnos ſiempre, para yerra
a cuenta de que obedece.

FIN.

Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de la Valleſtilla.

Ilustración 38. Suelta de la Vallestilla. Copia de la suelta de la viuda e Leefdael.

La suelta de la Vallestilla comparte errores y variantes con la suelta de la viuda de Leefdael y solo añade o corrige algunos lugares menores, por lo que se deduce que tuvo el testimonio anterior como fuente.

Cabe comentar que corrige algunos de los errores evidentes de la suelta de la viuda de Leefdael, aunque se trata de lugares sin mucha relevancia:

de Vrbino Principe, y dueño, (*L*, p. 2b)	de Vrſino Principe, y dueño (*V*, p. 2b)
á deſar del viento ardian: (*L*, p. 4c)	a peſar del viento ardian: (*V*, p. 5b)

Lo más significativo de esta suelta es que cuenta con correcciones realizadas a mano, por encima de algunos lugares erróneos. La caligrafía parece posterior al XVIII. Esto ocurre en lugares como los siguientes, en los que se destaca en cursiva la lección manuscrita:

de pleytear con difuntos (*E*, p. 3b; *L*, p. 3a)	de pleytear ~~con difuntos~~ *y comer juntos* (*V*, p. 3a)
Pat. Juſta, y no caſta. *Nif.* Ya entiẽdo. (*E*, p. 8a; *L*, p. 5b)	*Pat. Jura* ~~Juſta~~ y no caſta. *Nif.* Ya entiedo. (*V*, p. 5b)

La primera de las variantes, en la que se restaura el refrán, puede haberse producido por dos motivos. O bien la persona que introdujo las modificaciones tenía acceso al texto de *VT*, en el que se encuentra la lectura correcta, o bien conocía la frase hecha. Esta última opción es la más plausible, puesto que esta misma expresión aparece en otras

obras de Calderón, como *Mañana será otro día* o *Los tres afectos de amor*, y en obras de Lope de Vega como *El alcalde mayor*[559].

La situación se aclara al contemplar el segundo caso, en el que la corrección que se hace sobre el texto parece haber ocurrido *ope ingenii*, pues no recupera la lección de *VT*, sino que introduce la suya propia. Esto demuestra que el corrector no tenía acceso a un texto de la otra rama de la tradición, sino que corrigió de acuerdo con su propio juicio.

También se corrige la atribución errónea del siguiente pasaje:

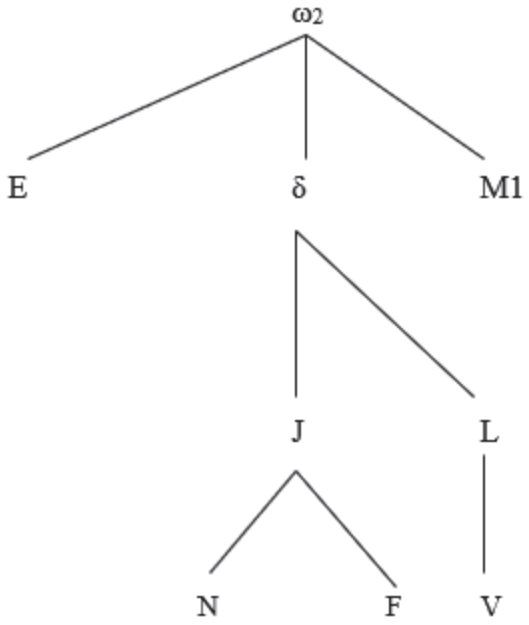
Lau. Quien la mete à Celia en eſto, y à mi ama que lo conſiente? Ap. (*VT*, p. 99b)	*Lau.* ~~*Lif.*~~ Quien la mete à Celia en eſſo, y a mi ama que lo conſiente? (*V*, p. 38c)

Se recupera la indicación del personaje de Laura, puesto que la aparición de Lisarda aquí es un error. Lisarda se encuentra oculta para que su padre no la reconozca y la que debe preguntarse qué está pasando es Laura, una de las damas al servicio de Serafina.

Puede observarse que el proceso de revisión y corrección de esta mano externa se ha producido *ope ingenii*, solucionando lugares deturpados de la tradición de *Escogidas* o de esta suelta que pudieran resolverse con facilidad, por lo que no tiene una gran relevancia textual.

Estas pequeñas correcciones y algunas variantes menores constituyen los rasgos de mayor interés sobre este testimonio, que comparte casi por completo el texto de la suelta de la viuda de Leefdael.

[559] TESO.



3. 2. LAS SUELTAS DE LA FAMILIA DE *VT*

Además de las sueltas mencionadas, se encuentran otras dos ediciones del XVIII, una de ellas fechada en 1766 y otra de ellas sin fecha. Pueden situarse ambas en el XVIII, gracias a la indicación de sus impresores: una de ellas elaborada por Francisco Suriá y Carlos Sapera; y la otra, únicamente por Francisco Suriá y Burgada. Jaime Moll recoge que estos impresores barceloneses llevaron a cabo un proyecto en colaboración, dentro del cual publicaron «las 108 comedias calderonianas en forma de comedias sueltas, en un intento editorial único»[560].

Se trata de las sueltas más tardías y son las únicas que pueden encuadrarse dentro de la familia de *VT*. Esto puede observarse, además, en que a la hora de publicar su colección, Suriá y Sapera

[560] Moll, 1983, p. 233. Este proyecto se llevó a cabo entre 1763 y 1767.

siguieron aproximadamente el orden de las *Partes* editadas por Vera Tassis, aunque no siempre coincide con exactitud[561].

La suelta fechada en 1766 fue impresa por Francisco Suriá, y su colofón indica «*Con licencia.* Barcelona : En la Imprenta de FRANCISCO SURIÁ. / Año de 1766. / *Véndeſe en ſu Caſa; calle de la Paja ; y en la de Carlos Sapera, calle de la libreria*»[562].

En cuanto a la otra suelta, que solo presenta la indicación «En casa FRANCISCO SURIÁ»[563], puede establecerse que es anterior a 1770, pues Moll señala que a partir de esta fecha aparece de manera constante la indicación «A costas de la compañía», una asociación de impresores y libreros formada en torno a esa fecha[564].

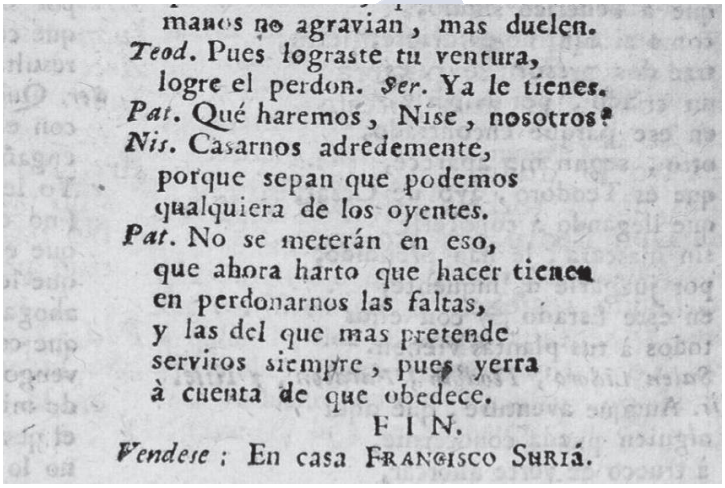

manos no agravian, mas duelen.
Teod. Pues lograste tu ventura,
logre el perdon. *Ser.* Ya le tienes.
Pat. Qué haremos, Nise, nosotros?
Nis. Casarnos adredemente,
porque sepan que podemos
qualquiera de los oyentes.
Pat. No se meterán en eso,
que ahora harto que hacer tienen
en perdonarnos las faltas,
y las del que mas pretende
serviros siempre, pues yerra
à cuenta de que obedece.
F I N.
Vendese : En casa FRANCISCO SURIÁ.

Ilustración 39. Colofón de la suelta de Francisco Suriá.

[561] Moll, 1971, p. 265. Sí lo hace en el caso de *Manos blancas*, pues se trata del número 86, mientras que *La cisma de Inglaterra*, primera comedia de la *Octava parte*, tiene asignado el 85; y *Los cabellos de Absalón* cuenta con el 87.

[562] He consultado la reproducción digital del original impreso que se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con signatura Tea 1-127-11 a1. Me he servido también de la copia digitalizada disponible en Google Books.

[563] He consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, con signatura RSE.VAR 23 10.

[564] Moll, 1971, p. 263.

Las dos comparten un error de procedente de la reedición de la *Octava parte* tassiana[565], por lo que puede deducirse que fueron copiadas de esta edición y no de la *princeps*:

tuvieſſe ſu ſed reſpeto (*VT*, p. 53a)	tuvieſſe ſu red reſpeto (*VT*$_2$, p. 53a; *S*, f. 3v b; *SB*, f. 3v a)

La lección «red» es errónea, pues en este pasaje Federico está describiendo la voracidad del incendio, que destruye aquello cuando encuentra en la corte de Serafina, por lo que el término apropiado es «sed».

Ambas sueltas comparten de igual modo algunas variantes de *VT*$_2$:

pero permiteme (ay triſte!) (*VT*, p. 69a)	pero permitidme (ay triſte!) (*VT*$_2$, p. 69a; *S*, f. 9v a; *SB*, f. 9r a)
teneis ſecreto, yo quiero (*VT*, p. 78b)	teneis ſecretos, yo quiero (*VT*$_2$, p. 78b; *S*, f. 14r a; *SB*, f. 12r b)
que tengo yo que dezir? (*VT*, p. 84b)	què tengo yo de dezir? (*VT*$_2$, p. 84b; *S*, f. 16v a; *SB*, f. 14r a)

Establecido ya que tanto la suelta de Suriá como la de Suriá y Sapera fueron copiadas de *VT*$_2$, queda por dilucidar cuál es la relación entre ellas. Si bien comparten los errores conjuntivos ya mencionados, no presentan ningún error separativo de importancia. Solo se encuentra un lugar en elque la suelta de Suriá se desvía de los demás testimonios:

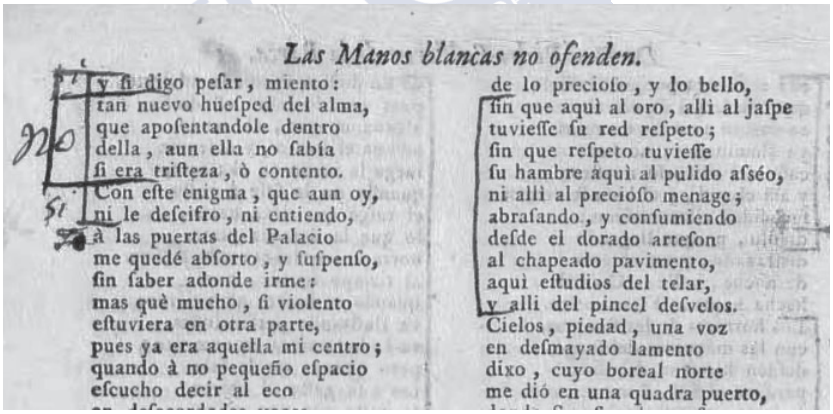
Lif. Como à encerrarte te atreves (*VT*, *VT*$_2$, p. 95b, *S*, f. 19v a)	*Lis.* Como à encerrarme te atreves (*SB*, f. 18r a)

[565] Este testimonio, que se abreviará como *VT*$_2$, se comenta en el capítulo de esta tesis dedicado a las ediciones modernas.

En el texto de Suriá ha intentado corregirse el lugar, cambiando «encerrarte» por «encerrarme». En este momento de la obra, en que Federico ayuda a Lisarda a escapar a través del cuarto de Enrique, la lección «encerrarte» tiene pleno sentido, ya que ambos van a huir juntos. La lectura de la suelta de Suriá es incorrecta, por lo que parece un error introducido en el proceso de copia o preparación del texto.

Puesto que no se encuentra ningún otro error relevante, es lógico deducir que la suelta de Suriá se copió de la suelta de Suriá y Sapera, puesto que parece más tardía. Además, aunque no cuente con fecha, presenta una grafía más moderna, en la que ya no se emplea el tipo <ſ>.

En cuanto a la de Suriá y Sapera[566], cabe mencionar que el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se ha usado para una representación. Contiene numerosos pasajes atajados y señalados en los márgenes con «no» o «sí», así como indicaciones escénicas de los lugares en que se desarrolla la acción.



Las Manos blancas no ofenden.

y ſi digo peſar, miento:
tan nuevo hueſped del alma,
que apoſentandole dentro
della, aun ella no ſabía
ſi era triſteza, ò contento.
Con eſte enigma, que aun oy,
ni le deſcifro, ni entiendo,
à las puertas del Palacio
me quedé abſorto, y ſuſpenſo,
ſin ſaber adonde irme:
mas què mucho, ſi violento
eſtuviera en otra parte,
pues ya era aquella mi centro;
quando à no pequeño eſpacio
eſcucho decir al eco

de lo precioſo, y lo bello,
ſin que aquì al oro, alli al jaſpe
tuvieſſe ſu red reſpeto;
ſin que reſpeto tuvieſſe
ſu hambre aquì al pulido aſséo,
ni alli al precioſo menage;
abraſando, y conſumiendo
deſde el dorado arteſon
al chapeado pavimento,
aquì eſtudios del telar,
y alli del pincel deſvelos.
Cielos, piedad, una voz
en deſmayado lamento
dixo, cuyo boreal norte
me dió en una quadra puerto,

Ilustración 40. S. Folio 3 vuelto.

[566] Este testimonio, que puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, cuenta con el «Sello en tinta azul del Teatro del Príncipe», por lo que posiblemente procede de una puesta en escena en este lugar.

Pero lo más llamativo de este testimonio son las lecturas nuevas que se introducen en trozos de papel pegados por encima del testimonio original.

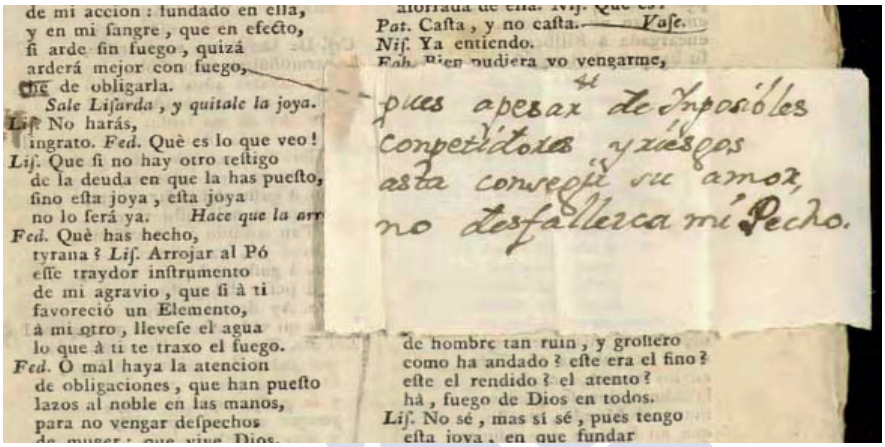
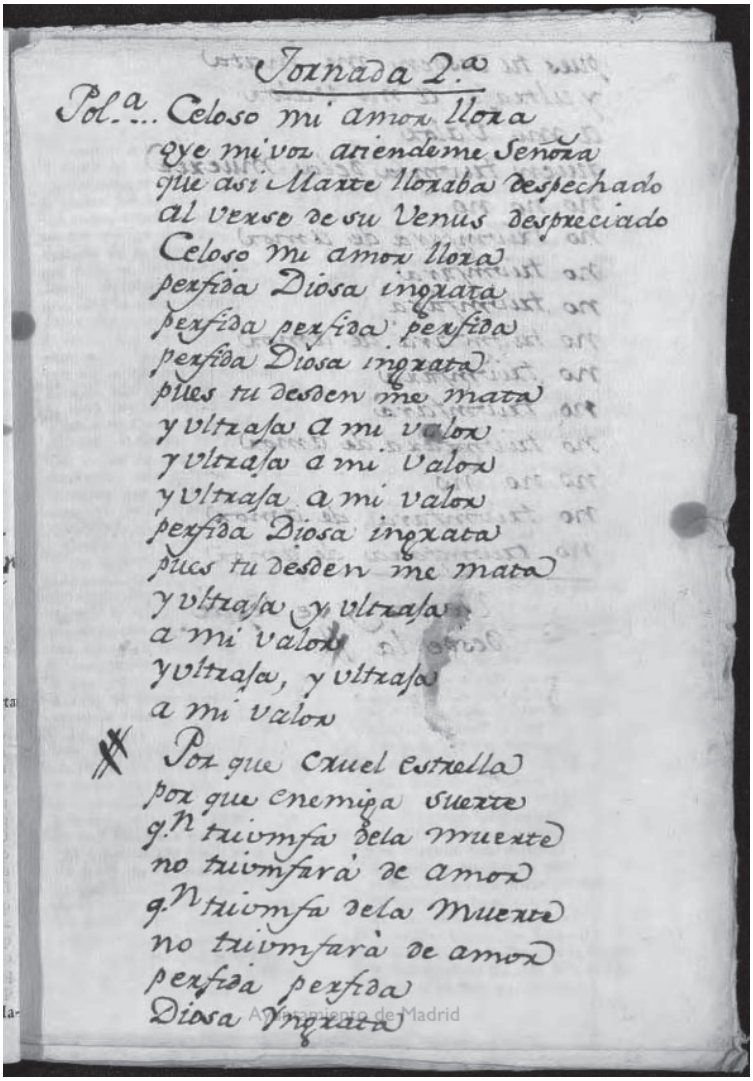

de mi accion : fundado en ella,
y en mi ſangre , que en efecto,
ſi arde ſin fuego , quizá
arderá mejor con fuego,
de obligarla.
Sale Liſarda , y quitale la joya.
Liſ. No harás,
ingrato. *Fed.* Què es lo que veo!
Liſ. Que ſi no hay otro teſtigo
de la deuda en que la has puesto,
ſino eſta joya , eſta joya
no lo ſerá ya. *Hace que la arr*
Fed. Què has hecho,
tyrana? *Liſ.* Arrojar al Pó
eſſe traydor inſtrumento
de mi agravio , que ſi à ti
favoreció un Elemento,
à mi otro , lleveſe el agua
lo que à ti te traxo el fuego.
Fed. Ò mal haya la atencion
de obligaciones , que han puesto
lazos al noble en las manos,
para no vengar deſpechos
Pat. Caſta , y no caſta. *Vaſe.*
Niſ. Ya entiendo.
pues apesar de Imposibles
competidores y riesgos
esta conseguí su amor,
no desfallezca mi Pecho.
de hombre tan ruin , y groſſero
como ha andado? eſte era el fino?
eſte el rendido? el atento?
hà , fuego de Dios en todos.
Liſ. No sé , mas sí sé , pues tengo
eſta joya , en que fundar

Ilustración 41. S. Folio 4 recto.

Caso aparte lo presenta una hoja manuscrita suelta con versos de una canción en la «Jornada 2ª». Sin embargo, aunque se encuadre dentro de la obra, no fue originariamente parte de *Manos blancas*.



Jornada 2.ª

Pol.ª ... Celoso mi amor llora
oye mi voz atiendeme Señora
que asi Marte llorava despechado
al verse de su Venus despreciado
Celoso mi amor llora
perfida Diosa ingrata
perfida perfida perfida
perfida Diosa ingrata
pues tu desden me mata
y ultraja a mi valor
y ultraja a mi valor
y ultraja a mi valor
perfida Diosa ingrata
pues tu desden me mata
y ultraja y ultraja
a mi valor
y ultraja, y ultraja
a mi valor
Por que cruel estrella
por que enemiga suerte
q.n triumfa dela muerte
no triumfará de amor
q.n triumfa dela Muerte
no triumfará de amor
perfida perfida
Diosa ingrata

Ayuntamiento de Madrid

Ilustración 42. Hoja insertada en la jornada segunda

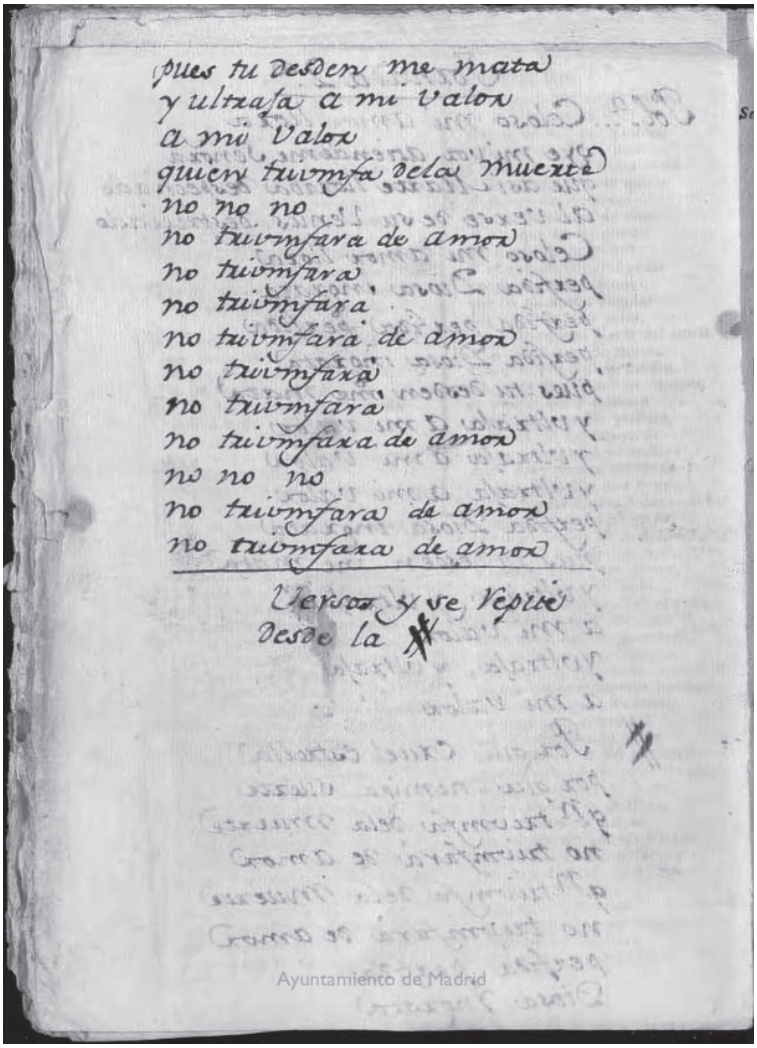


Ilustración 43. S. Hojas intercaladas en la jornada segunda.

Se trata de una canción compuesta para una representación del siglo XVIII, un aria de bravura, obra de Pablo Esteve, que no encaja bien en el contexto de la comedia[567].

También se encuentra pegado un folio al comienzo de la jornada tercera, que esta vez sí parece tener más sentido, pues indica el lugar, los *dramatis personae* y contiene un fragmento de texto, también musical:

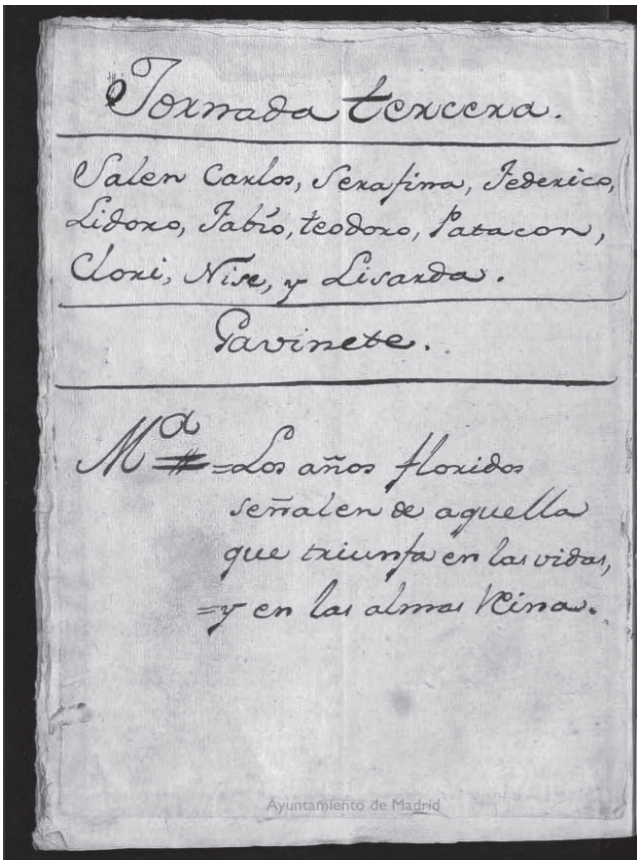


Ilustración 44. S. Folio pegado en jornada tercera.

[567] Para profundizar sobre esta canción puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la música.

Dado que estas lecturas pueden atribuirse a una compañía teatral que preparase la representación de la obra a partir de este testimonio concreto, no se tendrán en cuenta para la fijación del texto, pues no afectan a la filiación entre diferentes familias.

Puede contemplarse, por lo tanto, que se trata de copias sucesivas de VT_2, por lo que ninguna de ellas presenta relevancia para la fijación textual.

3.3. Conclusiones

El análisis detenido de las ediciones sueltas permite observar que *Manos blancas* fue una comedia popular, que se reeditó en numerosas ocasiones en los siglos XVII y XVIII.

Desde una perspectiva cronológica, las sueltas más cercanas a la composición de la obra pertenecen a la misma familia que *Escogidas*, comenzando por la suelta francesa que reproduce fielmente el texto de *E*. Más tardías, las sueltas conservadas en partes facticias, *J* y *PTV*, se alejan lo suficiente para haber tenido un antecedente común distinto de *E* o *M1*, pero sin duda dentro de la misma familia[568]. Siguiendo el texto de *J* se han editado la suelta de Juan Sanz, *N*, la posterior copia de este testimonio llevada a cabo por Antonio Sanz, y la suelta sevillana conservada en la Universidad de Friburgo, *F*. Por el contrario *L*, la suelta de la viuda de Leefdael, también sevillana, se aparta de *J*, aunque pertenece a la misma subfamilia que estas sueltas. Sin embargo, introduce ciertos detalles de interés, como correcciones en lugares que se han transmitido deturpados en esta rama de la tradición. Cuenta, además, con un testimonio que desciende de ella, la suelta de la Vallestilla.

Mucho menor es el número de sueltas que pertenecen a la familia de *VT*, tan solo dos, más tardías que las anteriores. Ambas fueron copiadas de la reedición de *VT* editada por la viuda de Blas de Villanueva, con la que comparten errores evidentes. Su análisis revela que la suelta de Suriá, sin fecha, debió de copiarse de la de Suriá y Sapera. El principal interés de esta no radica en su valor textual, sino

[568] El hecho de que *PTV* sea una copia a plana y renglón de la suelta de Llopis parece indicar, de nuevo, que se trataba de una comedia con cierto éxito comercial.

en las anotaciones realizadas por una compañía teatral para poner en escena la obra, lo que permite aproximarse a una representación del siglo XVIII. Así, el estudio de las ediciones sueltas permite conocer la trayectoria de la obra, no solo en su tradición textual, sino también en su vertiente escénica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4 LAS EDICIONES MODERNAS

4.1 LAS EDICIONES DEL XVIII

4.1.1 La reedición de la *Octava parte*[569]

El primer testimonio de *Manos blancas* que aparece en el siglo XVIII con fecha es la reedición de la *Octava parte de comedias del célebre poeta español Calderón de la Barca*, en 1726 en casa de la viuda de Blas de Villanueva y con privilegio a nombre de José García de la Plaza. Se trata de una copia a plana y renglón de la *princeps*, con la única diferencia de que cuenta con un florón, hecho con taco de madera, al final de la comedia.

Ilustración 45. Adorno con florón en la p. 104.

[569] Me sirvo de la reproducción digital facsímil del original impreso conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela con signatura INC 842.

En este testimonio solo se encuentran algunos errores, producidos en el proceso de composición del texto, la mayoría de ellos relacionados con la tipografía y fácilmente corregibles. Algunos ejemplos son:

adonde queda Liſarda. *Vaſe.* (*VT*, p. 47b)	adonde queda Liſardo. *Vaſe.* (*VT*$_2$, p. 47b)
porque deſpues no pudiera (*VT*, p. 74b)	porque deſques[570] no pudiera (*VT*$_2$, p. 74b)
Ceſ. A vos oirè, porque à vos (*VT*, p. 78a)	*Ceſ.* A vos irè, porque à vos (*VT*$_2$, p. 78a)
Ceſar. Turbado eſtàs, Ceſar. *Lif.* Hame dado, (*VT*, p. 79b)	*Ceſar.* Turbada eſtàs, Liſarda.[571] *Lif*. Hame dado, (*VT*$_2$, p. 79b)
quien ſiempre locuras hizo (*VT*, p. 88a)	ſiempre locuras hizo (*VT*$_2$, p. 88a)
pues no le queda eſperança (*VT*, p. 93b)	pues no ſe queda eſperança (*VT*$_2$, p. 93b)

Por otro lado, *VT*$_2$ corrige también un lugar erróneo de *VT*, fácilmente subsanable:

à viſta da tanto premio (*VT*, p. 73a)	à viſta de tanto premio (*VT*$_2$, p. 73a)

[570] En este caso es posible que el tipo <p> se colocara del revé, resultando una <q>.
[571] El error puede explicarse fácilmente como un despiste producido por la próxima intervención de Lisarda.

Contiene, de igual modo, algunas variantes que si bien no parecen estrictamente errores, pues conservan el sentido del texto, podrían introducirse fácilmente en el proceso de copia:

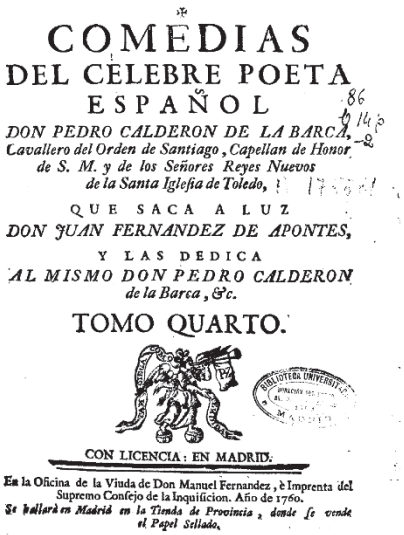
teneis ſecreto, yo quiero (*VT*, p. 78b)	teneis ſecretos, yo quiero (VT_2, p. 78b)
que tengo yo que dezir? (*VT*, p. 84b)	què tengo yo de dezir? (VT_2, p. 84b)
quien tiene eſta blanca mano, (*VT*, p. 92b)	que tiene eſta blanca mano, (VT_2, p. 92b)

Teniendo en cuenta el carácter menor de estos errores y variantes resulta claro que la reedición de la *Octava parte* no tiene valor a la hora de editar la comedia, pues se limita a reproducir casi por completo el texto de *VT*.

4.1.2 La edición de Apontes[572]

Los cuatro primeros tomos de las *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* editadas por Juan Fernández de Apontes vieron la luz en 1760, como parte del proyecto de once tomos en el que editarían las 108 obras del dramaturgo. En el tomo IV se encuentra *Manos blancas no ofenden.* Aunque Fernández Mosquera señala que Apontes «deshace en apariencia, en su edición de once volúmenes, el orden establecido por la príncipe o por Vera Tassis»[573], el tomo IV sí que sigue el orden de la *Octava parte*, pues *Manos blancas* se encuentra situada entre *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*. Cuenta con diez comedias, repartidas en 539 páginas, de las cuales *Manos blancas* ocupa desde la 344 hasta la 402, que aparece señalada erróneamente como 204.

[572] He utilizado la edición digitalizada disponible en Google Books.
[573] Fernández Mosquera, 2007, p. xix.



COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL
DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,
Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor
de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos
de la Santa Iglesia de Toledo,
QUE SACA A LUZ
DON JUAN FERNANDEZ DE APONTES,
Y LAS DEDICA
AL MISMO DON PEDRO CALDERON
de la Barca, &c.
TOMO QUARTO.
CON LICENCIA: EN MADRID.
En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del
Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760.
Se hallará en Madrid en la Tienda de Provincia, donde se vende
el Papel Sellado.

Ilustración 46. Portada de la edición de Apontes.

Como ya apuntaba Jaime Moll en su estudio «Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón», Apontes sigue fielmente la reedición de *VT*:

> podemos afirmar que se basó en el ejemplar de la reedición del siglo XVIII de las nueve partes preparadas por Vera Tassis, conservado en la Biblioteca de la Real Academia Española, que están, como se indica en el privilegio a Fernández de Apontes, «rubricadas, y firmadas al fin de mi firma», o sea de la firma del escribano del Consejo, Joseph Antonio de Yarza. Ello es

> una confirmación a lo ya sabido: ningún interés textual ofrece la edición de Juan Fernández de Apontes[574].

El texto de Apontes, por tanto, continúa los errores y variantes ya mencionados en la reedición de la *Octava parte*, sin introducir ninguna lectura de interés.

4.2. Las ediciones del XIX

4.2.2 La edición de Hartzenbusch

Entre 1846 y 1878, el proyecto de la Biblioteca de Autores Españoles[575], impulsado por Manuel Rivadeneyra, editó setenta volúmenes «de gran trascendencia para la recuperación de la literatura clásica»[576]. Juan Eugenio Hartzenbusch fue responsable de diez tomos, de los cuales cuatro componen la edición de *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*[577]. Estos cuatro tomos son los volúmenes VII (1848), IX (1849), XII (1850)[578] y XIV (1850) de la BAE.

Hartzenbusch es el primero que llama la atención sobre la posible intervención de Vera Tassis en el texto, pues al cotejar testimonios de *Mujer, llora y vencerás* nota que «Vera corrigió los infinitos defectos que allí se notan, poniendo o quitando por sí lo que buenamente le parecía, o sirviéndose de un manuscrito no del todo fiel»[579]. A pesar de esta afirmación, Hartzenbusch sigue el texto de Vera Tassis.

El orden de publicación no respeta el de las antiguas *Partes*, ni parece seguir un criterio estricto, aunque el editor hubiera preferido una organización cronológica[580]. Él mismo ofrece un «Catálogo

[574] Moll, 1983, p. 233.
[575] Sobre el contexto cultural y político del proyecto puede verse Botrel, 2006.
[576] Vega García-Luengos, 2008a, p. 135.
[577] Otros tomos llevados a cabo por Hartzenbusch incluyen la edición de obras de Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto y Francisco de Rojas. Vega García-Luengos, 2008a, p. 137.
[578] Para la realización de esta tesis se han consultado la reedición del volumen XII, impresa en 1856, y el volumen XIV, en su reedición de 1874, ambos disponibles en Google Books.
[579] Hartzenbusch, BAE XII, 1856, p. 574.
[580] Vega García-Luengos, 2008a, p. 163.

cronológico de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca»[581], en el tomo XIV, en el que se basa en evidencias textuales y circunstanciales para dar una fecha aproximada de cada comedia.

Las ediciones de Hartzenbusch se convertirían, durante mucho tiempo, en los textos de referencia para gran parte de la producción calderoniana, que no constaba con testimonios más fiables. *Manos blancas* se publicó en el tercer tomo, el XII de la BAE, en el que ocupa las páginas 279 a 306. Está colocada entre *Basta callar* y *Fuego de Dios en el querer bien*.

En el tomo XIV, Hartzenbusch defiende que *Manos blancas* se compuso en 1640, basándose en las similitudes entre un aviso de José de Pellicer y la relación que hace Federico de un incendio en el palacio de Serafina[582]. Tiene sentido, por lo tanto, que la introduzca entre *Basta callar*, que fecha en 1635, y *Fuego de Dios*, situada en 1651.

Hartzenbusch ofrece, además, una lista con la clasificación genérica de las obras. En ella, *Manos blancas* aparece entre las comedias palaciegas, como también lo está *Basta callar*, mientras que *Fuego de Dios* está entre las de capa y espada[583]. Además de la relación cronológica hay también una cierta afinidad genérica. Añade, además, que *Manos blancas* inspiró una comedia francesa, traducida de nuevo al español como *Llueven bofetones*, por Ventura de la Vega[584].

En el apartado dedicado a «Ediciones consultadas» recoge como fuentes de *Manos blancas* la *Parte nona*, la *Octava parte* editada por Vera Tassis —que fecha erróneamente en 1687— y la suelta de José

[581] Hartzenbusch, BAE XII, 1856, p. 654.
[582] Hartzenbusch, BAE XIV, 1874, p. 674. Sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la datación.
[583] Hartzenbusch, BAE XIV, 1874, p. 686.
[584] También está inspirado en esta obra el juguete cómico de Francisco García Cuevas *Manos blancas no ofenden*, puesto en escena en 1866. Tanto la información como la obra pueden consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000222188&page=1. Sobre ambas obras puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la representación.

Llopis de 1699[585]. Reconoce haber consultado la edición de Keil, de la que afirma que es «la mejor edicion» [*sic*] de las comedias calderonianas. No conoció los manuscritos, así como tampoco la mayoría de las ediciones sueltas.

No es de extrañar, pues, que Hartzenbusch siga el texto de VT_2, como hacía Keil[586], aunque en este caso, sí se introducen modificaciones de interés. Hartzenbusch introduce la división en escenas, presente en casi todas las comedias que edita[587] y añade pequeñas indicaciones sobre el decorado y la escenografía. Realiza pocas enmiendas en el texto, aunque a menudo acertadas[588].

En el caso de *Manos blancas* resulta llamativa la corrección de la acotación en la tercera jornada que dice «*Vaſe, y ſalen Liſarda, y Niſe con maſcarillas, y trage de Damas*». Hartzenbusch la sustituye, con gran acierto, por «Salen LISARDA y NISE, de hombre, pero con otros vestidos que antes y con mascarillas»[589].

Solo hay dos anotaciones, la escueta afirmación de que «Han de faltar versos» tras el verso 3369, conjetura que no se explica, y la indicación, en la última escena, de que Lisarda «Probablemente saldría vestida ya de mujer»[590], lo que parece tener sentido, ya que sale descubierta ante su padre y Serafina entrega su mano a Federico.

4.2.3 Otras ediciones

También a lo largo del siglo XIX vería la luz el *Teatro de Calderón de la Barca*, editado en cuatro tomos por Leopoldo García Ramón. *Manos blancas* se incluye en el tomo III, junto con otras

[585] Hartzenbusch, BAE XIV, 1874, p. 654-660.
[586] De hecho, dada su buena consideración de este editor, no sería descabellado pensar que quizá Hartzenbusch siga su texto.
[587] Vega García-Luengos señala que existen diez casos, en los cuatro tomos editados por Hartzenbusch, en los que el editor prescinde de la división escénica, todas ellas fiestas cortesanas, aunque no parece seguir un criterio específico, 2008b, pp. 160-161.
[588] Vega García-Luengos ha señalado la intuición de Hartzenbusch, debida a sus múltiples facetas relacionadas con la teoría y práctica teatrales, 2008a, pp. 173-714.
[589] Hartzenbusch, BAE XII, 1856, p. 299c.
[590] Hartzenbusch, BAE, 1856, p. 306c.

comedias como *Casa con dos puertas*, *Guárdate*, *Luis Pérez* y *Alcaide*. El primer tomo contiene un estudio crítico-biográfico, que deja ver que el editor no siente la misma desconfianza ante Vera Tassis que mostraba Hartzenbusch. García Ramón establece que Calderón debía de escribir teatro cuando estudiaba en Salamanca, porque «afirma Vera Tassis que había ilustrado ya en aquella época los teatros de España»[591].

García Ramón hace, además, una división entre dramas y comedias, que edita en distintos volúmenes. Cada una de las obras va precedida de unos breves apuntes del editor. En los «Apuntes sobre *Manos blancas no ofenden*», García Ramón destaca que Calderón «no ha recurrido muchas veces al disfraz mujeril en un hombre como base de un enredo dramático»[592] y procede a resumir la comedia. Considera, además, que hay dos escenas culminantes, que explica en detalle: la escena de la bofetada que da Lisarda a Federico, y la escena en la que César sale vestido de galán para la comedia y Serafina le pide que interprete a César[593]. Comenta también que «su versificación, excepto algunos trozos en demasía gongorinos, es de las más bellas y claras que escribió»[594]. En estos apuntes no indica qué texto sigue para su edición y tampoco quedar claro cuál ha sido el criterio para seleccionar *Manos blancas* por encima de otras comedias, puesto que dice que «Mucho hemos dudado entre esta comedia y las *Mañanas de abril y mayo*, para insertarla en este lugar; solo el acaso ha decidido y nos reservamos añadir la otra cuando la ocasión se presente»[595].

En cuanto al texto de su edición, es evidente que recupera el texto de Hartzenbusch, incluyendo la división en escenas y la acotación corregida de la tercera jornada. Contiene solo una nota aclaratoria, que no parecen del todo acertada, pues se trata de la

[591] García Ramón, 1882, p. 2.
[592] García Ramón, 1883, p. 341.
[593] García Ramón, 1883, p. 341.
[594] García Ramón, 1883, p. 342.
[595] García Ramón, 1883, p. 342. No llegó a editar nunca *Mañanas*, puesto que el tomo IV, también correspondiente a las comedias, contiene *Dama duende*, *Hombre pobre*, *No siempre*, *Antes que todo* y *Dicha y desdicha*.

explicación del término «hemisferio» (v. 268) como «Tierra, país»[596]. No copia, sin embargo, la indicación de Hartzenbusch que decía que Lisarda sale vestida de mujer en la última escena. Se trata, por lo tanto, de una edición de escaso valor.

En el siglo XIX *Manos blancas* no solo se publicó en español, ya que la obra fue traducida al alemán por Ernst Friedrich Graf von der Malsburg[597], como parte de una colección se imprimió en Leipzig entre 1818 y 1825[598]. Concretamente, *Manos blancas* vio la luz en 1823[599]. Esta traducción se volvería a imprimir en Viena en 1826 y 1828[600]. La reimpresión de 1826 fue realizada, de manera anónima, por Johan Gabriel Seidl. Debido a la gran demanda de obras de Calderón, los editores de Sollinger volvieron a imprimir el volumen 1828[601]. La edición de Sollinger va encabezada por dos sonetos de Seidl, que parecen composiciones específicas para incluir con esta obra, ya que el segundo de ellos contiene el sintagma «Doch weiße handen kraken nicht», título de la comedia[602]. Tras los sonetos comienza la edición de la obra. Encabezada por el título en alemán y español, continúa con el listado de personajes y el texto de la comedia. Es de destacar que el texto contiene una cierta división en escenas, pues se indican siempre los cambios de lugar.

4.3. LAS EDICIONES DEL SIGLO XX

4.3.1 La edición de Valbuena Briones

Manos blancas se edita por primera vez en el siglo XX como parte del volumen de *Comedias*, perteneciente a las *Obras completas*

[596] García Ramón, 1883, p. 351. *Aut*. recoge ya «hemisferio» como «la mitad de cualquier esfera, dividida por un plano que pasa por su centro».
[597] Junto August Wilhelm von Schlegel y J. D. Gries, Malsburg fue uno de los traductores más importantes del teatro de Calderón al alemán.
[598] Sanhuesa Fonseca, 2002, p. 829.
[599] Sullivan, 1983, p. 436, entrada 45.
[600] Se ha consultado la reimpresión de 1826, que se encuentra digitalizada en la Bayersiche StaatsBibliothek Digital.
[601] Sullivan, 1983, pp. 201-202.
[602]Seidl, 1826, reimpresión de la edición de Malsburg, f. 2v y f. 3r. Todas las reimpresiones de Calderón llevadas a cabo por Seidl llevan sonetos laudatorios en alemán, tanto del propio Seidl como de otros poetas.

de Calderón iniciadas por la editorial Aguilar[603]. El volumen de *Comedias* salió a la luz en 1956, a cargo de Ángel Valbuena Briones, quien también llevó a cabo una nueva edición de los *Dramas* en 1959. Estas ediciones han sido, durante mucho tiempo, las únicas disponibles para gran parte del repertorio calderoniano, lo que las convirtió en volúmenes de referencia, a pesar de los problemas que presentan[604].

Para *Manos blancas*, Valbuena Briones señala que se publicó en la *Parte IX de Escogidas*, aunque no especifica qué texto sigue[605]. Sin embargo, un análisis atento permite observar que su texto está muy apegado a la edición de Hartzenbusch, que reproduce casi por completo, siguiendo incluso acotaciones y enmiendas, como el propio editor indica: «Hemos adoptado las acotaciones necesarias para comprender el texto de la conocida edición de Hartzenbusch [...]. Sin embargo, hemos prescindido de la división en escenas, producto típicamente romántico»[606]. En ocasiones, añade sus propias notas aclaratorias, como el nombre de Patacón[607], pero en lo que respecta al texto, sigue fielmente la edición de Hartzenbusch.

4.3.2. La edición de Ángel Martínez Blasco

La edición más reciente de *Manos blancas* es también la única del siglo XX en la que se ha editado como comedia independiente, en el volumen *Las manos blancas no ofenden (Dos textos de una comedia)*, a cargo de Ángel Martínez Blasco.

---

[603] La edición del teatro de Calderón había sido iniciada en 1932, con un volumen de *Dramas* editado por Luis Astrana Marín. El proyecto de las *Obras completas* se pone en marcha en 1951, con la reedición del volumen de *Dramas*, esta vez titulado *Obras completas. Tomo I. Dramas*. Sobre esta colección de obras completas puede verse Rodríguez-Gallego, 2015, quien hace un repaso de los problemas textuales que presentan las ediciones de Valbuena Briones.

[604] Rodríguez-Gallego, 2015, p. 77.

[605] Este es también el caso de *Amigo*, *Para vencer*, *Escondido*, *La señora y la criada*, *Antes que todo*, *No siempre lo peor es cierto* y *Auristela.* Rodríguez-Gallego, 2015, p. 84.

[606] Valbuena Briones, 1956, p. 48b.

[607] Valbuena Briones, 1956, p. 1078.

Se trata de una edición repleta de problemas, pues ya desde el mismo subtítulo genera confusión. No queda claro a qué dos textos de la comedia hace referencia, pues no ofrece una edición de dos versiones. La atención que se presta a la cuestión ecdótica es escasa y se reduce solo al apartado «Dos familias de textos», una lista de testimonios que ocupa apenas cinco páginas y que se encuentra plagada de errores.

Los testimonios aparecen divididos en dos familias «Texto "A"» y «Texto "B"», que se corresponden, respectivamente, con la tradición que sigue a *Escogidas* y la que sigue a Vera Tassis, aunque no se explica con qué criterio se han separado.

El editor señala estar en posesión de una suelta a cargo del editor Francisco Sanz, que supone anterior a la publicación de la *Octava parte*, sin embargo, no hay ninguna otra noticia de este testimonio. La considera, además, derivada de la *Parte nona*, aunque no da ninguna explicación al respecto[608]. Además, cataloga varias sueltas que no ha consultado, una de ellas dentro de la familia de *Escogidas*[609] y dos en la de Vera Tassis, apoyándose en criterios dudosos, como la fecha de impresión y trabajos previos de otros estudiosos. Dentro de la familia tassiana, incluye la suelta de Antonio Sanz y una de las sueltas sevillanas, concretamente la estudiada en esta tesis como *F*. Cotejados estos dos testimonios, queda claro que ambos pertenecen a la familia de *Escogidas*, a pesar de su fecha tardía, por lo que la clasificación de Martínez Blasco se prueba errónea.

Llama la atención que no se siga un criterio estricto a la hora de dar información sobre los testimonios, pues en algunos casos es muy detallada y en otros, escasa. Por ejemplo, para algunas sueltas se da

---

[608] Martínez Blasco, 1995, p. 129. Resulta imposible de comprobar, puesto que la suelta está en su biblioteca. Cabe preguntarse por qué, si la considera anterior a la parte tassiana, no la utiliza como texto base para su edición.

[609] Se trata de la suelta conservada en la Biblioteca Nacional de Francia con signatura FRBNF30186290, que actualmente puede consultarse en línea. Su cotejo permite constatar que, efectivamente, sí forma parte de la familia de *Escogidas*, como puede verse en el apartado de esta tesis dedicado a las sueltas. No es un acierto de Martínez Blasco, sino más bien de Toro y Gisbert, cuyo trabajo sigue el editor para clasificarla. Martínez Blasco, 1995, p. 130.

su número de catalogación en el *Manual* de los Reichenberger, pero no para todas. Menciona una suelta con paginación y un florón en la hoja final, pero no indica su procedencia o dónde la ha consultado[610].

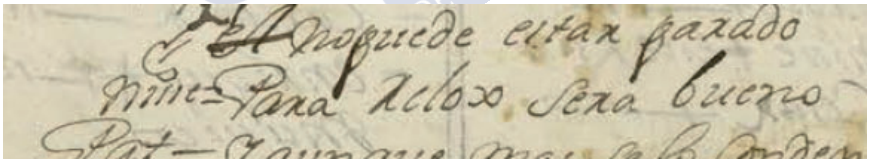
Recoge la existencia de los dos manuscritos de la comedia, aunque de manera muy breve. De *M1*, el manuscrito Ms. 16467 dice que es «apenas legible» y que, incluso enfrentándolo con un impreso «no tiene continuidad»[611], lo que no es cierto. Si bien se trata de un testimonio de difícil lectura, sí es posible su consulta y sí presenta un texto completo[612], a pesar de faltarle la «Relación de personas», ausencia que parece chocar a Martínez Blasco, pues la considera «infrecuente»[613]. Más confusa aún es su descripción de *M2*, el manuscrito Ms. 15390, del que afirma que «Naturalmente este manuscrito recoge los textos de 1657 ampliados en la edición de 1684, aunque en algún caso mejora el texto primitivo»[614]. No queda claro qué quiere decir con esta afirmación. Como se ha tratado ya en el apartado textual de esta tesis, los manuscritos no descienden de *E* ni de *VT*, por lo que deben tenerse en cuenta por separado, y se trata de testimonios con gran valor para la filiación textual.

La falta de rigor ecdótico se refleja en la edición del texto, que sigue fielmente a Vera Tassis. Considera que, debido al número mayor de versos de la versión tassiana, esta ha de ser «la más razonablemente calderoniana»[615], por lo que decide editarla. Los criterios de edición que ofrece resultan, cuanto menos confusos, pues afirma que «Respecto a la ortografía, puntuación y acentuación mantenemos un criterio de actualidad, sin modificaciones del texto,

[610] Martínez Blasco, 1995, p. 130.
[611] Martínez Blasco, 1995, p. 132.
[612] Sobre el manuscrito, abreviado en esta tesis como *M1* puede verse el apartado dedicado al estudio textual.
[613] Martínez Blasco, 1995, p. 132.
[614] Martínez Blasco, 1995, p. 132.
[615] Martínez Blasco 1995, p. 216.

salvo en muy contadas excepciones, pero respetando siempre la lectura original»[616].

Su edición es, pues, harto descuidada y está repleta de problemas tales como versos hipermétricos, errores ortotipográficos —como la acentuación del término «Po» o el continuo uso equivocado de las mayúsculas— e incluso malas indicaciones de personaje[617]. A pie de página se ofrece una mezcla de aparato crítico y anotación filológica, de nuevo sin mucho acierto. El aparato solo ofrece las lecturas de «A» (es decir, la parte de *Escogidas*), A.2[618] y, en muy pocos casos, del manuscrito Ms. 15390, que se menciona por última vez con referencia a los versos 89-107[619]. No hay ninguna explicación sobre por qué se abandona su cotejo a partir de este momento. No es comprensible puesto que, como se explicaba en la introducción, se trata de un testimonio de fácil lectura. Más grave aún resulta que en las contadas ocasiones en que sí se menciona se den lecturas erróneas, probablemente debidas al mal juicio del editor. Por ejemplo, en el verso 22, en que Nise dice «Para reloj era bueno», Martínez Blasco apunta en nota que el manuscrito lee «celoso», pero esto se debe a su mala lectura del término «relox» que aparece en realidad.



[616] Martínez Blasco, 1995, p. 128. Un análisis atento de su edición revela que ni su ortografía es acertada, ni las modificaciones que introduce, ni tampoco parece justificable en ciertos casos su apego a lecturas erróneas del texto base.

[617] En el verso 3164, un texto claramente perteneciente a Federico se atribuye a Serafina, que en ese momento ni siquiera está en escena.

[618] Se trata de la suelta en poder de Martínez Blasco, que parece seguir a *Escogidas* y, por lo tanto, carece de interés textual. Al igual que el manuscrito aparece mencionada de manera escasa.

[619] Se citan los versos por la edición de Martínez Blasco para facilitar su consulta.

Ilustración 47. *M2*, f. 1v.

Puede observarse que la edición no es fiable ni para consultar el texto ni el aparato crítico. La anotación filológica, si bien no parece tan equivocada como la cuestión ecdótica, está desequilibrada, ya que conviven notas minuciosas y ricas en detalle —en ocasiones tan abrumadoras que llegan a ocupar una página entera[620]— con notas escasas en las que apenas se dan explicaciones. También en nota ofrece las correcciones de editores modernos, como Hartzenbusch y Valbuena Briones. Por ejemplo, en la nota al verso 956 señala que Hartzenbusch ha corregido «muera quien ama» por «muera quien no ama»[621], elección que considera inexplicable. Reprocha también al editor su equivocada corrección de «gayas» por «rayas», corrección aceptada también por Valbuena Briones y que carece de sentido[622]. Sin embargo, la justificación que ofrece, basándose en lenguaje de germanía, está también errada. En la tercera jornada se topa el editor con la anotación de Hartzenbusch de que faltan versos, de la cual da noticia[623]. Sin embargo, en este mismo lugar mantiene la acotación errónea «*Vase, y salen Lisarda, y Nise con mascarillas, y traje de Damas*», lugar que muy bien podría haber corregido siguiendo a Hartzenbusch, quien lo enmienda con gran acierto.

Dejando a un lado la cuestión estrictamente ecdótica, la edición cuenta con una introducción que, si bien parece rica en contenido, de nuevo, está mal ejecutada. Tras unas páginas dedicadas a realizar una cronobiografía sigue el apartado «La comedia», en el que se estudian algunas cuestiones escogidas, como la fecha de creación o la aparición de la mujer vestida de hombre. Sin embargo, en ningún momento se estudia el disfraz femenino de César, que no solo tiene

[620] Es el caso de la nota al verso 63, sobre la cuestión de tapadas y escondidos, que ocupa parte de la página 175, toda la página 176 y una parte de la página 177, en la que no hay ni una línea de texto de la comedia. Martínez Blasco, 1995, pp. 175-177.
[621] Martínez Blasco, 1995, p. 218.
[622] Martínez Blasco, 1995, p. 223, nota al verso 1016.
[623] Martínez Blasco, 1995, p. 324.

también una relevancia esencial en la trama, sino que se trata de un recurso mucho más infrecuente.

Pero quizá lo más llamativo en este apartado es la sección que se trata sobre «Las comedias de "capa y espada"», puesto que Martínez Blasco clasifica *Manos blancas* dentro de este género y llega a afirmar que «Algunos críticos la situarían en el subgénero de "palaciegas", pero esto quizá sea secundario»[624]. A partir de aquí, se centra en el estudio de la obra desde esta perspectiva, sin tener apenas en cuenta que se trata de una comedia palatina, lo cual tiene no pocas implicaciones[625].

Por último, no puede dejar de sorprender que se incluya un «Análisis de *Las manos blancas no ofenden*», que solo aporta un resumen de la obra, dividido en jornadas, en el que se ofrecen tiradas de versos con una glosa del editor. Si bien este tipo de resumen sí pudiera ser útil en una edición divulgativa, no parece tener mucho lugar en la que pretende ser una edición crítica.

Se trata de un volumen con escaso valor, pues su texto empeora el ofrecido por editores anteriores como Hartzenbusch o Valbuena Briones y tampoco es de gran utilidad para el estudio y comprensión de la obra.

Resultaba, por lo tanto, necesario, llevar a cabo la labor que se desarrolla en esta tesis. Esto es, la realización una edición que analice en profundidad la cuestión textual y fije un texto con rigor ecdótico, y que a su vez ofrezca un estudio introductorio que se detenga en las cuestiones más relevantes para la aproximación a la obra.

[624] Martínez Blasco, 1995, p. 86.
[625] Puede verse el apartad de esta tesis dedicado al género.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

III. CONCLUSIONES

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Dada la falta de rigor de las ediciones previas, eran necesarios tanto un estudio como una edición de *Manos blancas no ofenden*. Aunque actualmente no sea una de las obras más reconocidas de Calderón, sí permite un nuevo acercamiento a la faceta cómica del dramaturgo. Para realizar el estudio de la obra se ha acudido a una amplia bibliografía sobre el teatro del Siglo de Oro, así como a los estudios particulares sobre esta comedia.

El bloque dedicado al estudio textual comienza por establecer el título de la obra, cuyos problemas giran en torno a la utilización del artículo «Las» y al doblete existente con *Manos blancas no ofenden* y *Blancas manos no agravian*. Se ofrecen los argumentos que justifican tomar como título *Manos blancas no ofenden*.

El capítulo dedicado a la datación hace un repaso por las propuestas de estudiosos hasta la fecha. Así, se apoya en evidencias como la referencia a noticias de la época, las citas de otras obras, la descripción del espacio, la temática y la métrica para determinar una horquilla de composición situada dentro del año 1640.

En el estudio del género se tienen en cuenta los rasgos fundamentales que identifican *Manos blancas* como comedia palatina y se define su carácter cómico. Se explica encuadra, además, dentro del concepto de «comicidad difusa» establecido por Fernández Mosquera, ya que la risa surge de las situaciones inesperadas y retorcidas, más que de las intervenciones del gracioso.

La presencia de la música, fundamental en esta obra, ocupa un capítulo en el que se analizan en detalle las canciones incluidas en la obra y se dedica una sección a las partituras conservadas para una representación del siglo XVIII.

Casi tan relevante como la música es la inclusión del teatro dentro del teatro, por lo que se dedica un apartado a estudiar los elementos de la fiesta cortesana que aparecen reflejados en la comedia, poniendo énfasis en el respeto por la etiqueta en la colocación de cada personaje.

A continuación, se deslinda la estructura de la comedia, haciendo un repaso por la cuestión del enredo y las propuestas de la crítica con respecto a la segmentación, para pasar a explicar la estructura de la jornada, de manera que la división en microsecuencias y

macrosecuencias facilita la comprensión de trazas y equívocos que conforman una comedia cuya comprensión puede resultar difícil.

El capítulo relativo al disfraz cruzado establece las fuentes del travestismo y estudia en detalle las implicaciones de los disfraces de Lisarda y César, centrándose en las interpretaciones que hacen del género opuesto, para concluir subrayando el contraste entre el tratamiento de ambos personajes. Se dedica un pequeño apartado a la cuestión actoral con respecto al personaje de César, en el que se recogen los argumentos utilizados por estudiosos anteriores para concluir que lo más plausible es que lo interpretara un actor muy joven.

La investigación sobre la representación demuestra que *Manos blancas* fue una comedia muy popular en los siglos XVII y XVIII, cuyas puestas en escena fueron declinando hacia el XIX, si bien existen dos obras que parecen inspirarse en ella. La puesta en escena por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2008/2009 permite ofrecer el análisis de una puesta en escena actual y hacer un pequeño acercamiento a la adaptación del texto teatral.

El estudio literario se cierra con unas notas sobre el estilo, que tratan brevemente la cuestión del conceptismo y el culteranismo en Calderón. Se comenta la inclusión del conocido concepto «Ven, muerte, tan escondida», así como la influencia de Góngora en la obra, tanto en el estilo poético, como en la inclusión de citas de su obra. Este análisis estilístico permite observar la complejidad de la comedia.

El segundo bloque de la tesis se dedica al estudio textual, que comienza con la descripción de los principales testimonios del siglo XVII. La presencia de un anacoluto, así como de una acotación errónea, permiten suponer un arquetipo común, x, a toda la tradición. A partir de aquí, el cotejo exhaustivo revela que existen dos familias: la *Octava parte* de Vera Tassis y los textos que la siguen, que cuentan con hasta 147 versos más, y el resto de los testimonios, entre los que se incluyen los manuscritos *M1* y *M2* y la *Parte IX de Escogidas*. Todos ellos descienden de un subarquetipo común α, que no contenía esos versos. Debido a la existencia marcada de dos familias, las ramas se analizan por separado.

El estudio de la tradición manuscrita revela que *M1* y *M2* no proceden el uno del otro, pero sí de una misma fuente en la que se omitían los 147 versos presentes en *VT*, el subarquetipo α. Tras esta fuente, *M1* se copió de un testimonio ω_2, del que tomó tanto los errores como las variantes equipolentes, puesto que la comedia habría pasado por un proceso de revisión. Por otro lado, *M2* se copió también de un testimonio distinto al subarquetipo, ya que contiene no solo sus propios errores, sino también variantes menores ajenas al resto de la tradición, que se habrían copiado de un testimonio γ. Ambos manuscritos han pasado por un proceso de corrección exhaustivo, por lo que se analizan en detalle los cambios realizados, para concluir que la versión corregida de *M1* se acerca a la que debió ser la fuente de *M2*, mientras que en el caso de *M2*, se encuentran correcciones menores, principalmente relacionadas con la representación.

El análisis de la tradición impresa revela una relación entre *M1* y *E*, puesto que no solo comparten errores, sino que ciertos errores de *E* derivan de un texto muy similar a *M1*. Sin embargo, la presencia de errores separativos entre ambos supone que *E* no es copia de *M1*, sino del testimonio anterior ω_2, por lo que conforman dos ramas de la misma subfamilia. Por último, se analiza *VT*, contextualizando brevemente la labor editorial de Vera Tassis y estableciendo la posibilidad de que tuviese acceso a fuentes hoy perdidas. Se repasa la procedencia de las comedias de la *Octava parte* y se da cuenta de los posibles cambios introducidos por el editor. El estudio del texto revela que *VT* desciende directamente del subarquetipo x, en el que se encontraban los errores comunes a la tradición. Sin embargo, se encuentra también ciertas evidencias de contaminación con *Escogidas*, como sucede con otras obras editadas por Vera. Se concluye con la propuesta final de *stemma*, en el que se muestra gráficamente la filiación.

El siguiente capítulo del bloque lo conforma el estudio de las ediciones sueltas, que se han dividido en familias para facilitar su estudio, aunque su valor para la filiación es menor. Se estudian en primer lugar las sueltas de la familia de α, que son también las más tempranas y más interesantes. Por otro lado, se tratan las dos únicas

sueltas que siguen a *VT*, haciendo hincapié en la utilización de una de ellas para la representación.

El estudio textual se cierra con un capítulo dedicado a las ediciones modernas que, a pesar de no tener valor para la filiación, contienen ciertas lecturas interesantes, que se tienen en cuenta en la edición y anotación de la comedia. Se hace un repaso histórico por la fortuna que ha tenido la obra, concluyendo en su edición más reciente hasta la fecha y demostrando la necesidad de volver a editar la obra, de acuerdo con los criterios de rigor actuales.

La fijación del texto se justifica en el análisis detenido de cada pasaje, así como en la utilización de lugares paralelos. Se ha tomado como texto base *VT*, por ser el texto más completo, pero se han utilizado los demás testimonios para enmendar el texto y dejar fuera las posibles intromisiones tassianas, como se explica en el apartado dedicado a los criterios de edición.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IV. LA PRESENTE EDICIÓN

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 CRITERIOS DE EDICIÓN

El análisis de la transmisión textual ha demostrado que existen dos familias diferenciadas, marcadas por la existencia en la familia de *VT* de hasta 147 versos más. Debido a la intención de editar la versión más completa del texto se ha tomado la decisión de utilizar *VT* como texto base.

Sin embargo, gracias a la existencia de la tradición manuscrita se han podido corregir numerosos errores y variantes claramente debidas a la labor editorial de Vera Tassis. Para ellos se han utilizado dos criterios:

- Que la lección fuese claramente errónea y presentase una lección correcta en la tradición manuscrita.
- Que la tradición manuscrita y la tradición impresa compartiesen la misma lección, de modo que solo *VT* presentara una lección diferente.

En ambos casos se han enmendado las lecturas para presentar un texto acorde al resto de la tradición y libre de las intrusiones tassianas. Las modificaciones se justifican con lugares comunes y se explican tanto en la anotación al texto como en el aparato de variantes. Cada una de ellas ha sido tenida en cuenta cuidadosamente y comparada en todos los testimonios para presentar esta edición.

Se ofrece un aparato crítico negativo, en el que la lectura escogida precede al corchete, que va seguido de las opciones descartadas. No se recogen los testimonios que derivan directamente de *VT* ni las sueltas más tardías, puesto que se consideran *descripti*. Para el análisis de estos testimonios pueden verse las páginas correspondientes del estudio textual.

Se ha descartado también la basura textual, como los errores tipográficos evidentes o la variante lingüística del seseo presente en *M2*. Tampoco se han añadido en el aparato las soluciones de editores modernos, quienes siguen mayoritariamente *VT*, pero sus principales enmiendas serán comentadas en nota. Las abreviaturas «loc.» y «acot.» tras el número de verso hacen referencia al locutor y la acotación, respectivamente; mientras que *om.* Indica la existencia de texto omitido. Una estrella en el margen izquierdo del cuerpo de la comedia indica la existencia de variantes.

En cuanto a la ortografía, dada la falta de regularidad en muchas imprentas de la época[626], se ha elegido la modernización del texto de acuerdo con los criterios de ortografía y puntuación actuales, con el objetivo de facilitar su lectura. Siguiendo en la línea de trabajo del Grupo de Investigación Calderón se respetan, sin embargo, las diferencias fonológicas pertinentes. Se resuelven las abreviaturas q-que, D-don, acotaciones abreviadas como *Vaſ.*-*Vase*, vocales con marca de nasalidad y los nombres de los personajes. Del mismo modo se modernizan cuestiones ortográficas sin relevancia fonológica, como b-v, u-v, q-c, g-j, i-j, iu-j, x-g, x-j, z-c, ç-z, ſ-s, ßſ-s, ſs-s, mb-nv; y se desarrollan las contracciones de elementos átonos, como quel/que el, del/ de él.

Sin embargo, se respetan cuestiones fonológicamente relevantes, como la asimilación de la vibrante final en infinitivos (*avisalle*); la preferencia por la forma *trujo* entre el doblete de las formas de pretérito (*trujo/trajo*)[627], o la variación fonética *mesmo* en lugar de *mismo*, frecuente en el Siglo de Oro. De la vacilación entre *agora/ahora* se prefiere la forma *agora*, por ser la que aparece mayoritariamente en toda la tradición. A nivel morfológico, se respeta la colocación enclítica del pronombre en formas verbales como *echóse*, *halléla* o *atrévome*. En cuanto a la sintaxis, se separa el «por que» cuando introduce una cláusula subordinada final (v. 141, v. 2041, v. v. 2305, v. 2698, v. 3064, v. 3849, v. 4055).

[626] Sobre esta cuestión puede verse Iglesias Feijoo, 1990.
[627] Lapesa, 1983, p. 56.

Se emplea la tipografía cursiva para indicar texto en latín o intervenciones cantadas.

Con la voluntad de facilitar la comprensión del texto se han añadido los apartes y acotaciones necesarias. Este mismo deseo ha guiado la anotación, que pretende ser completa, pero concisa. Por ello, se han utilizado los títulos abreviados recogidos en el manual *Editar a Calderón*[628] a la hora de aportar los lugares comunes necesarios. Si un vocablo aparece en repetidas ocasiones con el mismo valor, se anota una única vez. Todos los términos pueden consultarse en el índice de voces anotadas. Del mismo modo, se proporciona un índice de ilustraciones en el que puede verse un listado de todas las imágenes incluidas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[628] Arellano, 2007, pp.83.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 SINOPSIS MÉTRICA

2.1 PRIMERA JORNADA

Versos	Estrofa	Número de versos
1-149	Redondillas	149
150-723	Romance e-o	574
724-742	Redondillas	19
743-774	Romance con música i-e	32
775-830	Redondillas	56
831-1194	Romance a-a	364
1195-1264	Décimas	70
1265-1678	Romance é	414

2.2 SEGUNDA JORNADA

1679-1904	Romance e-a	226
1905-1908	Redondilla con música	4

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1909-1927	Romance é-a	19
1928-1967	Coplas reales	40
1968-2429	Romance e-a	462
2430-2765	Redondillas	336
2766-2767	Romance con música en í	2
2768-2783	Redondillas	16
2784-2839	Romance con música en í	56
2840-2945	Romance en í	106

2.3 Tercera Jornada

2946-3045	Redondillas	100
3046-3115	Quintillas	70
3116-3435	Romance a-a	320
3436-3447	Canción	12
3448-3607	Romance a-a	160
3608-3825	Romance e-e	218
3826-3830	Quintilla	5

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3831-4360	Romance e-e	530

2.4 Resumen de las formas métricas

Estrofa	Número total de versos	Porcentaje
Romance	3483	79,89%
Redondilla	680	15,60%
Quintilla	75	1,72%
Décimas	70	1,61%
Canción	12	0,28%
Coplas reales	40	0,92%
Total	4359	100%

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

V. ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 ABREVIATURAS

1.1 Abreviaturas de las obras de Calderón

Acaso	*El acaso y el error*
Afectos	*Afectos de odio y amor*
Agradecer	*Agradecer y no amar*
Alcaide	*El alcaide de sí mismo*
Alcalde Zalamea	*El alcalde de Zalamea*
Amado	*Amado y aborrecido*
Amigo	*Amigo, amante y leal*
Antes que todo	*Antes que todo es mi dama*
Armas	*Las armas de la hermosura*
Argenis	*Argenis y Poliarco*
Astrólogo	*El astrólogo fingido*
Auristela	*Auristela y Lisidante*
Aurora	*La aurora en Copacabana*
Banda	*La banda y la flor*
Basta callar	*Basta callar*
Bredá	*El sitio de Bredá*
Cada uno	*Cada uno para sí*
Casa	*Casa con dos puertas, mala es de guardar*
Celos	*Celos aun del aire matan*
Cisma	*La cisma de Inglaterra*
Con quien vengo	*Con quien vengo, vengo*
Dama duende	*La dama duende*
Darlo todo	*Darlo todo y no dar nada*
Desdicha	*La desdicha de la voz*
De una causa	*De una causa dos efectos*
Dicha y desdicha	*Dicha y desdicha del nombre*
Eco	*Eco y Narciso*
Encanto	*El mayor encanto, amor*
En esta vida	*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Escondido	*El escondido y la tapada*
Falerina	*El jardín de Falerina*
Fez	*El príncipe de Fez*
Fiera	*La fiera, el rayo y la piedra*
Fieras afemina	*Fieras afemina amor*
Fineza	*Fineza contra fineza*
Fortunas	*Fortunas de Andrómeda y Perseo*
Guárdate	*Guárdate del agua mansa*
Hado y divisa	*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*
Hija del aire I	*La hija del aire (primera parte)*
Hija del aire II	*La hija del aire (segunda parte)*
Hijos de la Fortuna	*Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Clariclea*
Laurel	*El laurel de Apolo*
Luis Pérez	*Luis Pérez, el gallego*
Maestro	*El maestro de danzar*
Manos blancas	*Las manos blancas no ofenden*
Mantible	*La puente de Mantible*
Mañana	*Mañana será otro día*
Mayor monstruo	*El mayor monstruo del mundo*
Médico	*El médico de su honra*
Monstruo	*El monstruo de los jardines*
Mujer, llora	*Mujer llora y vencerás*
Nadie fíe	*Nadie fíe su secreto*
Para vencer	*Para vencer a amor, querer vencerle*
Peor está	*Peor está que estaba*
Pintor	*El pintor de su deshonra*
Postrer duelo	*El postrer duelo de España*
Príncipe constante	*El príncipe constante*
Prometeo	*La estatua de Prometeo*
Púrpura	*La púrpura de la rosa*
Secreto	*El secreto a voces*
Secreto agravio	*A secreto agravio, secreta venganza*
Señora	*La señora y la criada*
También hay duelo	*También hay duelo en las damas*
Tres afectos	*Los tres afectos de amor*
Vida es sueño	*La vida es sueño*

Virgen del Sagrario	*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*

1.2 Otras abreviaturas

Aut.	*Diccionario de Autoridades,* ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols. Disponible en: http://web.frl.es/DA.html
BAE	*Comedias de don Pedro Calderón de la Barca,* ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848-1850 (4 vols).
CORDE	*Corpus Diacrónico del Español.* El acceso está disponible desde la página de la Real Academia Española.
Cov.	Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
DICAT	T. Ferrer Valls, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008 [CD-ROM].
DLE	*Diccionario de la Real Academia Española.* Disponible en http://dle.rae.es/
NTLLE	*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española.* Disponible en http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle
Quijote	Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. F. Rico, Madrid, Santillana, 2004.
TESO	Palmer, Simon (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro (TESO)*, Madrid, Chadkwyck-Healey España, 1998 [CD-Rom].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Impresos sevillanos del XVIII. Adiciones a la tipografía hispalense*, Madrid: CSIC / Instituto Miguel de Cervantes, 1974.

—*Temas sevillanos (Tercera serie)*, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002.

AGUSTÍN DE LARA, Gaspar, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto, que construía la inmortal memoria de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684.

ALMOGUERA, Rosa y Kate REGAN, «La orquestación de realidades en *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca», en *Memoria de la palabra. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, coord. por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. I, 2004, pp. 211-218. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_016.pdf.

ALONSO, Amado, «Historia del seseo y del ceceo españoles», en *Thesaurus (BICC)*, 1951, vol. VII, pp. 111-200.

ALVARADO TEODORIKA, Tatiana: ver Calderón de la Barca, *La dama y galán Aquiles*

AMADEI PULICE, Alicia, «El *stile rappresentativo* en la *comedia de teatro* de Calderón», en Michael D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, pp. 215-229.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.

ANDRÉS, Gabriel, «*Relaciones de comedia* en Cerdeña: los pliegos del taller sevillano de los Hermosilla (1684-1739) en la Biblioteca Universitaria de Cagliari», *Janus*, vol. 2, 2013, accesible en http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=19.

ANTONUCCI, Fausta, «Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de *La fuerza de la costumbre* en *La batalla de Pavía* de

Cristóbal de Monroy y Silva», *Rivista di Filología e Letterature Ispaniche*, 6, 2003, pp. 315-326. Disponible en acceso abierto en la biblioteca Cervantes virtual: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv5b3.

—«Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 1-13.

—«Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, 2007a, pp. 1-30.

—«Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, 2007b, pp. 32-82.

—«Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, 2007c, pp. 207-231.

—«Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 13-27.

—«La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.

—«A vueltas con la reescritura de Calderón», *Criticón*, 119, 2013, pp. 235-248.

—«La copla real en al teatro de Calderón», *Arte nuevo*, 6, 2019, p. 1-20.

—ver Calderón de la Barca, *La vida es sueño.*

ARELLANO, Ignacio, «Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*», *Criticón*, 35, 1986, pp. 99-118.

— «El teatro de corte y Calderón». En *La singolarità storica e estetica di* La Púrpura de la Rosa *di Calderón de la Barca*, ed. de María Luisa Tobar, Messina: Armando Siciliano Editore, 2000, pp. 31-52.

—*Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007.

—«Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.

—ver Calderón de la Barca, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa.*

ARENZ, Susana, «Algunas notas sobre la presencia de Pedro Calderón de la Barca en Hispanoamérica», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes, 2001. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm767

ASTRANA MARÍN, Luis, ver Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas.*

BANCES CANDAMO, Francisco de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.

BENTLEY, Bernard P. E., ver Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama.*

BOTREL, Jean-Fraçois, «A Biblioteca de Autores Españoles (1846-1878) ou a difícil construção de um panteão das letras espanholas», en *Política, nação e edição. O lugar dos impressos na construção da vida política*, ed. de Eliana de Freitas Dutra y Jean-Yves Mollier, São Paulo, Annablume, 2006, pp. 49-67.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre el el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. Reimpresión: Madrid, SGEL, 1976.

BROWN, Jonathan y John H. ELLIOT, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003.

CAAMAÑO ROJO, María J., ver Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo.*

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amado y aborrecido*, ed. de María Carbajo Lago, tesis de doctorado en desarrollo en la Universidad de Santiago de Compostela.

—*Andrómeda y Perseo*, ed. crítica de José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1995.

—*Antes que todo es mi dama*, ed. de Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.

—*Cada uno para sí*, ed. de José M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.

—*Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. de J. E. Hartzenbusch, B.A.E, tomo XII, Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de Rivadeneyra, 1850.

—*Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. de J. E. Hartzenbusch, B.A.E, tomo XIV, Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de Rivadeneyra, 1850.

—*Comedias*, *II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

—*Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. de D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

—*Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. de José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
—*Duelos de amor y lealtad*, ed. de Laura Carbajo Lago, tesis de doctorado en desarrollo en la Universidad de Santiago de Compostela.
—*El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, ed. de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
—*El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez Gallego, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
—*El mayor monstruo del mundo*, ed. de María Caamaño Rojo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
—*El médico de su honra*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2012.
—*El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
—*El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
—*En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. de Don William Cruickshank. London, Tamesis Books Limited, 1971.
—*Fieras afemina amor*, ed. de Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
—*La aurora en Copacabana*, ed. Ezra S. Engling, London, Madrid, Tamesis, 1994.
—*La dama y galán Aquiles*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
—*La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
—*La púrpura de la rosa*, ed. de Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990.
—*La vida es sueño*. ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
—*Las manos blancas no ofenden*, en *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. J.E. Hartzenbusch, Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, Madrid, III, 1856, pp. 279-306. Consultada en edición digital facsímil en Google Books: http://books.google.es/books?id=r-BnpOWWkAQC&dq=Calder%C3%B3n%20de%20la%20Barca&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q&f=false.
—*Las manos blancas no ofenden*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
—*Obras completas. Dramas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, M. Aguilar Editor, 1941.
—*Obras completas. Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.

—*Teatro de Calderón de la Barca*, ed. de Leopoldo García Ramón, vol. III, París, Hermanos Garnier, 1883.
—*Weiße Hände kränken nicht,* ed. de Ernst von der Malsburg, Wien, Sollinger, 1826.
CARBAJO LAGO, Laura, «Un impreso lujoso de *Duelos de amor y lealtad*: la boda entre la infanta María Luisa de Borbón y el Archiduque Pedro Leopoldo de Austria», en prensa.
—ver Calderón de la Barca, *Duelos de amor y lealtad.*
CARBAJO LAGO, María, «*Amado y aborrecido*: la edición de Juan de Vera Tassis y su *modus operandi*», *Anuario calderoniano*, en prensa.
—ver Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido.*
CARBAJO LAGO, Laura y María CARBAJO LAGO, «La configuración de la *Novena parte* de comedias de Calderón: el método de trabajo de Vera Tassis», en prensa.
CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, *Edición, anotación y estudio de* Nadie fíe su secreto, *de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [tesis de doctorado], 2016a.
—«Los despistes de Calderón», *Hipogrifo*, 4.2, 2016b, pp. 135-148).
—ver Calderón de la Barca, *Nadie fíe su secreto.*
CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
CHAUCHADIS, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, pp. 77-113.
CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, 86, n.º2, 2006, pp. 245-257.
—«Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, 102, 2008a, pp. 195-209.
—«Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en Azaustre Galiana (ed.) *Compostella aurea.* Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, 2008b, pp. 75-83.
—«En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, 2009, pp. 29-56.

—«La enigmática transmisión textual de *Amado y aborrecido*», *Anuario calderoniano*, n.º4, 2011, pp. 33-54.
—«Everett Hesse, Vera Tassis y el texto de las comedias de Calderón», en prensa.
CONESA, Maite, «Una sinfonía cómica disfrazada con bata blanca», *El público*, noviembre de 1989, p. 33. Consultado a través de http://teatro.es/profesionales/felipe-jimenez-7666/estrenos/batas-blancas-no-ofenden-3979/documentos-on-line/revistas
CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca.* Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos; edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero. Madrid / Frakfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2001.
CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
CRUICKSHANK, D. W., «The textual criticism of Calderón's *comedias*: a survey», en D. W. Cruickshank (ed.), *The textual criticism of Calderón's Comedias*, Westmead/London: Gregg International/ Tamesis Books, vol. I, 1973, pp. 1-35.
—«Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», en K. Körner y D. Briesemeister (eds.), *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70*. Geburtstag. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983, pp.43-57.
—«The Editing of Spanish Golden-Age Plays from Early Printed Versions», en *Editing the «Comedia»*, 1985, pp. 52-103.
—«Some problems posed by *suelta* editions of plays», *Editing the Comedia II*, Michigan: Michigan Romance Studies, 1991, pp. 97-123.
—«Los "hurtos de la prensa" en las obras dramáticas», en Francisco Rico (dir.), Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Valladolid: Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.
— *Don Pedro Calderón.* Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
—*Calderón de la Barca*. *Su carrera secular*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
—«Juan de Vera Tassis y *Con quien vengo, vengo*», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis*

Iglesias Feijoo, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 87-101.
—ver Calderón de la Barca, *Comedias, III. Tercera parte.*
—ver Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo es mentira.*
—ver Calderón de la Barca, *La púrpura del la rosa.*
CULL, John T., «¿Quién es marido de quién?'. Confusión de género en las comedias de Cristóbal de Monroy y Silva», *Hipogrifo*, 6.1, 2018, pp. 555-574
DE LA VEGA, Ventura, *Llueven bofetones*. *Comedia en dos actos*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1842a.
—*La familia improvisada*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1842b.
DE VITORIA, Baltasar, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, 1657.
DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
DONNELL, Sidney, *Feminizing the Enemy. Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg / London, Bucknell University Press / Associated University Press, 2003.
ECHENIQUE, Mª Teresa, «Los textos teatrales como base para la reconstrucción de la sintaxis histórica del español: algunos ejemplos de Calderón», *Homenaje a Luis Quirante*, ed. de Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera, vol. II, Anejo n.º L de *Cuadernos de Filología*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 531-540.
EGIDO, Aurora, ver Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra.*
ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008.
«El teatro de Apolo», *Crónica de la música*, Madrid, 2 de septiembre de 1880, p. 4.
ENGLING, Ezra S., ver Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana.*
ESCALONILLA LÓPEZ Rosa Ana, «El tema de la mujer en las comedias de Calderón: modernidad y transgresión», *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. I, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 461-471.
ESCUDERO, Juan Manuel, «Problemas textuales de *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, vol. 2, 2009, pp. 129-142.
ESCUDERO Y PEROSSO, Francisco, *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, 1999.
«Espectáculos», *La Época*, Madrid, martes 9 de octubre de 1866.

ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: Actores que representaron y su contratación por el hospital general», en *BRAE,* LV, 1975, pp. 429-530.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *Rilce*, 1996, 12.2, pp. 249-279.

—«Los textos de la *Segunda parte* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 127-150.

—«Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en I. Arellano y S. Bagnó (eds.) *El Siglo de Oro español: texto e imagen*, Navarra: Eunsa, 2010, pp. 23-37.

—«Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón», en Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo (eds.), *Calderón, del manuscrito a la escena*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 137-161.

—«Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno (eds.), *Travestir au Siècle d'Or et aux XXe-XXIe siècles*, Publications de l'Université de Saint Étienee, 2012, pp. 67-83.

—*Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2015.

—«La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*», de Calderón, *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 677-692.

—ver Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias.*

FERRER VALLS, Teresa, «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, pp. 27-37. Disponible en Open Acces en Entresiglos: http://entresiglos.uv.es/?p=1866

FERRER, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM.* Publicación en web: http://catcom.uv.es

FERRER VALLS, Teresa (ed. Lit.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, [Recurso electrónico], Kassel, Reichenberger, 2008.

FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.

GARCÍA CUEVAS, Francisco, *Manos blancas no ofenden. Juguete cómico en un acto*, manuscrito conservado en la BNE con signatura

MSS/14455/5, ca. 1863, p. 7. Consultada a través de la Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000222172&page=1.

GARCÍA RAMÓN, Leopoldo, ver Calderón de la Barca, *Teatro de Calderón de la Barca.*

GARCÍA REIDY, Alejandro, «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 183-208.

GATES, E. J., *The metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1933.

—«Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, V, 1937, pp. 241-258.

GÓMEZ GÓMEZ, Margarita, «Las imprentas oficiales. El caso del impresor del Consejo de Indias», *Historia. Instituciones. Documentos*, 22, 1995, pp. 247-260.

GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y signo*, 2, 1, 2007, pp. 191-216.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.

GONZÁLEZ, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, I, pp. 905-917.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n716

GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, ed. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

GREER, Margaret, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, *Edición crítica y estudio literario de* La aurora en Copacabana *de Pedro Calderón de la Barca*, tesis de doctorado, Universidad de Navarra, 2012.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ver Calderón de la Barca, *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca.*

HERNANDO MORATA, Isabel, «Entre los sueltos caballos' en *El príncipe constante*: la glosa de Calderón y su significado en la comedia»,

Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008, tomo III, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 261-267.

—«El romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros» en el teatro de Calderón", *Anuario calderoniano*, V, 2012, pp. 233-261.

—ver Calderón de la Barca, *El príncipe constante.*

HESSE, Everett, W., *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*. New York: New York University, 1941.

—«The first and second editions of Calderón's *Cuarta parte*», *Hispanic Review*, vol. XVI, 1948, pp. 209-237.

—«The publication of Calderón's plays in the seventeeth century», *Philological Quarterly* v. 27, nº. 1, 1948, pp. 37-51.

HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: The University of Toronto Press, 1938. Edición facsímil a cargo de Ann Arbor, Michigan/ London, 1981.

HOLMERG, Arthur, «España desempolva a un maestro y le encuentra su sexy», traducción de Teresa de la Paz, en *El monstruo de los jardines*, ed. de Juan Mayorga, pp. 91-92. Publicado originalmente en el *New York Times*, el domingo 13 de agosto del 2000.

HUNTER, W. F., «Editing Texts in Multiple Versions», en *Editing the «Comedia»*, 1985, pp. 24-51.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1990, pp. 273-244.

—«El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón», *RILCE*, 26.1, 2010, pp. 74-96.

IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, n.º 3, 2014, pp. 243-260.

INSTITUT DE FRANCE, *Calames* [en línea]: catálogo de archivos y manuscritos en las universidades francesas y bibliotecas de investigación. Abes, Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, http://www.calames.abes.fr/pub/ms/Calames-200912911122014 [consultado el 15 de diciembre de 2018].

JIMÉNEZ JUSTICIA, Lorena, «Los doce trabajos de Hércules en la literatura medieval española». En Mª Nieves Muñoz Martín y José A. Sánchez

Marín (eds.), *Homenaje a la profesora María Luisa Picklesimer*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 163-177.
JUNCEDA, Luis, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Espasa Calpe, Madrid, 2006.
LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón». En *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro"*, Madrid: CSIC, 1983, pp. 51-101.
LÁZARO, Alicia, «Galantes y cortesanos», en *Las manos blancas no ofenden. Calderón de la Barca*, dossier de prensa, Compañía Nacional de Teatro Clásico, INAEM, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 5-6.
LOBATO, María Luisa, ver Moreto, *Loas, entremeses y bailes*.
—ver Moreto, *Primera parte de comedias.*
«Lunes clásicos», *Gedeón*, diciembre de 1895, año I, n.º 6, p. 4.
MAESTRE, Rafael, «Escenotecnia de los 'salones dorados': el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro», en José María Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 185-197.
MALSBURG, Ernst von der, ver Calderón de la Barca, *Weiße Hände kränken nicht.*
MARTÍNEZ BLASCO, Ángel, ver Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden.*
MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, «Calderón y Monteser: de la comedia palatina al entremés», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 309-321.
—«Espacio dramático y comedia palatina: el caso de *Las manos blancas no ofenden*», en prensa.
MARTÍNEZ ROGER, Ángel, «Una mirada sobre las escenógrafas, figurinistas e iluminadoras en la escena española», *Don Galán. Revista de investigación teatral*, n. 8, 2018, disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_5.
MASON, T. R. A., «¿La sexualidad pervertida? *Las manos blancas no ofenden*», *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano*, Wiesbaden, Steiner, 1985, pp. 183-192.
MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the* Mujer Varonil, London, Cambridge University Press, 1974.

MOLINA JIMÉNEZ, Mª Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*. Ayuntamiento de Lorca: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2008.

MOLL, Jaime, «Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona, 1763-1767)», *Boletín de la Real Academia Española*, n.º 51, 1971, pp. 259-304.

—«Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las 'Relaciones de comedias'», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 143-167. Disponible en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth939

—«Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 216, 1979, pp. 49-107

—«Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón», *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro". (Madrid 8-13 junio de 1981)*, tomo I, Madrid: CSIC, 1983, pp. 221-234.

MORETO, Agustín, *Loas, entremeses y bailes*, estudio y edición de María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003.

—*Primera parte de comedias*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008.

NAVARRETE ORCERA, Antonio Ramón, «La iconografía de las *Traquinias* de Sófocles», *Thamyris*, n. 2, 2011, pp. 105-140.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «La actualidad del Calderón cómico», transcripción de la conferencia pronunciada en el Aula de Teatro Clásico de la RESAD, s.f. Accesible en: http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones6/6rosanavarro.pdf.

—«La dama tramoyera», en *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, ed. de Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-203.

—«Mecanismos del enredo en comedias de Francisco de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo, entre Calderón y Rojas : IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo 14,15 y 16 de enero de 2000*, 2003, pp. 155-171. Consultable en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx07x3

O'CONNOR, Thomas Austin, «Sexual Aberration and Comedy in Monroy y Silva's *El caballero dama*», *Hispanófila*, 1984, 80, pp. 17-39.

—«Lara impugna a Vera Tassis: ¿Qué comedia atribuida a Salazar y Torres es de Cuero y Tapia?», *Bulletin of the Comediantes*, LXI, 2, 2009, pp. 121-139.

OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.

PELIZAEUS, Ludolf, «La influencia política de las ciudades en los territorios Habsburgos a comienzos del siglo XVI», *Investigaciones históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 24, 2004, pp. 31-52.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosofía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

QUEROL GAVALDÁ, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

QUINTERO, María Cristina, *Poetry as Play*. Gongorismo *and the* Comedia, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

RAVASINI, Inés, «Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro», en María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá,1998, vol. 2, pp. 1295-1304.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [Consultado el 4 de noviembre de 2015. Entradas: "reconvenir con" y "reconvenir por"].

REICHENBERGER, K, y R. REICHENBERGER, «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», en García Lorenzo, L. (dir), *Calderón: actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro". (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 255-263.

REICHENBERGER, Kurt, «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 417-430.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Vera Tassis y el texto de *Las armas de la hermosura*, de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-83.

—«La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, 75, 150, 2013, pp. 463-493.

—«Sobre el texto de *Bien vengas, mal, si vienes solo*, de Calderón de la Barca», *Hispanic Research Journal*, 16, 2, 2015, pp. 127-146.
—«Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», 97, 1, 2017, pp. 113-144.
—ver Calderón de la Barca, *El secreto a voces.*
RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos.* Madrid: Atlas Ediciones, 2007.
RUANO DE LA HAZA, José Mª. y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificacion de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
RUANO DE LA HAZA, José Mª., «La edición crítica de *Cada uno para sí*», en Hans Flasche, *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, Berin/New York: Walter de Gruyter, 1976, pp. 126-147.
—«La edición crítica de un texto dramático», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991, pp. 493-517.
—*La primera versión de* La vida es sueño*, de Calderón*, Liverpool: Liverpool University Press, 1992.
—«Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición», en María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 75-94.
— «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón* 72, 1998b, pp. 35-47.
—*La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
—«Más (y no más) sobre las dos versiones de *La vida es sueño*», en Santiago Fernández Mosquera, *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vertuert, 2013, pp. 463-471.
—ver Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo.*
—ver Calderón de la Barca, *Cada uno para sí.*
RUBIO MARTÍN, María, Ricardo DE LA FUENTE y Fabián GUTIÉRREZ, *El comentario de textos narrativos y teatrales*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1994.
RULL FERNÁNDEZ, Enrique, *Estudio y edición crítica de* Celos aun del aire matan *de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: UNED Ediciones, 2004.

SAGE, Jack, «The Function of Music in the Theatre of Calderón», en D. W. Cruickshank y J. E. Varey (eds.), *Pedro Calderón de la Barca*, vol. 19, «Critical Studies of Calderón's Comedias», West Mead, England, Gregg International, 1973.

SANHUESA FONSECA, María, «Laurela y Serafina. La música en *Amar sólo por vencer* (María de Zayas) y *Las manos blancas no ofenden* (Calderón)», en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 827-837.

SANZ AYÁN, Carmen, «Representar en palacio: teatro y fiesta teatral en la corte de los Austrias», *Reales sitios*, 153, 2002, pp. 28-43.

SARDELLI, Maria Antonella, «Las paremias en una obra de Calderón de la Barca», en Duranda, Vante, *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones.* Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2014, pp. 259-271. Consultado el 18 de septiembre de 2017, accesible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n5_durante/default.htm.

SERRALTA, Fréderic, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.

SERRANO, Ricardo, «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. María Cruz de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, tomo ii, pp. 1529-1536.

SEVILLA MUÑOZ, J. y M. I. T. ZURDO RUIZ-AYÚCAR [dir.], *Refranero multilingüe*. Madrid. Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes), 2009. http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/

SHERGOLD, N. D., «Calderón and Vera Tassis», *Hispanic Review*, XXIII, vol. 3, 1955, pp. 212-218.

SHERGOLD, N. D. y J. E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, London, Tamesis Books Limited, 1982.

—*Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Fuentes para la historia del teatro en España*, VI, London, Tamesis Books Limited, 1979.

—*Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Fuentes para la historia del teatro en España*, XI, London, Tamesis Books Limited, 1985.

SIERRA, José, «La música escénica en El Escorial. El p. Antonio Soler y la tradición calderoniana», *Revista de musicología*, 10, 2, 1987, pp. 563-580.

STEIN, Louise K., «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, vol. 2, 1983, pp. 1161-1172.

—«Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Songs from *La estatua de Prometeo*», en Margaret Rich Greer (ed.), *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 13-92.

—*Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

STROUD, Matthew D., «Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden (White Hands Don't Offend)*», en *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, ed. de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell UP, 2000, pp. 109-123.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/suarez.htm.

SUAZO PASCUAL, Guillermo, *Abecedario de dichos y frases hechas*, Madrid, EDAF, 1999.

SULLIVAN, Henry W., *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

TANSELLE, G. Thomas, «The Editorial Problem of Final Authorial Intention», *Studies in Bibliography*, 29, 1976, pp. 167-211.

TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, 2009.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo : atti del 1º seminario internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997),* Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 287-303.

ULLA LORENZO, Alejandra, El mayor encanto, amor *de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela [tesis de doctorado], 2011.

VAIOPOULOS, Katerina, «La donna vestita da uomo nel teatro italiano 'a la spagnola'», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2009, pp. 59-85.

VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

—ver Calderón de la Barca, *Obras completas*. *Dramas*.

VARA LÓPEZ, Alicia, *Edición crítica y estudio literario de* Argenis y Poliarco *de Calderón de la Barca*, tesis de doctorado, Universidade de Santiago de Compostela, disponible en http://hdl.handle.net/10347/7287 [consultado el 26/02/2019].

—«El motivo del volcán en el imaginario calderoniano: algunas notas para una teoría del secreto», *Memoria y civilización*, 19, 2016, pp. 293-310.

VAREY, J. E., «L'auditoire du *Salón Dorado* de l'*Alcázar* de Madrid au XVII[e] siècle», en Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, pp. 84-85.

VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. *Fuentes para la historia del teatro en España*, V, London, Tamesis Books Limited, 1975.

—*Teatros y comedias en Madrid:1719-1745. Estudio y documentos*. *Fuentes para la historia del teatro en España*, XII, London, Tamesis Books Limited, 1994.

VASCO, Eduardo, «Espejo de corte», en Eduardo Vasco (dir.), *Las manos blancas no ofenden, versión y dirección de Eduardo Vasco*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008, pp. 7-9.

VASCO, Eduardo (dir.), *Las manos blancas no ofenden, versión y dirección de Eduardo Vasco*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008.

VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*. *Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, 2016.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La restauración del teatro clásico», en *Juan Eugenio Hartzenbusch. 1806-2006*, ed. de Montserrat Amores, Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2008a, pp. 123-197.

—«Consideraciones sobre la configuración del legado de Calderón», *Criticón*, 103-104, 2008b, pp. 249-271.

VILA CARNEIRO, Zaida, «*Amor, honor y poder*: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón», *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 535-543.

—*Edición, estudio y anotación de la comedia* Amor, honor y poder *de Pedro Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela [tesis de doctorado], CD-ROM, 2012.

VIÑA LISTE, J. M., ver Calderón de la Barca, *Comedias, VI. Sexta parte de comedias.*

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII*E *siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1988.
—«Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Es- tudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Camp- bell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
—«Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 609-624.
— «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
—«*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.
—«Formas métricas, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 1,1, 2013, pp. 249-267.
WEBER DE KURLAT, Frida, Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, Bordeaux, 2-8 de sep- tiembre de 1974*, ed. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberamericanos, 1977, vol. ii, pp. 867-871.
WILSON, Edward M., «The first edition of Calderón's *Fieras afemina amor*», en Don W. Cruickshank (ed.), *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, Westmead/London: Gregg International/ Tamesis Books, vol. I, 1973, pp. 183-200.
—«Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 442-463.
—ver Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor.*
WOOLDRIDGE, John B., «El encabalgamiento en Calderón: rasgo determinativo de su estilo», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1221-1230.
ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del*

Congreso Internacional, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185. Consultado en http://hdl.handle.net/10171/38197.

—«Deslinde de un género dramático mayor : comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en M. Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro, Monográfico de Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, 2015, pp. 65-102.

—«De enredo y teatro: algunos nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, julio de 1997*, ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998, pp. 109-141.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

VI. EDICIÓN CRÍTICA ANOTADA

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 TEXTO CRÍTICO

MANOS BLANCAS NO OFENDEN
COMEDIA FAMOSA DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA★

Personas que hablan en ella:

Federico Ursino, galán.	Lisarda, dama.
Carlos, príncipe de Visiniano.	Serafina, dama.
César, príncipe de Orbitelo.	Laura, dama.
Fabio, galán.	Nise, criada.
Teodoro, viejo.	Clori, criada.
Patacón, gracioso.	Flora, criada.
Lidoro, criado.	Músicos.
Enrique, viejo★	

JORNADA PRIMERA

★ *Salen Lisarda y Nise, con mantos, y Patacón, vestido de camino.*

LISARDA ¿Cuándo parte tu señor? [Redondillas]
PATACÓN ★ Dentro de una hora se irá.
LISARDA ¿No sabré yo dónde va?
PATACÓN Aunque arriesgara el temor
de su enojo, lo dijera,
a saberlo, te prometo,
★ o por no guardar secreto
o por temer de manera
tu condición siempre altiva
★ que estoy temiendo, y no en vano,
★ cuando aquesa blanca mano,

por blanca que es, me derriba
dos o tres muelas siquiera,
como si tuviera yo
culpa en que se vaya o no.
LISARDA Tras el ausencia primera
de que aun hoy quejosa vivo,
¿segunda ausencia previene?
PATACÓN ¿Qué le hemos de hacer si tiene
espíritu ambulativo?
Él no puede estar parado.
NISE ★ Para reloj era bueno.
PATACÓN Y aunque más se lo condeno
es a ver tan inclinado
que solamente por ver,
de una en otra tierra pasa,
siempre fuera de su casa.
NISE Malo era para mujer.
PATACÓN Pues nada a ti te pregunto,
calla, Nise, que es en vano
★ querer a mi canto llano
★ echarle tú el contrapunto.
NISE Pues, ¿yo qué digo?
LISARDA Dejad
los dos tan necia porfía,
como veros cada día
opuestos, que es necedad
★ insufrible y dime, ¡ay, cielo!,
¿dónde Federico está
agora?
PATACÓN Mientras que va

v. 11-13 *blanca mano*: En estos versos comienzan las referencias al título de la obra. Patacón destaca la «blanca mano» de Lisarda, atributo típicamente femenino, que a la vez contrasta con su mal carácter. La mención supone una anticipación del momento climático que ocurre en la tercera jornada. El motivo de la blanca mano aparece repetido en otras obras de Calderón como *Afectos*, *Auristela*, *Cisma*, *Peor está* y *Tres afectos*. Se trata de un tópico de raíz petrarquista.

disponiendo mi desvelo
maletas y postas, él
salió, no sé donde ha ido.

LISARDA Pues ya que a verle he venido
donde mi pena cruel,
★ si algún alivio me deja,
★ a vista de olvido tanto,
sin que yo sepa que es llanto,
★ llegue él a saber que es queja;
búscale y dile que aquí
estoy.

PATACÓN Yo le buscaré,
★ bien, que adónde está no sé;
mas Fabio, que viene allí,
quizá lo dirá.

LISARDA Aunque Fabio
no importara que me viera,
★ y vengar en él pudiera
con un agravio otro agravio;
con todo, en la galería
que cae sobre el Po le espero
retirada, que no quiero
★ dar a la cólera mía
otro testigo.

PATACÓN Detente.

LISARDA ¿Por qué?

---

v. 41 *posta:* «Los caballos que están prevenidos o apostados en los caminos, a distancia de dos o tres leguas, para que los corréos y otras personas vayan con toda diligencia de una parte a otra» (*Aut.*).

v. 58 *Po*: río de la Italia septentrional, que nace en los Alpes cocios y desemboca en el mar Adriático, al sur de Venecia. No pasa, sin embargo, por Milán, donde parece que debe de estar ambientado el comienzo de esta comedia. Calderón lo menciona también en *La selva confusa*, *Céfalo y Pocris* y *Escondido.* Las orillas del Po fueron una localización habitual en el teatro del Siglo de Oro, pues aparecen también en obras como *No aspirar a merecer* de J.B. Diamante; *El yerro del entendido*, de Matos Fragoso; o *El marqués de Mantua*, de Lope de Vega.

PATACÓN Porque en esta parte
★ esconderte hoy y taparte
tiene un grande inconveniente.
LISARDA ★ ¿Y qué es?
PATACÓN Que algún entendido,
que está de puntillas puesto,
★ no murmure que entra presto
lo tapado y lo escondido,
y antes de ver en qué para,
diga, de sí satisfecho,
que este paso está ya hecho.
LISARDA En que entra Fabio repara
y no quiero que me vea.
NISE Tápate y vete a esconder
★ y di tú a ese bachiller,

---

vv. 63-70 Estos versos hacen referencia a *Escondido*, obra fechada en torno a 1635-1636, que debía de considerarse afín a *Manos blancas*, puesto que no solo se publicaron de manera consecutiva en la *Parte IX de Escogidas*, sino que también se citan en ese orden en la lista de Veragua y en la relación de Vera Tassis, que las publicó en la *Séptima* y *Octava* partes. Sobre la historia textual de *Escondido* y su posible similitud con la de *Manos blancas* puede verse J. M. Escudero, 2009.

v. 71 *este paso está ya hecho*: este juego de esconderse y taparse era muy habitual en la comedia de capa y espada, como recoge Bances Candamo: «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 […] pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros», Bances Candamo, 1970, p. 33. Los lances de tapadas aparecen en numerosas comedias de Calderón, que bromea con esta idea en varios lugares. Comp. *Empeños*: «Mi señora tapada / si venís de otra parte desmayada / a que os socorra yo, tarde sospecho / que venís; que ese paso está ya hecho» (*Comedias VI*, p. 329); *Cada uno*: «Sí, Simón; esta es la cena, / y escena de un poeta, amigo / de cuchilladas, adonde / no hay tapado ni escondido» (Ruano, 1982, p. 234, vv. 2087-2090).

v. 75 *y di tú a ese bachiller*: se prefiere la lectura que comparte toda la tradición frente a *VT*, cuyo verso dice «y tú puedes responder». Calderón tiende a utilizar el término «bachiller» con sentido cómico, por lo que, puesto en boca de una criada, parece una lectura genuina. Comp. *Guárdate*: «y es verdad que le has hablado / bachilleramente libre» (vv. 2049-2050).

★ pues, que yo no sé quién sea,
que si tapada y cubierta,
es fácil haga otro tanto,
que yo le daré este manto,
y aquí se queda esta puerta.

★ *Escóndense y sale Fabio.*

PATACÓN ★ Aunque a estorbaros me aplico,
★ no puede mi condición
conseguirlo.
Patacón

FABIO ¿Adónde está Federico?

PATACÓN A buscarle voy, aguarda
aquí. (Quiera Dios le halle,
para que pueda avisalle
★ adonde queda Lisarda). *Vase.*

FABIO ★ Loco pensamiento mío,
no te quejarás de mí,
porque no fíe de ti
el mal que de mí no fío;
pues cuando pedir pudiera
albricias de que hoy se va
quien tantos celos me da
con la más hermosa fiera
destos montes y estos mares,
no permite mi esperanza
que tome tan vil venganza,
a costa de los pesares

vv. 89-107 *Loco pensamiento mío*: este parlamento de Fabio contiene la lectura adiáfora más extensa de la obra. Como se comenta en el estudio textual, es posible que se deba a un deseo por ennoblecer al personaje, que en esta versión se presenta en una luz más aristocrática.

v. 94 *albricias*: «Regalo que se da por alguna buena nueva a quien trae la primera noticia de ella» (*DLE*).

de la ausencia de un amigo,
a quien ofendió el deseo,
y pues a callar me veo
obligado, ni aun conmigo
lo he de hablar, séllese el labio,
y quien alivio no espera,
sufra, calle, gima y muera.

★ *Sale Federico.*

FEDERICO ¿Pues no me avisarais, Fabio,
que estabais aquí?
FABIO Ya fue
a buscaros Patacón.
FEDERICO Ociosa es su pretensión
si va a otra parte, porque
en esa cuadra escribiendo
a Lisarda este papel
estaba, diciendo en él
como ausentarme pretendo,
por decirla algo.
LISARDA ★ (*Al paño*) ¡Ay de mí!

---

v. 113 *cuadra*: «Sala o pieza espaciosa» (*DLE*).

v. 114 *papel*: el papel y la carta son recursos dramáticos esenciales para el enredo en la comedia de capa y espada. Sobre este tema puede verse Higashi-Díaz, 2013. A lo largo de la obra hay varios papeles y cartas significativos: este papel que Federico va a escribir a Lisarda para dejarla, la carta que Teodoro lee sobre los festejos a Serafina, la carta por la que Fabio se entera de que Enrique va a volver en busca de Lisarda, el papel que Carlos escribe a Serafina y, finalmente, la carta que entrega Fabio a Enrique para revelarle el paradero de su hija.

v. 117 *la*: Laísmo. Fenómeno consistente en la utilización de los pronombres de objeto directo «la» o «las» en lugar de los pronombres correspondientes al objeto indirecto «le» o «les». Es habitual en autores del Siglo de Oro (Keniston, 1973, p. 70; Lapesa, 1988, pp. 405-406). Echenique recoge que Calderón ofrece «ofrece copiosas muestras» de laísmo. Sobre el laísmo, leísmo y otros usos de Calderón puede verse Echenique, 2003. Comp. en esta comedia vv. 382, 888, 1076, 1137, 1997, 2220, 2326, 2422, 2485, 2755, 2883, 2894, 3150 y 3423.

FEDERICO A un negocio que ha importado
para el pleito de mi estado.
LISARDA ¿Haslo oído, Nise?
NISE Sí,
★ por decirte algo, te escribe,
★ no más.
LISARDA ¡Ah, tirano!
FABIO Pues,
¿esa la causa no es
de la ausencia?
FEDERICO ★ No, que hoy vive
★ tan muerta esa pretensión
como viva otra esperanza,
cuya vana confianza
es imán del corazón.
Tras ella voy, sin saber
si la he de perder o hallar,
tened lástima a un pesar,
que el buscarle es su placer.
FABIO No me atrevo a preguntaros
nada, que no he de inquirir
lo que no queráis decir;
solo he venido a buscaros,
para saber en qué puedo
en esta ausencia serviros,
★ y dónde pueda escribiros.
FEDERICO ★ De queja tan justa quedo
advertido, y por que no
se agravie nuestra amistad
de mi silencio, notad
★ la causa que me obligó
a volver, veréis si es mucha.
LISARDA Escucha con atención.
NISE ★ Bueno es que él la relación
haga y digas tú el escucha.
FEDERICO Ya sabes que yo de Ursino [Romance é-o]

había nacido heredero,
si el cielo no me quitara
lo que me había dado el cielo;
pues siendo así que Alejandro
de Ursino Príncipe y dueño,
siendo hermano de mi padre,
y habiendo sin hijo muerto,
me tocaba, por varón,
★ de aqueste estado el gobierno,
o mi desdicha, o mi estrella,
★ o mi fortuna, han dispuesto,
★ que Teodosio, emperador
★ de Alemania, a quien por feudo
toca la elección, por ser
★ colonia del Sacro Imperio,
a mi prima Serafina,
que en infantes años tiernos
quedó, por muerte del padre,
en posesión haya puesto,
como inmediata heredera,

v. 149 *Ursino*: principado ficticio de Italia, que también aparece en obras de Calderón como *Agradecer*, *De una causa*, *Pintor* o *Señora.* Probablemente esté inspirado por la casa de los Orsini, una de las familias más importantes de Italia durante la Edad Media y el Renacimiento. Curiosamente, los Orsini abrazaron el bando de los güelfos frente a la familia Colonna, sus rivales gibelinos; situación contraria a la que se presenta en esta comedia, en la que Federico Ursino es un gibelino que se enfrenta a Enrique, el padre de Lisarda, por ser güelfo. Es posible que hubiera cierta confusión con Ursino «antipapa, se hizo consagrar en Roma el mismo día que San Dámaso y fue desterrado» (*Diccionario enciclopédico Gaspar y Roig*, recogido en NTLLE). En este verso, varios de los testimonios leen «Urbino», probablemente como referencia a la «ciudad arzobispal y capital de un ducado del mismo nombre, provincia del estado eclesiástico en Italia» (*Sobrino*, recogido en NTLLE en 1705). Calderón menciona Urbino en *Dicha y desdicha.*

vv. 161-164: se hace referencia al Sacro Imperio Romano Germánico, agrupación política que duró desde el año 962 d. C. hasta 1806, y que abarcaba las zonas central y occidental de Europa. No hubo, sin embargo, ningún emperador de nombre Teodosio.

bien que a salvo mi derecho
del último poseedor;
más, ¿para qué agora os cuento
lo que sabéis? Pues sabéis
que nos hallamos a un tiempo,
ella Princesa de Ursino
★ y yo el más pobre escudero
de su casa, cuya instancia
ocasión fue de no habernos
visto los dos desde entonces,
que aquel hidalgo proverbio
★ de pleitear y comer juntos,
solo para dicho es bueno,
★ porque no sé cómo pueden
avenirse dos afectos
conformes al trato, estando
a la voluntad opuestos.
Con este pesar, por no
decir con este despecho,
que a un ánimo generoso
★ nada ha de quitarle el serlo,
★ viví ocioso cortesano
de Milán, adonde expuesto
a los desaires de pobre,
★ anduve siempre, os prometo,
★ vergonzoso, siempre triste,
melancólico y suspenso;
que no hay estado en el mundo
★ (perdonen cuantos nacieron
atareados a su afán)

v. 181 *pleitear y comer juntos*: refrán sobre el trato que deben darse los nobles en situaciones de disputa, en las que se encuentran siendo, a un tiempo, competidores y amigos. Calderón utiliza este dicho en *Mañana* y *Tres afectos*. Comp. Lope de Vega, *El alcalde mayor,* «Entre nobles es blasón / pleitear y comer juntos» (TESO).

peor que el de pobre soberbio,
hasta que pensando un día
en qué pudiera ser medio
★ a mis tristezas que fuera
lícito divertimento,
vine a dar, fuese locura
★ o inclinación, que no quiero
★ poner en razón ideas
de un ocioso pensamiento,
que doméstico enemigo
alimentaba yo mesmo,
en que el vivir ignorado
sería el mejor acuerdo,
★ llevando mis vanidades
★ engañadas por diversos
★ rumbos, que necesidad
a solas tiene consuelo,
pero con testigos, no.
¡Mas qué recibido yerro,
no sentir verla y sentir
ver que vean que la tengo!
★ Esta, pues, locura dije
antes, y a decirlo vuelvo
★ agora, a ausentarme, Fabio,
me persuadió, a cuyo efecto
pedí licencia al cariño
que tuve a Lisarda un tiempo,
bien, que a pesar del rencor
de su padre, porque siendo
en estos bandos de Italia,
yo gibelino y él güelfo,

v. 210 *mesmo*: variación fonética de «mismo» (ver *DLE*), habitual en el Siglo de Oro. Comp. en esta comedia en vv. 368, 422, 2053, 2255, 2379.

declarados enemigos
fuimos siempre; ¡quién vio, cielos
★ en la familia de un alma
vivir de puertas adentro,
en un lecho y a una mesa,
amor y aborrecimiento!
Deste, pues, ceño heredado
★ en el litigado pleito
se vengó de mí, no como
debió un noble; pues habiendo
dejado en Milán su hija
★ al abrigo de unos deudos
que en esta ausencia han faltado;
★ por gozar no sé qué sueldos
★ del César, pasó a Alemania,
donde a Serafina afecto
más que a mí favoreció
su partido; pero esto
no es del caso; y así, vamos
★ a que, a ausentarme resuelto,
★ pedí licencia al cariño
que tuve; advertid, os ruego,
pues hablo con vos, y no
puede Lisarda saberlo,
★ que deciros que le tuve,

---

v. 230 *yo gibelino y él güelfo*: En *Covarrubias* se explican estas facciones del siguiente modo «fueron dos facciones o parcialidades en Italia, cerca de los años de mil y doscientos cuarenta, que con odio mortal se perseguían unos a otros. La causa de esto dicen haber sido que como Federico Segundo, Emperador, entrase por Italia, fue descomulgado del sumo pontifice, y dando vuelta por todas las ciudades se enteró fácilmente quiénes eran los que seguían su bando, y a estos llamaba con un nombre alemán gibelinos y a los contrarios güelfos. Los unos y los otros cometieron grandes delitos, aunque después fueron castigados, habiendo durado esta plaga por muchos años».

v. 255 *le*: leísmo. Fenómeno lingüístico que consiste en emplear el pronombre *le* en lugar de los pronombres *la* y *lo* para el complemento directo (Keniston, 1973,

★ no es deciros que le tengo,
sin que por esto tampoco
★ penséis que el mudar de afecto
★ nace de aquella ojeriza;
y así, aquí la hoja doblemos,
★ que para acudir a todo,
yo la desdoblaré presto.
★ Salí, Fabio, de Milán,
★ solamente con intento
de complacer el capricho
de mis locos devaneos,
pero apenas vi las cuatro
cortes de nuestro hemisferio,
a quien parece que miran
afables cuatro elementos;
pues Nápoles, toda halagos,
es blanda región del viento;

---

p. 64). «En la primera mitad del siglo XVI este acusativo *le* domina en los escritores de Castilla la Vieja y León, a los que se suman después alcalaínos y madrileños, como Cervantes, Lope, Tirso, Quevedo, Calderón y Solís» (Lapesa, 1988, p. 405. Son habituales en Calderón el leísmo de persona y el de cosa, que «corresponde a la norma cortesana de la época», Echenique, 2003, p. 534. Sobre el leísmo y laísmo en Calderón puede verse Echenique, 2003. Comp. en esta comedia vv. 256, 486, 504, 629acot., 2997, 3167, 3455, 3458acot., 3600, 3710, 4104, 4313 y 4350.

v. 267 *apenas*: «en cuanto» (*DLE*).

v. 268 *cortes*: se refiere a Nápoles, Roma, Venecia y Sicilia, como enumerará más tarde. Debe tenerse en cuenta que durante el Siglo de Oro, «Italia estaba constituida por una red de centros de poder interconectados» (Rivero Rodríguez, 2004, p. 25).

vv. 270-277 La descripción de las cuatro cortes asociada a los cuatro elementos es un recurso ya manido y habitual, que Calderón utiliza también en otras comedias. Sobre los cuatro elementos en el teatro de Calderón puede verse Edward M. Wilson, 1936. María José Martínez señala que este pasaje tiene una doble vertiente: «autentifica la esencia –literaria, claro está- de los cuatro Estados, pues la descripción está puesta en boca del viajero en su calidad de testigo; y, por otra induce el placer estético que provoca en el espectador el reconocimiento del motivo» (en prensa).

toda montes, Roma es
de la tierra fértil centro;
toda mar Venecia, de agua
población; y toda fuego
Sicilia, abrasada esfera;
cuando los ojos volviendo
a mis sentimientos, vi
no enmendar mis sentimientos
la vaguedad de mi vida;
pues antes iban creciendo
con la hermosa variedad
de tanto glorioso objeto;
y así, traté de volverme,
que nunca duran más que esto
veletas que solo están
contemporizando al viento;
si bien otro intento, Fabio,
fue causa, pues fue el intento,
rematando con las ruinas
de mi poca hacienda, expuesto
a hacerme yo mi fortuna,
irme a la guerra que hoy veo
que los alemanes rompen
con los esguízaros; pero
¿qué más guerra que un cuidado,
más asalto que un deseo,
más campaña que un amor,
ni más arma que unos celos?

v. 296 *esguízaro*: «suizo» (*DLE*). Comp. esta misma comedia v. 935; *rebelde*: en el XVII se consideraba a los suizos «gente belicosa de Alemania» (*Cov.*), ya que los esguízaros, que conformaban la Confederación Helvética, se habían enfrentado a Federico III por el control de Zürich. Comp. Tirso de Molina, *Del enemigo, el primer consejo*: «serví al césar Federico, /que allanaba los cantones / del esguízaro rebelde» (2005, pp. 348-349, vv. 325-327).

vv. 297-300 El paralelismo entre el amor y la guerra es un tópico procedente de la literatura petrarquista. El sentimiento amoroso se asocia con conceptos como

Celos dije y amor dije;
pues para que veáis si es cierto,
aquí haced punto, que aquí
os he menester atento.
Volviendo, pues, a Milán,
hube de tocar en pueblos
del principado de Ursino,
y hallélos todos envueltos
en públicas alegrías,
bailes, músicas y juegos;
pregunté la causa y supe
que era haber cumplido el tiempo
de su pupilar edad
Serafina, y que el Consejo,
que había hasta allí gobernado
en forma de parlamento,
★ a otro día la ponía
en posesión del gobierno,
★ con condición que en un año
hubiese de elegir dueño
que los rigiese, por no
estar a mujer sujetos.
★ A este efecto hacía el estado
regocijos, y a este efecto,
cuantos príncipes Italia
tiene, a su hermosura atentos
más que a su estado —¿qué mucho,
si la hermosura es imperio
que se compone de tantos
vasallos como deseos?—
procuraban festejarla,

---

guerra, *campaña* o *asalto*, Sobre este tipo de imágenes puede verse Manero Sorolla, 1990, pp. 77-124. Comp. *Banda*: «que como es guerra amor, ardides trata» (Castro, 2016, p. 242, v. 1366); y en esta misma comedia v. 2983.

v. 303 *hacer punto*: «Tomarlo por caso de honra, y no desistir de ello hasta conseguirlo» (*DLE*).

siendo de todos primero
★ acreedor de tantas dichas
don Carlos Colona, excelso
Príncipe de Visiniano,
★ que en los comunes festejos
tiene el primero lugar;
aténgome a su derecho,
porque está muy adelante
el que por casamentero
tiene al vulgo, y muy atrás
quien tiene de un vulgo celos.
Añadióse a esta noticia
que Carlos, fino y atento,
un torneo de a caballo
★ mantenía, defendiendo
que ninguno merecía
ser de Serafina dueño,
quien defiende una verdad,
muy poco le debe el riesgo.
★ Yo no sé con qué ocasión,
★ pues antes debiera cuerdo
★ huir, Fabio, sus aplausos,
para huir mis sentimientos,
★ entré en deseo de ver
la novedad del torneo,
★ y fui a la corte de Ursino,
más que sin vista, que ciego
sigue el dictamen del hado
un infeliz, no advirtiendo

v. 334 *Colona*: como se ha mencionado más arriba, los Colona fueron una importante familia italiana, perteneciente al bando gibelino.

v. 335 *Visiniano*: principado de Italia, que aparece también en *El secretario de sí mismo*, de Lope de Vega. Se menciona también a un príncipe de Visiniano en *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V*, de Juan Antonio de Vera y Figueroa (1656, p. 19). En la actualidad existe el municipio de Bisignano, en la zona de Calabria.

dónde está el daño ni dónde
está el favor; porque el cielo,
que con letras de oro tiene
en campo azul sus decretos
★ ya iluminados, no hace
caso del discurso nuestro;
★ y así el mal y el bien se vienen
sucedidos ellos mesmos;
dígolo, porque llegando
disfrazado y encubierto
de noche, hallé la ciudad
hecha humano firmamento.
Los horrores de las sombras,
con las máquinas del fuego,
desdén hicieron del día;
perdone el sol si me atrevo
★ a decir que, si duraran
★ los materiales reflejos
de tanto esplendor, la aurora
misma no le echara menos;
pues naciendo no podía
darla más luz que muriendo.
★ De una en otra calle, pues,
★ con vista vagueando a tiento,
★ al palacio llegué, donde
también informado, advierto
que hacía un público sarao
las vísperas al torneo,
que había de ser a otro día.
Aquí, entre la gente envuelto
más común, llegué al salón,

vv. 372-380: los fuegos artificiales eran muy utilizados en los festejos de la época, puesto que «contribuían al esplendor de la fiesta con un gusto barroco por las formas efímeras de la fugacidad del fuego, de la alteración de los ritmos de luz y oscuridad, de noche y día», Díez Borque, 2002, p. 211.

donde vi en un trono excelso
a Serafina; esta vez
el nombre trujo el concepto,
★ no yo, y así permitidme
decir, o vulgar o necio,
★ que era un cielo, y Serafina
el serafín de su cielo.
★ Ya os dije que no la había
★ visto desde sus primeros
años; y así, la objeción
no será de fundamento
si dijere que fue esta
la primera vez que atento
★ vi tan cara a cara al sol,
★ que desalumbrado y ciego,
quedé a sus rayos; no sé,
si a las mejoras atiendo
que hallé en su hermoso semblante,
qué dos manos tiene el tiempo,
que una va perfeccionando
cuando otra va destruyendo;
★ mas bien sé, si en las acciones
de un diestro pintor lo advierto,
★ pues cuando labra estudioso

v. 405 *sol*: la comparación de la amada con el sol es un tópico de raíz neoplatónica muy utilizado por los petrarquistas y abundante en el teatro de Calderón. Sobre el tópico puede verse Manero Sorolla, 1990, pp. 495-510; y sobre su utilización en el teatro de Calderón, Valbuena Briones, 1977, pp. 667-677. Comp. *Mayor monstruo*: «vuelve a Jerusalén, vuelve / a la esfera soberana / del mejor sol de Judea [Mariene]» (Caamaño, 2017, pp. 176, vv. 1624-1626); y *Con quien vengo*: «dosel poco, esfera breve / de mejor sol, pues el sol / la luz de Lisarda aprende» (TESO).

v. 414-421 *pintor*: la comparación con la figura del pintor es muy utilizada por Calderón. Comp. *Peor está*: «cuando un pintor procura / linear una pintura, / si está lisa la tabla / fáciles rasgos en bosquejo entabla; / mas, si la tabla tiene / primero otra pintura, le conviene / borrarla, no confunda / con la primera forma la segunda» (*Comedias I*, pp. 676-677).

alguna imagen, al lienzo
arrima el tiento, y descansa
luego la mano en el tiento,
cuando no le sale a gusto
★ el rasgo que deja hecho,
lo que la derecha pinta,
borra la izquierda; esto mesmo
★ al tiempo sucede, pues
cuando en breves años tiernos
va ilustrando perfecciones,
va la hermosura en aumento;
pero cuando no le sale
★ tan a su gusto el bosquejo,
★ le quita con esta mano
★ el matiz que esta le ha puesto,
siendo la edad de una dama
tabla en que dibuja diestro,
★ hasta cierto punto en que,
de la imagen mal contento,
él mismo vuelve a ir borrando
★ lo que él mismo fue puliendo.
★ En toda mi vida, Fabio,
vi prodigio, vi portento,
vi asombro, vi admiración
de igual hermosura; pero
¿qué mucho, si en cuatro lustros
no ha tenido tiempo el tiempo
para que, desagradado,
cualquier rasgo no sea acierto?
No me quiero detener
en pintar los lucimientos,
bordados, joyas y galas
de damas y caballeros,
★ porque me está dando prisa
el más extraño suceso
★ que oísteis jamás, y así baste

decir que como entre sueños
pasó el festín y la noche
quedó en su común silencio.
★ Yo, que saqué del conmigo,
sin saberlo yo, en mi pecho,
un cuidado iba a decir,
y no es cuidado; un deseo,
y no es deseo tampoco;
un afecto, y no es afecto;
un agrado, y no es agrado;
un tormento, y no es tormento;
un no sé qué, agora lo dije;
pues no sé lo que es, supuesto
que miento si digo gusto
y si digo pesar, miento;
tan nuevo huésped del alma
que, aposentándole dentro
★ della, aun ella no sabía
★ si era tristeza o contento.
Con este enigma, que aun hoy
ni le descifro ni entiendo,
a las puertas del palacio
★ me quedé absorto, y suspenso,
★ sin saber adonde irme,
mas, qué mucho, si violento
estuviera en otra parte,
pues ya era aquella mi centro;
★ cuando a no pequeño espacio
★ escuché decir al eco
★ en desacordadas voces
de mal formados acentos,
«¡fuego!». No hube menester
segundo informe, supuesto
que para saber adonde,
★ fue oírle y verle tan a un tiempo
que llegó a mí tan veloz

la llama como el estruendo.
El cuarto de Serafina
★ era el que en breve momento
de alcázar pasó a volcán,
de palacio a Mongibelo.
Toda su fábrica hermosa,
★ ruina del voraz incendio,
pirámide era de humo,
tan alta, que los reflejos
de sus erradas centellas,
con presunción de luceros,
a pesar del viento ardían
★ desotra parte del viento.
Mal hubiese el aparato,
mal hubiese el lucimiento
de tanta encendida antorcha
como le adornó primero;
pues descuidada pavesa
★ del abrasado festejo,
el asunto dio al acaso
y a mí, el asunto y el riesgo;
★ pues como más desvelado,
★ o más cercano, creyendo
★ que en otro incendio llevaba
★ perdido a cualquiera el miedo,
★ me arrojé a entrar y pasando

v. 492 *Mongibelo*: nombre que recibió el volcán Etna hasta el siglo XX, que se conoce en Sicilia como Gibello o Mongibelo. Francisco Sobrino, en su *Nuevo diccionario de las lenguas española y francesa*, lo define como «Monte de Sicilia que está siempre ardiendo». Alicia Vara recoge que era muy habitual «aprovechar las connotaciones ígneas y destructivas del volcán para describir incendios y enfatizar el pavor que sentirían los personajes», 2016, p. 300. Comp. *Celos*: «¡El gran templo de Diana, / abrasado Mongibelo, / arde en pavesas!» (2004, p. 179, vv. 1401-1403); y *Amado*: «que al tiempo que cae con ruinas, / en volcanes se levanta, / siendo de un instante a otro / pirámide el que fue alcázar» (María Carbajo Lago, tesis de doctorado en curso).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

★ del hidrópico elemento
las ya destroncadas ruinas,
con que voraz y sediento
hacía iguales desperdicios
de lo precioso y lo bello,
★ sin que aquí al oro, allí al jaspe,
tuviese su sed respeto;
sin que respeto tuviese
su hambre aquí al pulido aseo,
ni allí al precioso menaje;
abrasando, y consumiendo
desde el dorado artesón
★ al chapeado pavimento,
★ aquí estudios del telar,
y allí del pincel desvelos.
«¡Cielos, piedad!», una voz,
en desmayado lamento,
★ dijo, cuyo boreal norte
★ me dio en una cuadra puerto,
donde Serafina hermosa,
casi en el último aliento
de su vida, sin sentido,
duraba con sentimiento.
★ Ni bien vestida ni bien
★ desnuda estaba, que a medio
traje debió de cogerla
el sobresalto, y queriendo
★ escapar fue de la fuga
★ rémora el desmayo. ¡Ah, cielos,

v. 514 *hidrópico*: «insaciable» (*DLE*).

vv. 519-528 La descripción que hace Federico del salón de Serafina parece corresponderse con el salón dorado del Alcázar, que había sido reformado en 1640. Se habían instalado un suelo que imitaba al jaspe y un artesón dorado. Ver en esta tesis los apartados dedicados a la fecha de composición y al teatro y etiqueta palatina. Para profundizar sobre este tema puede verse María Teresa Chaves Montoya, 2004, pp. 144.

y quién supiera pintarla!
Pero aun contado no quiero,
cuando ella se está abrasando,
★ estarme yo discurriendo.
Con ella cargué en los brazos,
y Eneas de amor, rompiendo
★ canceles de fuego y humo,
★ salí al primer patio, a tiempo
que ya la lloraban muerta
los que así como la vieron,
quitándola de mis brazos,
cuidaron de su remedio,
albergándola en la casa
de un anciano caballero,
sin que de mí ni mi acción
★ hiciese ninguno de ellos
★ caso; mas, ¿qué acción de pobre
★ se ha agradecido más que esto?
★ ¿Quién creerá que a quien me quita
estado, lustre y aumento,
diese la vida? Mas, ¿quién
no lo creerá, si acudiendo
agora a desdoblar la hoja
★ que dejé, a confesar llego
que es la causa su hermosura,
y no el aborrecimiento

v. 548 *Eneas*: «hijo de Venus y de Anquises; le da el renombre de pío por haber sacado sobre sus hombros a su viejo padre la noche que los griegos abrasaron a Troya; y fue el sujeto de la obra heroica, que Virgilio compuso, intitulada la *Aeneida*» (*Covarrubias*). Calderón construye un paralelismo entre la hazaña de Eneas y el rescate de Serafina obrado por Federico. La comparativa con la figura de Eneas parece del gusto de Calderón, pues la utilizó también en *Secreto agravio*; *Argenis*; *Médico*; *Virgen del Sagrario*; *Mantible* y *Vida es sueño*. También el rescate del fuego es común en Calderón, como sucede en la escena de *Amado y aborrecido* en la que Dante va al rescate de Irene y Aminta, a las que saca del fuego en brazos (vv. 2257-2301), como hace Federico con Serafina.

del padre, para que echase
a Lisarda de mi pecho?
★ Diga del primer amor
lo que quisiere el más cuerdo,
que en llegando a haber segundo,
siempre al segundo me atengo.
Quien me acuse de mudable,
meta la mano en su pecho
★ y verá cuántos cariños
★ de ayer, son hoy cumplimientos.
★ En demanda, pues, de tanta
dicha, como me prometo,
★ o de la locura mía
★ o de su agradecimiento,
★ ya que dilató este acaso
saraos, justas y torneos,
prevenido como pude
de créditos y dineros,
★ galas, armas y caballos,
declarado amante vuelvo
a festejarla y servirla,
no sin esperanza, puesto
que para que me conozca
dueño de su vida, llevo
una seña en esta joya,
que al quitármela del pecho,
la quité del pecho yo,
★ para testigo y acuerdo
★ de mi acción; fundado en ella
y en mi sangre, que en efecto
si arde sin fuego, quizá
arderá mejor con fuego,

v. 587 *galas, armas y caballos*: elementos habituales que se llevaban a participar en una empresa de honor. Comp. *Hado y divisa*: «galas, armas y caballos / os darán mis asistencias» (*Comedias* V, p. 186).

★ he de obligarla.

Sale Lisarda y quítale la joya.

LISARDA No harás,
ingrato.
FEDERICO ¿Qué es lo que veo?
LISARDA ★ Que si no hay otro testigo
★ de la deuda en que la has puesto,
★ sino esta joya, esta joya
★ ya no lo será.

★ *Hace que la arroja.*

FEDERICO ¿Qué has hecho,
tirana?
LISARDA ★ Arrojar al Po
ese traidor instrumento
★ de mi agravio, que si a ti
favoreció un elemento,
a mí otro; llévese el agua
lo que a ti te trujo el fuego.
FEDERICO ¡Oh, mal haya la atención
de obligaciones que han puesto
★ lazos al noble en las manos
★ para no vengar despechos
de mujer! ¡Que vive Dios,
★ que a no mirar que me ofendo

vv. 606-612: Hartzenbusch llama la atención sobre una escena de *Mujer, llora y vencerás* que parece estar directamente relacionada con esta, pues el personaje, de nombre también Federico, dice: «Pues, ¿qué has de hacer dél, tirana? / Que si ya en otra ocasión / Echaste al río una alhaja / Que te ofendió, aquí no hay río», Hartzenbusch, 1850, p. 576a. Por esta razón, considera que *Mujer* debió de escribirse en 1640, inmediatamente después a *Manos blancas*, Hartzenbusch, BAE XIV, 1850, pp. 675-675.

★ más a mí que a ti, no sé
lo que hiciera al ver que pierdo
la mejor prenda del alma!
★ Mas yo amaré tan atento,
yo idolatraré tan fino,
★ yo serviré tan sujeto
que no me haga falta; y pues
★ oíste lo que pretendo
★ en este papel dorarte,
más que de fino, de cuerdo,
toma el papel a pedazos, *Rómpele.*
★ que más disculpa no quiero
ya contigo; y pues el agua
hoy te ha vengado del fuego,
busca también quien te vengue
★ de los átomos del viento.
¿Patacón?

Sale Patacón.

PATACÓN ★ Bien podría hallarte
yo allá, estando tú acá dentro.
FEDERICO ¿Está ya dispuesto todo?
PATACÓN Todo está, señor, dispuesto.
FEDERICO ★ Pues llega la posta y vamos,
★ adiós, Fabio, y tú, áspid fiero,
quédate, que a no más ver,
★ de tu hermosura me ausento. *Vase.*
PATACÓN Nise, adiós, y en esta ausencia
una cosa te encomiendo,
aforrada de ella.
NISE ¿Qué es?
PATACÓN ★ Casta y no casta. *Vase.*
NISE Ya entiendo.
FABIO Bien pudiera yo vengarme,
★ Lisarda, de tus desprecios

con tus desprecios; mas es
noble mi amor, y no quiero
que tus sentimientos sean
despique a mis sentimientos;
y así, llóralos sin mí,
porque al verte llorar, temo
que a alguna ruindad me obliguen
o mis celos o tus celos. *Vase.*

LISARDA ¿Quién en el mundo se vio
en igual desaire? Pero,
¿cómo cobarde me aflijo,
y no animosa me vengo?

NISE ★ ¿Qué venganza has de tomar
★ de hombre tan ruin y grosero
★ como ha andado? ¿Este era el fino?
★ ¿Este el rendido, el atento?
★ ¡Oh, fuego de Dios en todos!

LISARDA No sé, mas sí sé, pues tengo
esta joya en que fundar
mis engaños.

NISE ¿Cómo es eso?
¿Pues no la arrojaste al río?

LISARDA No, porque previniendo
★ de qué me podía servir,
otra que tenía en el pecho
★ arrojé, con cuyas señas
★ pudo desmentir el viento;
★ y pues lo que en un instante
★ previne sucede, ¡ea ingenio!,
★ a nueva fábula sea
mi vida asunto, que puesto
que de celosas locuras

---

v. 673 *arrojé*: aunque en la acotación se dice que «hace como que la arroja», Lisarda explica a Nise que ha arrojado otra joya diferente. Es probable que se trate de un desliz calderoniano.

están tantos libros llenos,
no hará escándalo una más.

NISE ¿Qué intentas?

LISARDA Desde el primero
★ oriente mío, ¿no fui
víbora, pues que naciendo,
la vida costé a mi madre?
Mi padre, ¿entre los estruendos
de Marte no me crio
por no dejarme a los riesgos
de los bandos gibelinos,
siendo él campeón de los güelfos?
Segunda naturaleza
★ la costumbre, ¿no me ha hecho
tan varonil que la espada
★ rijo y el bridón manejo?
Hoy, apagados los bandos,
★ por ir al César sirviendo,
¿en Milán no me dejó,
encargada a Filiberto
su hermano? Él, en esta ausencia
también (¡ay de mi!), ¿no ha muerto,
con que estoy libre? Mi primo,
el príncipe de Orbitelo,

---

vv. 686-687 *estruendos de Marte*: metáfora con la que se hace referencia a las guerras entre bandos enfrentados de gibelinos y güelfos. El término *estruendos* suele aparecer asociado a contextos de lucha y guerra. Comp. *Fieras afemina*: «¿Qué nuevo rumor? ¿Qué nuevo / estruendo de armas inquieta» (Wilson, 1984, p. 207, vv. 4016-4017).

vv. 682-694 Se hace una caracterización varonil de Lisarda, destacando su manejo de la espada y el bridón. Esta caracterización inicial permite el desarrollo posterior de la trama, en la que Lisarda se hace pasar por César. Nótese que su presentación tiene un cierto tono negativo. Sobre este aspecto pueden verse Fernández Mosquera, 2015, pp. 303-304 y el apartado de esta tesis dedicado al disfraz cruzado.

v. 694 *bridón*: «Caballo ensillado y enfrenado a la brida» (*DLE*).

a quien su madre ha criado
sin que le haya visto el pueblo,
entre sus damas, ¿no es
un hermoso joven bello,
en cuyo labio la edad
aún no dio el perfil primero
de la juventud? ¿No van
a Ursino amantes diversos
de Serafina?

NISE Sí.

LISARDA Pues
haz de todo esto un compuesto
y sígueme, sin que pongas
objeción a mis intentos,
★ que si no hubiera extrañeza
en los humanos afectos
la admiración se quedara
inútil al mundo, puesto
que no hubiera que admirar
maravillas y portentos
de un hombre con desengaños
y de una mujer con celos. *Vanse.*

★ *Salen dos damas con instrumentos y Teodoro, viejo.*

TEODORO ★ ¿Traéis instrumentos?

DAMA 1 Sí [Redondillas]

TEODORO Pues para aliviar su triste
pena, en tanto que se viste,

---

v. 702 *Orbitelo*: El *Diccionario enciclopédico de Gaspar y Roig* (1855) recoge Orbitelo como «ciudad fuerte del ducado de Toscana, en la prov. de Siena, a 22 leguas N. O. de Roma». Durante el Siglo de Oro, estuvo bajo dominio español. Se trataba de una localidad en la Italia Central y no al Norte, como podría deducirse en esta comedia.

podéis cantar desde aquí;
★ ya que experiencia tenemos
★ que nada pasión tan fuerte
★ sino el canto le divierte.
DAMA 2 ★ ¿Qué tono, Flora, diremos? 730
DAMA 1 El de Aquiles, cuando está
sirviendo a Deidamía; pues

---

vv. 724-726 La escena de cantar para aliviar las penas es común en otras comedias de Calderón. Comp. *El mayor monstruo, los celos*: «en tanto que Mariene, / solo atenta a los delirios / de sus hados, solicita / con músicas divertirlos, /a divertir yo también / mis pesares me retiro» (Caamaño, 2017, p. 267, vv. 821-826). Es también frecuente la situación en que se toca música o se canta mientras un personaje se viste. Comp. *Alcaide*: «Canten, hasta que se vista / su Alteza» (TESO); o *Hija del aire II*, «Músicos y soldados. Suenan cajas, y trompetas y salen Astrea con su espejo, Libia con una fuente, y en ella una espada; Flora con otra, y en ella un sombrero; todos los músicos descubiertos; detras de todos Semíramis, vestida de luto, suelto el cabello, como vistiéndose, y todas las mujeres sirviéndola» (Ruiz Ramón, 1987, p. 199). Sobre la dimensión musical de Calderón puede verse Querol, 1983.

v. 729 *divertir*: «distraer» (*Aut.*). Comp. *El mayor monstruo del mundo*: «La divina Mariene, / sol de Jerusalén, / por divertir sus tristezas / vio el campo al amanecer» (2017, pp. 114-115, vv. 1-4).

v. 730 *tono*: «Composición paradigmática de la música profana española del siglo XVII. Su filiación con el villancico es absoluta, por cuanto en su apariencia polifónica adoptan la forma de éste; mientras que cuando son todos 'a solo', se corresponden con el aria de la cantata primitiva» (Molina Jiménez, 2008, p. 59). Comp. esta misma comedia v. 1898.

vv. 731-732: hace referencia al episodio de la mitología en que Aquiles, héroe griego, se refugia en la corte de Licomedes, rey de Esciro, disfrazado de doncella. Allí, sirve a su hija Deidamía, con la que mantiene una relación amorosa. Calderón va a establecer un paralelismo entre Aquiles y César, y Deidamía y Serafina. Este tópico aparece tratado también en *Fieras afemina* y es el tema principal de *Monstruo*. En su edición crítica de esta obra, que lleva por título *La dama y galán Aquiles*, Tatiana Alvarado Teodorika señala algunas de las posibles fuentes de esta temática: los versos 680 a 690 del *Ars amatoria* de Ovidio; el libro XIII de las *Metamorfosis* de este mismo autor; la *Biblioteca mitológica* de Pseudo-Apolodoro; y los libros III y IV de la *Aquileida* de Estacio, de los que se había servido Tirso de Molina para su *Aquiles* (2014, pp. 46-47). Para más información sobre este tópico, puede consultarse el apartado dedicado a las fuentes en la edición de Alvarado Teodorika (2014).

su letra otras veces es
la que más gusto le da.

TEODORO Cantad, y sea el que fuere,
pues a música inclinado,
el cielo en ella le ha dado
tanta gracia, que prefiere
★ a las aves; y podría
ser que, como os escuchase,
cantando él también, templase
★ tan grave melancolía.

DAM, 1 Y 2 (*Cant.*) ★ *De Deidamía enamorado,* [Romance con
hermosísimo imposible, con música í-e]
en infantes años tiernos,
estaba el valiente Aquiles.

★ *Sale César, vistiéndose.*

CÉSAR ★ ¿De Deidamía enamorado,
hermosísimo imposible,
en infantes años tiernos,
estaba el valiente Aquiles?

(*Canta*) *¡Ay de mí, triste,*
que mi vida estas voces me repiten!

DAMA 1 Y 2 (*Cant.*) ★ *Tan rendido a sus pasiones,*
felices ya, ya infelices,
que a gusto del pesar muere,
y a pesar del gusto vive.

CÉSAR ★ ¿Tan rendido a sus pasiones,
felices ya, ya infelices,
que a gusto del pesar muere,
y a pesar del gusto vive?

vv. 751-752 Estos versos, que se repiten a modo de estribillo, presentan una combinación métrica poco habitual: un pentasílabo y un endecasílabo. La estructura es similar a la de una alegría, composición formada por un pentasílabo y un decasílabo con rima asonante.

(*Canta*) *¡Ay de mí, triste,*
que mi vida estas voces me repiten!
DAMAS 1 Y 2 (*Cant.*) ★ *Tetis, su madre, temiendo*
que entre dos muertes peligre,
la guerra que le amenaza,
y la pasión que le aflige,
porque una no sepa de él,
y otra su dolor alivie,
para que sirva a Deidamía
traje de mujer le viste.
CÉSAR ★ ¿Para que sirva a Deidamía
traje de mujer le viste?
(*Canta*) *¡Ay de mí, triste,*
que mi vida estas voces me repiten!
Callad, callad, que parece [Redondillas]
que el tono y letra que oí,
no por Aquiles, por mí
se hizo; pues en él me ofrece
no sé qué sombras la idea,
★ que presumo que soy yo
quien en mujer transformó
su madre; pues que desea
que entre mujeres criado,
de Marte el furor ignore,
y melancólico llore
las amenazas del hado;
★ sin que a mi dolor penoso
★ alivie el daño, pues de él
solo me da lo cruel
y me niega lo piadoso;
pues ya que como mujer,
contra mi ambición altiva,
quiere que encerrado viva,
pudiera también hacer
que como mujer sirviera
a otra más bella, más rara
Deidamía, de quien gozara

★ sola la vista siquiera.
★ Y puesto que mis tormentos
tanto me ahogan, callad,
y para siempre arrojad
★ o romped los instrumentos;
que no quiero, cuando yo
★ lloro un oculto pesar,
oír cantar, por no cantar.

TEODORO ¿Esto no te agrada?

CÉSAR No.

TEODORO ★ ¿Pues de cuando acá, si el cielo
de tal gracia te ha dotado
que a tus voces se han parado
los pájaros en su vuelo,
★ la aborreces, siendo así,
que solo el canto solía
templar tu melancolía?

CÉSAR Desde que reconocí
★ que él la templaba, no quiero,
Teodoro, usar de él, que es tal
mi mal, que solo en mi mal
★ me alivia el ver que de él muero;
y así, dejadme morir,
sentir, padecer, penar,
¿qué tono como llorar?
★ ¿qué letra como gemir?

TEODORO ¿Es posible que de mí
★ no te fiaras, pues he sido
★ yo el que solo te ha servido,
★ criado y enseñado?

CÉSAR Sí,
de ti me quiero fiar.
★ Salíos las dos allá fuera. *Vanse.*
★ Oye la piedad primera
que me debe mi pesar.
Heredero de mi padre [Romance á-a]

quedé, Teodoro, en infancia
tan tierna que no sentí,
★ hasta otro tiempo, su falta.
Mi madre, guardando noble
★ la viudedad de romana
antigua, como matrona
de su lustre y de su fama,
dejó a Milán y a Orbitelo,
y reduciendo su casa
a moderada familia,
★ la trajo entre estas montañas,
donde Miraflor del Po
★ es tan abreviado alcázar,
★ que apenas sus poblaciones
★ de cuatro villanos pasan.
★ Cubrió de funestos lutos
su vivienda, con tan rara
austeridad, que aun al campo
apenas dejó ventana.
En esta soledad y este
retiro fue mi crianza,
del delito del nacer
una prisión voluntaria.

v. 836 *viudedad de romana*: hace referencia a la práctica de la Antigua Roma según la cual las viudas debían esperar diez meses para casarse. En la época de Augusto este período se alargó a un año. Comp. Calderón, *Darlo todo*: «Difunto su ilustre esposo / conmigo, en años infantes, / a llorar su viudedad / se vino a estas soledades» (TESO).

v. 843 *Miraflor del Po*: localización ficticia, que por su proximidad al río Po puede situarse en la Italia septentrional.

vv. 851-854 La imagen del joven encerrado y sobreprotegido es un tópico de raíz platónica recurrente en el teatro de Calderón. Entre los personajes que deben escapar a su prisión para poder conocer el mundo están César, Segismundo (*Vida es sueño*), Narciso (*Eco*), Semíramis (*Hija del aire*), Aquiles (*Monstruo*), Rosarda (*Tres afectos*), Argenis (*Argenis*) o Anajarte (*Fiera*). Para profundizar sobre este tópico puede verse Ana Suárez Miramón, 2003. En esa situación, los personajes suelen expresar su desdicha con imágenes asociadas al «delito de nacer». Comp.

En ella, que aunque lo sepas,
no importa el decirlo nada,
puesto que un triste, aunque diga
lo que se sabe, descansa.
★ Con tan grande, con tan ciega
terneza me mira y ama,
★ que el aire que apenas pase
junto a mí la sobresalta.
Si alguna tarde la pido
licencia para ir a caza,
★ aun los conejos presume
que son fieras que me matan;
y lo más que me concede
es, cuando más se adelanta,
chucherías de las aves,
varetas, ligas y jaulas.
★ Si a las orillas del río
salgo a pescar con la caña,
desvanecido en sus ondas,
temiendo queda que caiga.
★ Verme arcabuz en las manos
es llorar que se dispara
o se revienta. Si ve
que algún caballo me agrada,
por manso que sea, presume
que se desboca y me arrastra.
Espada no me permite
traer, siendo así que la espada,
a los hombres como yo,
★ se ha de ceñir con la faja.

Tres afectos: «y con menos libertad / envidie, sin dar más causa / que el delito del nacer» (TESO); y *Vida es sueño*: «dejando a una parte, cielos, / el delito de nacer» (Antonucci, 2008, p. 117, vv. 115-116).

v. 870 *liga*: «Masa hecha con zumo del muérdago para cazar pájaros» (*DLE*).

v. 884 *faja*: «La cinta con que se ciñe y rodea el cuerpo, especialmente en los niños, que se la ponen con muchas vueltas para asegurar las mantillas que les sirven

La familia que me asiste
solo es de dueñas y damas,
y solo lo que de mí
★ la gusta es tocar un arpa,
a cuyo compás tal vez,
porque buscando esta gracia
a otra, quizá dio conmigo,
llora mi voz lo que canta.
★ A ti solo, por no hallar
mujer en el mundo sabia,
que si la hubiera en el mundo,
★ sin duda es que la buscara,
★ me dio por maestro, de quien
he aprendido lo que llaman
buenas letras; de manera
que, hijo de viuda, es tanta
la atención con que me cría,
★ el temor con que me guarda,
★ que presumo que la misma
★ naturaleza se agravia,

---

de vestidura y abrigo» (*Aut.*). Comp. Lope de Vega, *Las flores de don Juan, y rico y pobre trocados*: «Sí, pero buena es la treta / de buen zapato y camisa / lo demás es niño en faja» (TESO).

v. 886 *dueña*: «Mujer viuda que para autoridad y respeto, y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales» (*DLE*).

vv. 888 *tocar un arpa*: la destreza musical era una parte de la educación cortesana, como apunta Flórez: «Junto con la pintura, el dominio de algún idioma y hacer versos, la música –danzar, cantar y tañer algún instrumento- formaba parte de la educación de los miembros de la nobleza» (2006, p. 408).

vv. 893-896 Fernández Mosquera ha señalado la exageración del rechazo «enfermizo y anómalo» de César hacia lo femenino, como un rasgo caracterizador que justifica su decisión de escapar a la vigilancia de su madre, aunque deba hacerlo vestido de mujer. La incidencia en sus valoraciones machistas sirve al dramaturgo para presentar el disgusto de César con su condición travestida. Fernández Mosquera, 2015, p. 311.

v. 889 *buenas letras*: «Se toma muchas veces por las ciencias, artes y erudición» (*Aut.*).

quejosa de que el cabello
★ crecido y trenzado traiga;
y por ello no ha querido
★ brotar, Teodoro, en mi cara
★ aquella primera seña
★ que a la juventud esmalta.
Dejemos en este estado
la desdicha de que haya
crecido un hombre a no más
★ que a crecer, sin que le haga
★ pasaje a la edad a que
a ver sus iguales salga;
★ y vamos a otro suceso,
cuya novedad extraña,
★ criándola como me crían,
nunca ha salido del alma.
Serafina, que hoy de Ursino
es princesa propietaria,
vencido el pleito de que
tú fuiste parte contraria,
pues de Federico amigo,
★ alegaste en sus instancias,
cuya ojeriza te tiene
sin tu familia y tu casa,
y confiscada tu hacienda,
desterrado de tu patria;
★ a besar la mano al César,
★ que en otra ocasión se hallaba
★ en Milán, porque viniendo
★ llamado de la arrogancia
del esguízaro rebelde,
dar quiso una vuelta a Italia;
pasó a vista de Belflor,

v. 937 *Belflor*: dado que todos los testimonios comparten este topónimo, parece razonable que se trate de una lectura introducida por Calderón, justificada

★ adonde mi madre trata,
★ por deudo y por amistad,
aquella noche hospedarla.
Vila, Teodoro, y vi en ella
la beldad más soberana,
★ que pudo en la fantasía,
★ lámina haciendo del aura,
del pensamiento colores,
★ jamás dibujar la vaga
imaginación de quien
★ piensa en lo que a ver no alcanza;
★ si ya no es como era
mi pecho una lisa tabla,
★ en quien amor no había escrito
ningún mote de sus ansias,
sin ser menester borrar
★ líneas de primera estampa,
pudo escribir fácilmente,
y escribió «muera quien ama».
Apenas besé su mano,
cuando mi madre me manda
retirar, por dar lugar
a que descanse en la cama.
Tan breve fue la visita
que pienso que si tornara
a verme no era posible
★ que me conociese. ¡Oh, cuánta
debe, Teodoro, de ser
la no medida distancia

---

por la frecuencia con la que aparece este lugar. Belflor se menciona en *Alcaide*, *Basta callar*, *Pintor* y *Postrer duelo*; mientras que Miraflor solo aparece en esta comedia, *Alcaide* y *Amigo*. Es posible que el cambio se deba a la necesidad métrica; aunque María José Martínez señala la alta resonancia de este topónimo en la comedia palatina (en prensa).

v. 952 *mote*: «Sentencia que llevaban como empresa los antiguos caballeros en las justas y torneos» (*DLE*).

que hay desde el ver al mirar!
Dígalo el que viendo pasa,
★ o el que mirando se queda;
pues siendo una cosa entrambas,
uno esculpe en bronce duro
★ y otro imprime en cera blanda.
★ Tan triste salí y tan ciego
de haberla visto y dejarla
que, curiosamente osado,
dando la vuelta a una cuadra,
que a su hospedaje salía,
★ a la breve luz escasa
de la llave de la puerta
falseó mi vista las guardas.
De sus prendidos adornos
★ fue despojando bizarra
el cabello, y viendo yo
★ que a cada flor que quitaba
iba quedando más bella
dije: «Sin duda es avara
la hermosura en el mundo,
pues sobre perfección tanta,
pidiendo ayuda al aliño,
★ pide lo que no le falta».
Apenas él se vio libre
de trenzas y de lazadas,
cuando empezó a desmandarse
por el cuello y por la espalda,
★ perdone esta vez Ofir,
peinado monte de Arabia,

vv. 995-996 *Ofir, peinado monte de Arabia*: el *Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* de Ramón Joaquín Domínguez (1853) dice lo siguiente bajo la entrada *Ofir*: «Monte volcánico de la isla de Sumatra». Y en el *Suplemento* añade que «es una región célebre en la escritura, porque poseía grandes minas de oro, por sus aromas, preciosas maderas, y abundante marfil. De este país extrajo Salomón

★ porque esta vez no han de hilarse
sus hebras en sus entrañas.
De negro azabache era
★ ondeado golfo, y con tanta
oposición por la nieve,
★ o se encoge o se dilata,
que cuando la blanca mano
★ en crencha al lado le aparta,
★ jugando siempre el dibujo
★ de la frente a la garganta,
★ de ébano y marfil hacía
taracea negra y blanca.
A fácil prisión reduce
★ una cinta la arrogancia
de aquel desmandado vulgo,
tras cuya acción se levanta
con tal gala, que no era
para quedarse sin gala.
Lo que dijera no sé
★ de una pollera, que a gayas,

---

las grandes riquezas que le dieron nombradía, pero se ignora su topografía». Se utiliza aquí para contrastar el color dorado del monte, tópico que podría utilizarse en la descripción de una mujer rubia, con el cabello negro de Serafina. Comp. *Fortunas*: «del mar a peinar salió / el rubio Ofir de sus trenzas» (TESO).

v. 999 *negro azabache*: Don Cruickshank sugiere que Calderón «era consciente de que la actriz que encarnara a Serafina debía tener el pelo muy negro. Sabía, por tanto, como en otras ocasiones, qué compañía representaría su comedia» (2011, p. 384). Cabe resaltar, además,el contraste con el tópico petrarquista más habitual de belleza femenina, en que la dama es rubia. Si Cruickshank está en lo cierto, parece que Calderón adopta una postura más pragmática en lugar de una estricta adhesión a la tradición literaria.

v. 1001 *con tanta oposición por nieve:* La metáfora de la nieve para describir la blancura del rostro de la amada es un tópico extendido por el petrarquismo, aunque presente ya en la lírica trovadoresca. Sobre esta imagen puede verse Manero Sorolla, 1990, pp. 604-611.

v. 1016 *pollera*: «Falda que las mujeres se ponían sobre el guardainfante y encima de la cual se asentaba la basquiña o la saya» (*DLE*). *gayas:* «lo mismo que

★ siendo primavera de oro,
★ brotaba flores de plata.
★ No sé (¡ay Dios!) lo que dijera
★ de un guardapié, que guardaba
no sé qué cendal azul,
★ no sé qué rasgo de nácar,
★ de cuyos jazmines era
botón un átomo de ámbar;
Si no fueras tú (¡ay de mi!)
★ Teodoro, el que me escucharas,
que canas y dignidad
de maestro me acobardan,
★ y no suenan bien verdores
donde hay dignidad y canas;
y así, diré solamente
que apenas se vio acostada,
cuando sirviendo la cena
de mi madre las criadas,
dejándome con la noche,
ella se fue con el alba.
Como quedé no te digo,
tú que lo imagines basta;
pues eres testigo fiel
de mis repetidas ansias.

---

lista de diverso color, y así el vestido de diversas listas se dice gayado, y la tela lo mismo» (*Aut.*).

v. 1020 *guardapié*: el *DLE* lo define como «lo mismo que brial». En la entrada *brial* se explica «Vestido de seda o tela rica que usaban las mujeres». Aunque se recoge como «guardapiés», Calderón utiliza la forma «guardapié» también en *Luis Pérez*: «seguro resistiré / con fuga de guardapié / la daga de guardamano» (TESO) y en *Agradecer*: «la hermosa primavera / de un guardapié, que al monte contenía» (*Comedias V*, p. 460).

v. 1021 *cendal*: «Especie de guarnición para el vestido» (*DLE*).

vv. 1025-1030 Se da a entender la atracción sexual de César hacia Serafina. La descripción erótica que hace de Serafina deja clara su masculinidad, para que no se ponga en duda debido a su posterior disfraz.

★ Muriérame de tristeza,
si en un acaso no hallara,
para engañar al dolor,
tan pequeña circunstancia
como fue que, hablando de ella
mi madre, dijo una dama:
«No era mala la princesa
para hija», a que recatada
respondió con falsa risa:
«¡Quién con la piedra encontrara
filosofal del amor!
Que a fe que no fuera falsa».
¡Qué bien contento es un triste!
Pues cuando de darle tratan
algún alivio a su pena,
cualquiera cosa le basta.
Dígolo porque sobró,
dicha sola una palabra,
para que yo no muriese,
a cuenta desta esperanza;
pero aun este breve alivio
ya de entre manos me falta,
pues ya sé, la culpa tuvo
leer tú en público la carta;
que a Serafina pretenden
cuantos príncipes Italia
tiene, a cuyo efecto es toda
su corte saraos y danzas,

v. 1068 *saraos y danzas*: Calderón hace referencia a los festejos con que se celebraba habitualmente nacimientos, bodas y acontecimientos reales. Entre ellos se incluían «triumphal processions, banquets, dances, equestrian games and *particulares*. In these masques, the tableau was usually followed by a dance or *sarao*, in which the King and the Queen both participated». Stein, 1986, p. 17. Se establece un paralelismo entre lo que ocurre dentro de la comedia —las festividades que rodean el cumpleaños de Serafina— y las que debieron de ser las circunstancias

máscaras, justas, torneos,
★ en que todos se señalan,
★ porque celoso de todos,
★ muera en mi desconfianza.
★ Mil veces me hubiera huido
★ desta prisión que me guarda,
si presumiera de mí
que yo pudiera agradarla;
mas donde he de ir, si criado
entre meninas y damas,
★ sé de tocados y flores
★ más que de caballos y armas?
★ Mal haya, no el amor digo
de mi madre; mas mal haya,
dejando en salvo su amor,
★ de su amor las circunstancias;
★ pues ella, para que tema
verme en público, me ata
★ las manos: esta es mi pena,
★ este mi dolor, mi ansia,
mi tristeza, mi desdicha,
★ mi mal, mi muerte y mi rabia.

TEODORO De todo cuanto me has dicho,
★ no he de responderte a nada,
★ sino a aquel punto no más
★ que tocaste en que yo, a causa
★ de amigo de Federico,
ausente estoy de mi patria.

CÉSAR Pues, ¿qué me importa a mí eso?

TEODORO El todo de tu esperanza.

CÉSAR ¿Cómo?

TEODORO Como interesado

---

reales de representación en palacio. Puede verse el apartado de esta tesis dedicado al teatro dentro del teatro.

★ soy en que tú a Ursino vayas;
★ pues si por dicha lograses
tú el fin de dicha tan alta,
templara tu casamiento
de Serafina la saña,
★ y yo volveré a vivir
★ con mi familia y mi casa.

CÉSAR Supongo que tú me ayudes
a que desta prisión salga,
★ ¿qué he de hacer yo en el concurso
de tantos como la aman,
si apenas los nombres sé
★ de lo que es tela o es valla?
★ Y si la verdad confieso,
solo el pensarlo me espanta;
que no en vano a la costumbre
todos en el mundo llaman
segunda naturaleza.

TEODORO Mira, amor vuela con alas
★ ocultamente; y así,
nadie ve por donde anda.
★ Esto es decirnos que siempre,
con sus elecciones varias,
tal vez le agrada lo fiero,
tal vez lo hermoso le agrada,
★ tal le complace lo altivo,
y tal lo altivo le cansa.
Siendo así, no desconfíes,
que tu hermosura y tu gracia,
★ y más si es que alguna vez
donde lo escuche cantas,

v. 1112 *tela*: «la que se arma de tablas para justar» (*Covarrubias*). *valla*: «La tela o pértiga afirmada en tierra con algunos pies, cuya altura viene a dar a los pechos del hombre; esta divide a los torneantes en el torneo de a pie, peleando el uno de la una parte y el otro de la otra» (*Covarrubias*).

★ podrá ser que la enamores
más por las delicias blandas
que esotros por los estruendos,
Angélica lo declara,
hermoso quiso a Medoro,
más que a Orlando altivo, trata
★ de enamorarla tú el gusto,
podrá ser que, si es que alcanza
más lo bello en los festines
que lo fiero en las campañas,
lo que una Angélica hizo,
una Serafina haga.
Vente conmigo, que yo
te pondré en Ursino casa;
tu madre, viéndote allá,
★ es preciso que te valga
★ de todas tus asistencias.
Y pues que la edad te salva
de torneos y de justas,
apela para las galas,
★ el ingenio y la belleza,

v. 1134-1136 Teodoro hace referencia a la historia amorosa que se desarrolla en el *Orlando furioso* (1532), de Ariosto. En él, «Orlando, el famoso héroe carolingio a quien Boiardo había hecho caer en las redes amorosas de Angélica, pierde el juicio cuando, tras formidables empresas, se entera de que los caprichos de Amor han arrojado a la fugitiva princesa en brazos de Medoro» (Cesare Segre, 2002, p. 15). Se hace énfasis en la hermosura de Medoro. Comp. Lope de Vega, *Porfiando vence amor*: «por voto humilde consagré segura / de Angélica y Medoro la hermosura».

v. 1147 *asistencias*: «medios que se dan a alguien para que se mantenga» (*DLE*). Vera Tassis cambia este término por *lucimientos*, que *Aut.* recoge como «la aceptación, esplendor, lustre y aplauso, que se adquiere en cualquier cosa que se dice o se hace con acierto y general estimación». En este contexto, no parece una lección adecuada. Comp. *Hado y divisa*: «galas, armas y caballos / os darán mis asistencias» (*Comedias V*, p. 186); o *Dicha y desdicha*: «ya sabéis cuantos disgustos, / cuántas penas y desvelos, / asistencias y cuidados, / finezas, ansias y riegos / me cuesta el porfiado amor» (*Comedias VI*, p. 1085).

y cuando no logres nada,
¿en qué peor estado entonces
★ te hallarás, que el que hoy te hallas?
CÉSAR Dices bien, y las acciones
que tocan en temerarias
★ no se han de pensar, y así,
★ ¿cuándo quieres que me vaya?
TEODORO Esta noche, y pues yo tengo
llave que a tu cuarto pasa,
abierto estará; teniendo
puesta en la sirga una barca,
que el Po abajo nos conduzca
a la quinta en que hoy se halla
★ Serafina, en tanto que
la ruina a su cuarto labran.
CÉSAR ★ Sola una dificultad
resta ahora para que salga.
TEODORO ¿Qué es?
CÉSAR Que es preciso que pase
por delante de la cama
de mi madre; y si me ve
★ salir, es fuerza le haga
★ novedad.
TEODORO ★ ¿No habrá un disfraz
★ con que a aquella luz escasa
★ que la queda, no conozca
★ que tu seas el que pasa?
CÉSAR ★ Sí, y el disfraz ha de ser...
TEODORO ¿Qué?

---

v. 1162 *sirga*: «Maroma que sirve para tirar las redes, para llevar las embarcaciones desde tierra, principalmente en la navegación fluvial, y para otros usos» (*DLE*).

v. 1168 *ahora*: se mantiene la lección *aora*, preferida aquí en todos los testimonios, puesto que el término *agora* rompería el cómputo métrico del octosílabo.

CÉSAR ★ Que a la dama de guarda,
★ que duerme allí, quitaré.
VOZ (*Dentro*) ¿César?
CÉSAR ★ Mi madre me llama.
TEODORO ★ Responde, porque no entienda
de nuestro secreto nada.
CÉSAR Pues adiós.
TEODORO ¿En qué quedamos?
CÉSAR En que saldré, aunque me haga
★ injuria el disfraz que pienso.
TEODORO ★ Antes bien viene la traza,
para que no te conozcan
★ cuando en tus alcances vayan.
CÉSAR Pues espérame y adiós.
TEODORO ★ En vela mi amor te aguarda.
CÉSAR ¡Oh, quiera el cielo que logre
★ mi amor por ti esta esperanza!
TEODORO ¡Oh, quiera el cielo, que vuelva
por ti yo a gozar mi patria! *Vanse.*

Salen Serafina, Laura y Clori.

LAURA Ya que tus melancolías [Décimas]
te traen al campo, señora,
no llores con el aurora,
★ pues hay alba con quien rías.
SERAFINA Mal de las tristezas mías
el pesar podrá aliviar,
risa o llanto.
CLORI Eso es mostrar,
★ que ni hay ni puede haber

---

vv. 1177-1185 Sobre el tratamiento del disfraz de César y el travestismo cruzado pueden verse varios trabajos de Santiago Fernández Mosquera, 2015, pp. 297-353. Puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura.

a quien dé vida el placer,
si a ti te mata el pesar.

SERAFINA ¿Por qué?

CLORI Porque si tu estrella,
señora, a verte ha llegado
★ tan ilustre por tu estado,
por tu perfección tan bella,
★ y tú formas queja de ella,
¿quién con la suya estará
contenta?

SERAFINA Más que me da
mi estrella, Clori, me quita
quien hacerme solicita
certamen de amor, y ya
★ que apuras mi sentimiento,
¿qué importa que celebrada
viva en mi estado, adorada
de uno y otro pensamiento?
Si al interés solo atento
★ vino a servirme el más fino,
★ siendo el estado de Ursino
la dama que adora fiel,
pues cuando estaba sin él,
ninguno a mis ojos vino.
★ ¿Por qué ha de pensar, me di,
★ el que hoy miras más postrado,
que valgo yo por mi estado,
lo que no valgo por mí?
★ ¿Quieres ver si esto es así?
El día que se abrasó
mi palacio, ¿cuál llegó

---

v. 1214: *certamen de amor*: Cruickshank sugiere que parece referencia a la desaparecida *Certamen de amor y celos*, comedia estrenada en 1640 en el estanque del Buen Retiro, 2011, p. 387. Hartzenbusch sugiere que *Amado y aborrecido* es una refundición de esta comedia perdida, BAE, XII, p. 227.

★ destos amantes a darme
vida? ¿Cuál, para librarme,
a las llamas se arrojó?
Bueno es que, estando servida
de tantos príncipes, fuese
★ un hombre vil quien me diese
★ a vista de todos vida;
y ser vil es conocida
cosa, pues se contentó
con la joya que llevó,
cómo si yo no le hubiera
de pagar de otra manera
el socorro.

LAURA En eso no
puedes tu queja fundar;
que a tus umbrales primero
estaría.

SERAFINA Agora quiero
★ a nueva queja pasar,
★ ¿por qué otro había de estar
★ a mis umbrales? Mal sales
★ con la razón que los vales,
★ que eso antes es ofendellos,
★ cuando yo pensaba que ellos
dormían a mis umbrales,
con que de todos quejosa,
★ y de ninguna agradada,
me huelgo ver dilatada
aquella lid amorosa,
por si en tanto que reposa
en quietud el ardimiento,
tregua hace mi sentimiento,
al ver que en su competencia
ha de hacer la conveniencia,
y no el gusto, el casamiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sale Carlos.

CARLOS — Sabiendo que esta mañana [Romance en é] 1265
salías al campo, porque
lo dijo alegre la rosa,
lo dijo ufano el clavel,
esperando cada uno
la dicha de florecer, 1270
★ más que al halago del sol,
★ al contacto de tu pie,
previne, por si querías
del río la pesca ver,
tres góndolas, que veloces 1275
★ parecen surcando en él,
★ tal vez dejando la orilla,

★ y cobrándola tal vez,
que un aquilón africano
las engendró a todas tres. 1280
★ Para música las dos
son, la otra para ti, en quien
★ brillar, a pesar del agua,
★ un ascua de oro se ve,
★ bien, que la tienda desdice 1285
el concepto, porque aunque
son de oro los masteleros,
de tela la tienda es,
con cuyo verde color
★ se corresponden después 1290
gallardetes y casacas,

---

vv. 1279-1280 Estos versos son una cita del romance de Góngora «Según vuelan por el agua». Para profundizar sobre este pasaje y las citas de Góngora puede verse Hernando Morata, 2012. Comp. en esta misma comedia vv. 1310-1311.

★ todo haciendo, al parecer,
★ un verde islote, si ya
★ no otro escollo, como el que
★ hurta un poco sitio al mar,
y mucho agradable en él.
Pero aunque mi prevención
atenta a tu gusto esté,
★ con la música en el aire,
★ y en el agua con la red,
te suplico que no admitas
hoy el festejo, porque
colérico el Po, ha salido
★ de sus límites, no sé
si ha sido envidia del mar,
que llegando a conocer,
que por huésped te esperaba,
se ha incorporado con él,
con cuya venida, es tal
de su furor el desdén,
★ que abrigándose a la orilla,
★ al más lejano bajel,
si no le da el temor alas,
★ de plumas calza los pies.

SERAFINA La prevención agradezco,
★ Carlos, y el aviso, y pues
se ve el Po tan explayado

---

v. 1291 *gallardete*: «Tira o faja volante que va disminuyendo hasta rematar en punta, y se pone en lo alto de los mástiles de la embarcación, o en otra parte, como insignia, o para adorno, aviso o señal» (*DLE*). *casaca*: «Vestidura ceñida al cuerpo, generalmente de uniforme, con mangas que llegan hasta la muñeca, y con faldones hasta las corvas» (*DLE*).

vv. 1295-1296: se hace una referencia a otro romance de Góngora «Cuatro o seis desnudos hombros», que lee «Cuatro o seis desnudos hombros / de dos escollos o tres / hurtan poco sitio al mar / y mucho agradable en él». Comp. en esta misma comedia vv. 1319-1320. Sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado al estilo.

que lo que era campo ayer,
hoy es golfo, y en su margen
★ solo descollarse ven
★ cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos o tres,
★ y que vuestra prevención
no deja lograrse, haced,
★ que la góndola en la arena
★ varada, aguarde, hasta que
de la cólera del Po
★ templada la saña esté.

CARLOS Así templara su saña.

SERAFINA Basta, no me digáis quien.

CARLOS ¿Qué importa que yo lo calle,
si la que lo ha de saber,
lo sabe ya?

SERAFINA Y aun por eso

es justo el callarlo, pues,
★ para no saber, oír
retórica ociosa es.
Venid conmigo las dos
por esta orilla.

CARLOS Ya pues
★ que me obliguéis a callar,
no me obliguéis a no ver,
★ y permitidme que siga
★ el divino rosicler,
★ mudo girasol de amor.

Salen Federico y Patacón.

FEDERICO No pases de aquí.

---

v. 1343 *rosicler*: «dicho de un color: Rosa claro y suave, semejante al de la aurora» (*DLE*).

PATACÓN ¿Por qué?
FEDERICO Porque está aquí Serafina.
PATACÓN Pues antes por eso es bien
que pase y repase a verla,
★ que estoy muriendo por ver
si es tan bella como dices.
FEDERICO El paso, loco, detén,
que, si no miente el temor,
★ o el corazón, que es más fiel,
es Carlos de Visiniano
★ el que está allí, ¡ansia cruel!
PATACÓN ★ ¿Al primer encuentro azar?
Mas, ¿cuánto va que a perder
echamos el galanteo
al primer lance?
FEDERICO ¿Por qué?
PATACÓN Porque si celos te da,
reñirás luego con él.
FEDERICO No haré, que el que a competir
viene en público, ya sé
que ha de sentir y callar,
si desea merecer.
PATACÓN Cuanto me huelgo de verte,
señor, de ese parecer.
FEDERICO ¿Por qué?
PATACÓN Porque hay quien murmure
que luego la espada esté

a cada paso en la mano.
FEDERICO Cobarde debe de ser,
que si a cualquier paso hay causa,
el no parecerle bien
que otro riña, es argumento
de que no riñera él.
LAURA ¿Dónde, caballero, vais?
Atrás el paso volved,

que está la princesa aquí.
FEDERICO Pues hacedme vos merced
de saber si da licencia
a un forastero de que
bese su mano.
LAURA Esperad
aquí, mas, ¿quién la diré
que sois?
FEDERICO Federico Ursino.
LAURA Perdonad no conocer
vuestra persona.
FEDERICO No hay culpa
★ en vos. Pues que ya la ves,
¿no es hermosa?
PATACÓN No por cierto,
★ sino así, un sí es, no es.
LAURA Federico Ursino dice,
señora, licencia des
para que bese tu mano.
SERAFINA ★ ¿Vuelve, Laura, a decir quién?
LAURA Federico Ursino.
SERAFINA ¿A mí
mi primo?
LAURA Sí.
SERAFINA Solo fue
★ este el necio que faltaba,
★ para cansarme también.
LAURA ¿Qué quieres que le responda?
SERAFINA Di que llegue.
LAURA Ya tenéis
licencia.
FEDERICO Turbado llego.
CARLOS Solo agora faltaba ser
competidor Federico;
★ mas no se atreverá él,

★ pobre y deslucido, a serlo.
FEDERICO Pues no puedo merecer
besar, señora, tu mano,
merezca besar tus pies.
SERAFINA Del suelo alzad.
FEDERICO Extrañado
el atrevimiento habréis
de llegar a vuestros ojos,
pues porque no lo extrañéis,
y sepáis con qué ocasión,
que solo vengo, sabed
del gobierno del estado
a daros el parabién;
porque nadie más que yo,
interesado se ve
en vuestro aumento; pues solo
sentí la instancia perder
★ porque fuese otro y no yo,
quien su posesión os dé.
★ Gocéisle la edad del fénix
que, hijo y padre de su ser,
o nace para morir
o muere para nacer.
SERAFINA ★ Yo os estimo, Federico,
cumplimiento tan cortés.
FEDERICO No es cumplimiento, señora,
y porque lleguéis a ver
★ cuán de veras mi verdad

vv. 1423-1424 Se trata de dos versos muy similares a los que aparecen en las décimas «A San Isidro» de Calderón, en las que se compara al sol con un ave fénix, «que nace para morir, / él muere para nacer» (2000: vv. 9-10, consultados en edición virtual preparada por Evangelina Rodríguez Cuadros para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). La imagen del ave fénix, símbolo del sol, estaba ya presente en los bestiarios clásicos y medievales, pero su utilización fue extendida por el movimiento petrarquista (Manero Sorolla, 1990, pp. 301-312). Comp. *Afectos*: «o muere para nacer / o nace para morir» (*Comedias III*, p. 422).

desea satisfacer
la obligación de escudero,
vengo a pediros, me deis,
★ por ser yo a quien más le toca,
licencia de deshacer
en vuestro nombre un agravio
que os hacen en un cartel.

CARLOS ¿Qué agravio?

FEDERICO Decir que nadie
la merece.

CARLOS ★ Pues, ¿hay quien?

FEDERICO Sí, quien la vida la da,
cuando en peligro la ve,
★ merece gozar la vida
★ que desde allí es suya, pues
★ nadie da lo que no es suyo;
★ y si entonces suya fue
la vida que dio, quién duda
que agora lo sea también.

CARLOS Aunque esa es sofisteria,
¿quién fue quien se la dio?

FEDERICO Quien,
★ (bien entrara aquí la joya,
mal haya Lisarda, amén)
★ cuando otros de reposar,
trataba de padecer;
★ y está tan desvanecido
de aquella acción, que de fiel
se encubre, porque no quiere
★ más premio y más interés
que el haberla conseguido;
y así vengo a defender,
★ que quien da una vida y calla,
★ merece el premio de ser
dueño de su vida antes,

y de su favor después.
CARLOS Eso dirá la campaña.
FEDERICO ¿Quién dice que no?
SERAFINA Está bien,
y pues tiene apelación
la porfía, suspended
los argumentos, que aquí
solo se ha de oír y ver.

LISARDA (*Dentro*) ★ ¡Cielos, favor!
CÉSAR (*Dentro*) ¡Piedad, cielos!
SERAFINA ¿Qué dos voces escuché
en el monte y en el río?
FED.Y CAR. ★ A lo que se deja ver.
FEDERICO Desbocado allí un caballo
CARLOS Zozobrado allí un bajel.
FEDERICO Por el monte a despeñarse.
CARLOS Por el río a perecer.
FEDERICO Con un generoso joven.
CARLOS Con una hermosa mujer.
FEDERICO Vaga de uno en otro risco.
CARLOS Va de uno en otro vaivén.
CÉSAR (*Dentro*) ¡Cielos, piedad!
LISARDA (*Dentro*) ¡Favor, Cielos!
SERAFINA ¡Qué desdicha tan cruel!

★ ¡Quién sus dos vidas pudiera
★ piadosa favorecer!
FEDERICO Si tú lo deseas, yo ofrezco
★ la una. *Vase.*
CARLOS Yo la otra también. *Vase.*
SERAFINA ¿Cómo, hidalgo, vos no vais
uno ni otro a socorrer?
PATACÓN No me tocan los socorros,
que soy toreador de a pie.
CÉS. Y LIS. ★ ¡Cielos, piedad, piedad, cielos!
CLORI Ya Federico se ve.

LAURA Ya Carlos allí se mira.
CLORI. Que con gallarda altivez.
LAURA Que con osado denuedo.
CLORI ★ Saliendo el bruto al través.
LAURA Los remos tomando a un barco.
CLORI La capa enreda a los pies.
LAURA Dando cabo al leño frágil.
CLORI Y con la espada después.
LAURA Trayéndole de remolque.
CLORI Le ha podido detener.
LAURA ★ Pudo a la orilla sacarle.
CLORI Y viendo al joven caer.
LAURA Y desmayada la dama.
CLORI ★ Carga en los brazos con él.
LAURA Con ella carga en los brazos.
LAURA Y CLORI Y ambos llegan a tus pies.

★ *Saca Federico a Lisarda en los brazos vestida de hombre y Carlos a César vestido de mujer.*

FEDERICO ★ Ya la parte que me cupo
de este peligro excusé.
CARLOS Y en la que me cupo a mí,
estás servida también.
SERAFINA No vi más gallardo joven,

---

v. 1496 *bruto*: «Comúnmente se toma por el animal cuadrúpedo, como el caballo, mulo, asno» (*Aut.*). Comp. *Amado*: «en un bruto, tan ligero / que pareció que volaba» (TESO).

vv. 1493-1508 Sobre la espectacular llegada de Lisarda y César a la corte de Serafina apunta Fernández Mosquera que tiene que ver también con su travestismo cruzado. De una parte, Lisarda no ha podido gobernar su caballo, pues requiere fuerza y destrezas en las que, como mujer, no ha sido educada. Además, la escena entra dentro de «la tradición de la anécdota de la dama vencida por el bruto, en una tópica y espectacular versión de la lucha entre la bestia y la bella». De la otra, el naufragio de César no tiene que ver con su torpeza, sino con haber sido sorprendido por las fuerzas de la naturaleza, 2015, p. 312.

★ no vi más bella mujer.
LISARDA Cielos, aliento me dad.
CÉSAR ★ Vida, hados, me conceded.
LISARDA Para saber a quién debo
la vida.
CÉSAR Para saber
donde estoy.
LISARDA ¡Pero qué miro!
CÉSAR ¡Mas qué es lo que llego a ver!
LISARDA (¿Federico no es aqueste?)
CÉSAR (¿Esta Serafina no es?)
FEDERICO ¿Patacón?
PATACÓN Nada me digas,
ya todas tus dudas sé.
FEDERICO ¿No es esta Lisarda?

PATACÓN ★ Ansí
lo fuera yo.
SERAFINA En tanto que
vos, bella dama, cobráis
★ los colores que a la tez
★ robó el susto, decid vos,
¿quién sois?
LISARDA En sabiendo a quien,
que no es justo una ignorancia
me acuse de descortés.
SERAFINA Serafina soy.
LISARDA Agora
que rendido a vuestros pies
no puedo errar el estilo
que soy, señora, sabed,
el príncipe de Orbitelo.
CÉSAR (¿Qué es lo que escuché?
Mi nombre ha dicho y mi estado).
PATACÓN Vive Dios...

FEDERICO La voz detén.
PATACÓN que es el enredo mayor.
FEDERICO Oye y calla.
PATACÓN Mal podré.
LISARDA ★ Que habiendo oido a la fama
el certamen de un cartel,
a ser vuestro aventurero
vengo, confiado en que
no mereceros ninguno
es asunto suyo, pues
no es grosero quien ya sabe
que viene a no merecer.
Por llegar a vuestros ojos,
tan veloz pretendí ser,
★ que con ansias de volar,
tuve a pereza el correr;
conque apurado el caballo,
al freno rompió la ley;
si ya no fue de mi dicha
diligencia su altivez:
porque volar hacia el sol,
★ lo acreditase el caer.

★ *Sale Nise de lacayuelo.*

NISE Y yo Gandalín Meñique,
★ regacho suyo, doy fe,
que es verdad cuanto él ha dicho
fecha a tantos de tal mes,
día de San Orbitelo,

---

v. 1541 *enredo*: Aunque el enredo es base de toda comedia, resulta especialmente importante en las de este género, puesto que el enredo inverosímil es imprescindible para buscar la maravilla y el entretenimiento. Puede verse el apartado de esta tesis dedicado a la estructura.

v. 1556 *freno*: «Instrumento de hierro, que puesto y metido en la boca del caballo o mula, sirve para sujetarle y gobernarle» (*Aut.*).

★ supuesto que cae en él.
LISARDA Quita, necio.
PATACÓN Vive Dios
★ que Nise el lacayo es.
FEDERICO Calla.
PATACÓN ¿Quién ha de callar?
FEDERICO Quien ve que no le está bien.
SERAFINA Vos seáis muy bienvenido
que a mí me pesa de haber
dado al peligro ocasión,
(aunque le he visto otra vez,
no le conociera agora,
pero tan de paso fue,
★ que no percibí sus señas)
a mi primo agradeced
el socorro.
LISARDA Caballero,
yo os estimo la merced.
FEDERICO ★ Guárdeos el cielo, ¡ah, tirana!
SERAFINA Si acaso cobrado habéis,
hermosa dama, el aliento,
★ decidme, ¿quién sois?
CÉSAR (¿Qué haré?
★ Que decir quien soy en este
traje, en público, no es bien,
ni que se sepa de mí
que yo he podido usar de él.
Pues dejar que otro mi nombre
★ tome, y pretenda con él,
tampoco es justo).
SERAFINA Pues, ¿no
habláis?
CÉSAR Qué decir no sé
yo, señora.
SERAFINA Proseguid.
CÉSAR Hija soy de un mercader

(forzoso es disimular,
y fingir, hasta después)
★ que a embarcarse al puerto iba,
cuando empezando a romper
sus márgenes el Po, hizo
que zozobrase el bajel,
queriendo salir a tierra,
(esto solo verdad es)
★ para darme a mí la mano,
la tomó primero él;
a cuyo tiempo, rompiendo
la sirga (¡ay de mí!) el cordel,
★ con un embate, me hizo
volver al golfo otra vez,
sin que él, en la orilla ya,
me pudiese socorrer.
Echóse al agua el barquero,
procurando defender
★ su vida, con que yo (¡ay triste!)
sola en el barco quedé,
expuesta a las inclemencias
del hado, ya no cruel
para mí, sino piadoso,
pues he llegado a tus pies.
★ (¡Mal haya el infame acaso,
que acción tal me obliga a hacer!)

SERAFINA A Carlos de Visiniano
lo podéis agradecer.
Y ya que de dos fortunas
teatro esta playa fue,
★ por cuenta mía las dos

v. 1600 *bajel*: en este lugar la mayoría de testimonios lee «batel». Sin embargo, dado que en el resto de la comedia todos prefieren el término «bajel», y que *Aut*. dice de «batel» que «parece corrupción del nombre bajel», se ha optado por regularizar su uso.

desde hoy han de correr.
Id, César, a descansar.
¿Lidoro?

★ *Sale Lidoro, viejo.*

LIDORO ★ ¿Qué mandas?
SERAFINA Que
en vuestro cuarto esa dama
se albergue, porque no es bien
★ introducirla en el mío,
sin saber mejor quién es;
en él podrás repararte
desta fortuna, hasta que
sepa tu padre de ti.
CÉSAR Vida los cielos te den.
SERAFINA ★ Ven, Laura, ¡ay de mí! Ven, Clori.
LAS DOS ¿Qué es lo que llevas?
SERAFINA No sé,
no vi más gallardo joven,
no vi más bella mujer,
(ni vi tampoco deseo
como el que llevo de que
haya sido Federico
el que la vida me dé). *Vanse.*
LIDORO Venid, señora, conmigo
adonde servida estéis. *Vase.*
CÉSAR ★ Aquí no hay más que sufrir
de mi fortuna el desdén. *Vase.*
CARLOS ★ Aquí no hay más, que pensar
nuevos contrarios vencer. *Vase.*
FEDERICO Fiera, enemiga, tirana,
★ falsa, alevosa y cruel,
que has venido a dar la muerte
a quien la vida te dé,
¿qué es tu intento?
LISARDA Caballero,

ni sé qué decís, ni sé
quién sois, tratad vos de amar,
mientras yo de aborrecer. *Vase.*

PATACÓN ★ Y tú aspidillo casero,
★ ¿a qué has venido acá?

NISE A que,
mientras yo de bufonear,
trate de callar usted. *Vase.*

FEDERICO ★ ¿Quién vio igual locura?

PATACÓN A mí
poco me estorbara, pues
esto no puede durar
★ más que hasta decir quién es.

FEDERICO ★ Pues a nadie se lo digas,
que no le está a mi amor bien
galantear una beldad,
cargado de una mujer.

PATACÓN Pues, ¿qué hemos de hacer?

FEDERICO Callando,
dejar el lance correr,
mientras él no se declare,
diciendo una y otra vez,
entre un olvidado amor
y un acordado desdén,
arded, corazón, arded,
que yo no os puedo valer.

---

v. 1677 *arded, corazón, arded*: Señala Cruickshank que este verso aparece recogido por primera vez en *El delphin de musica* de Luis Narváez en 1538 (2011, p. 387). Aparece, además, en el *Cancionero musical de palacio*, f. 61r (Stein, 1986, p. 365). Calderón glosa también esta composición en otras obras. Comp. *Mañanas* «Más puesto que así ha de ser, / arded, corazón, arded, / que yo no os puedo valer» (Arellano y Serralta, 1996, p. 107, vv. 1486-1488). Este mismo verso aparece también en *Gustos y disgustos* (*Comedias V*, p. 923) y en el auto sacramental *El orden de Melquisedec*.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

JORNADA SEGUNDA

Salen Laura y Clori.

CLORI No se ha visto igual extremo [Romance é-a]
en el mundo.
LAURA ¿Quién creyera,
★ que condición tan extraña
★ a cuanto es agrado, diera
★ poder a una advenediza
mujer, a quien su desecha
fortuna echó a estos umbrales,
porque dulcemente diestra
la escuchó cantar tal tez
desde el sitio en que se alberga,
en el cuarto de Lidoro,
★ hechizada de manera
al encanto de su voz,
★ que dueño absoluto sea
de su voluntad?
CLORI No, Laura,
en tu queja y en mi queja
hablemos, porque parece
que aquí las voces se acercan.
LAURA Pues la plática mudemos,
hablando de nuestra fiesta.

★ *Salen Serafina y César vestido de mujer.*

SERAFINA ¿Dónde, Celia, el instrumento
★ dejaste?
CÉSAR En las flores bellas
le dejé.
SERAFINA ¿Por qué?
CÉSAR Señora,

porque a su dulce tarea,
en metáfora de arco,
descanse un rato la cuerda.

SERAFINA Ve por él, porque no hay cosa
que más me alivie y divierta
de tantos necios pesares,
como una dicha me cuesta,
que tu voz; y así, entre tanto
que por la apacible esfera
voy deste jardín, te pido,
que al compás de las risueñas
cláusulas de sus cristales,
★ el aire tu voz suspenda.

CÉSAR Beso, señora, tu mano,
por el agrado que muestras,
★ a quien feliz e infeliz
llegó a tus pies; (¡ay, adversa
suerte mía! Aunque me quite

---

vv. 1703-1704 En la palabra «arco», *Covarrubias* dice «aflojar el arco, descansar del trabajo». Comp. *Antes que todo*: «aflojar el arco, descansar del trabajo» (2000, p. 166, v. 398), que su editor Bernard P. Bentley relaciona con el refrán «arco siempre armado, o flojo o quebrado» (2000, p. 166). Sobre esta metáfora apunta Don Cruickshank que permite deducir que *Manos blancas* «iba dirigida a un público formado por la corte real, incluido el rey», pues esta expresión había sido «empleada en otras ocasiones por Calderón para indicar el derecho del monarca a la holganza» (2011, p. 384). Comp. *Púrpura*: «repitiendo aquel emblema / del arco, por quien se dijo / 'descanse un rato la cuerda» (Calderón, 1990, p. 158, vv. 343-345). Cruickshank señala que este emblema aparece en la colección *Emblematum ethico-politicorum centuria* (Heidelberg, 1619) de Julius Wilhem Zincgreff, seguido de un texto francés (1990, p. 226, nota 343-5). Por otra parte, E. M. Wilson recoge que «Según Casiano, San Juan Evangelista había dicho en una ocasión que el arco no podía estar siempre tenso; que era preciso aflojarlo de vez en cuando; por esta razón el hombre tenía derecho a solazarse» (1967, p. 157).

v. 1710 *esfera*: la esfera uno de los términos más reiterados en la obra de Calderón, debido a la concepción del mundo con forma esférica. Para profundizar sobre el simbolismo de la esfera en Calderón puede verse Suárez Miramón, 2003. La «apacible esfera» de este jardín parece un símbolo de perfección, un *locus amoenus* que se completará con el canto de César.

fama y honor tu violencia,
★ ¿qué importa, si no me quita
que estos favores merezca?)
Pero permíteme, ¡ay triste!...

SERAFINA ¿Qué?

CÉSAR Que hoy te pida licencia
para no cantar.

SERAFINA ¿Por qué?

CÉSAR Porque aunque es mi dicha inmensa
en servirte y agradarte,
no sé qué oculta tristeza
se ha apoderado del alma,
que más a llorar me fuerza
que a cantar, y no sé cómo
★ en un corazón se avenga
el gusto y pesar a un tiempo.

SERAFINA ★ Pues, ¿qué es lo que sientes, Celia,
que a tanto dolor te obliga?

CÉSAR ¿Qué es lo que quieres que sienta?
★ (¡Oh, quién pudiera decirlo!
★ ¡Oh, quién callarlo pudiera!)
Si de mi padre ignorada,
que por llorarme por muerta
★ quizá no me busca viva,
de mi natural tan fuera,
★ que admirada estoy, de cuanto
estoy en este violenta.

SERAFINA Yo pensé que mis favores
de tus fortunas pudieran
contrapesar los acasos.

CÉSAR Pues si por ellos no fuera,
¿estuviera yo con vida?
★ Y aunque por ellos la tenga,
quizá son ellos también
los que mi pesar aumentan.

SERAFINA ¿Cómo?

CÉSAR Como ellos son causa

de que haya quien me aborrezca,
y si me excuso...

SERAFINA — Prosigue.

CÉSAR — Es, porque alguna no sienta
★ oír mi voz.

SERAFINA — Di, que yo
gusto oírla, canta apriesa,
no temas la envidia.

CÉSAR — Basta,
¿y si Clori y Laura fueran

SERAFINA — ★ Son, Celia, ¿por quién lo dices?
Yo te haré vengada de ellas.
★ Laura y Clori, ¿de qué habláis?

LAURA — Viendo que todos desean
en aquestas soledades
dar alivio a tus tristezas,
tus damas, por tener parte
★ en tan digno asunto, intentan
que para hacerte un festejo
las des, señora, licencia,
el día que cumples años.

SERAFINA — ¿Qué festejo?

CLORI — Una comedia.

SERAFINA — ¿Por qué, di, no la he de dar?
Que yo me holgaré de verla.

LAURA — Pues ya que muestras agrado
en que la estudiemos resta,

---

v. 1769 Fernández Mosquera señala que «estas fiestas cortesanas de protagonismo femenino se solían representar para celebrar los cumpleaños de las damas importantes de la corte, reina e infantas (...). Sin duda, esta costumbre y este tipo de fiestas son las que están detrás de la que se le prepara a Serafina, en la que la "dama" César ejecuta el papel de Hércules» (2015: 319, n. 27). Flórez apunta que «las damas eran muy apreciadas en las fiestas palaciegas interpretadas por los miembros de la corte, en las que […] representaban los papeles principales», 2006, p. 410. Sobre este tipo de representaciones puede verse Maria Grazia Profeti, 2000, pp. 79-90.

★ porque es de música, a usanza
de Italia...
SERAFINA ¿Qué?
CLORI Que entre Celia
★ a ayudarnos.
SERAFINA ¿Qué papel
ha de hacer?
LAURA El galán della,
que su hermosura y su gracia
★ es bien que a todas prefiera.
SERAFINA ¿Querrás, Celia?

---

v. 1777-1778 *a usanza de Italia*: se refiere al género musical, cuya llegada a España estuvo ligada a las estrechas relaciones con Italia, país en el que nacía y triunfaba la ópera (Molina Jiménez, 2008, pp. 49-50). Molina Jiménez añade que la impresión en España de las aportaciones de músicos y teóricos como Galilei, Caccini o Monteverdi; la presencia en la corte de tramoyistas italianos como Cosme Lotti y Baccio del Bianco; y las obras teatrales en que se incluían intervenciones musicales de relevancia como *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, cimentaron el camino para la aparición de la ópera española (2008, pp. 50-51). Señala, además, que la música es un elemento «estructural y definitorio» en la dramaturgia de Calderón (2008: 58), quien escribió una serie de comedias que podrían considerarse como semi-óperas: *Fiera*, *Fortunas*, *Fieras afemina* y *Prometeo* (2008, p. 51). En *El laurel de Apolo* aparece una referencia similar «en que a imitación de Italia / se canta, y se representa» (TESO). Esta mención es parte de la *mise en abîme* que muestra cómo se desarrollaban las fiestas palaciegas.

v. 1780 *El galán della*: Cruickshank apunta que «los papeles masculinos en los que se requería cantar corrían casi siempre a cargo de mujeres» (2011, p. 383). Quizá se trate de un acomodo específico al género musical, pues Louise K. Stein apunta que «All the principal singing roles in the semi-óperas and zarzuelas were performed by women» (1993, p. 134). Por otro lado, Fernández Mosquera señala que «no es frecuente que una actriz desempeñe el papel serio de galán o de varón», aunque apunta que se podía tolerar en casos de obras jocosas o musicales, como la ópera *Celos aun del aire matan*. Sin embargo, esto no resultaría práctico, puesto que «en las compañías siempre eran más numerosos los actores que las actrices» (2015, p. 299). En el caso de fiestas de damas como la que aquí se menciona, señala Fernández Mosquera que la interpretación de un papel de galán por parte de una dama se «circunscribe a un género concreto de ascendencia italiana y cortesana» (2015, p. 322).

CÉSAR ¿Por qué no?
★ Y antes me holgaré me veas
en el traje de galán
cantar amantes finezas,
★ que ya di entre mis iguales
★ de aquesta habilidad muestra,
y no muy mal parecida.
SERAFINA Pues porque mejor lo seas,
yo me encargo de tus galas.
LAURA ★ (¿Otro favor?)
CLORI (Ten paciencia).
SERAFINA (A un envidioso no hay
castigo como que tenga
★ más que envidiar.
CÉSAR Otra vez
te beso la mano.
SERAFINA Piensa
que no debo a mi fortuna
★ otra dicha, sino esta
de haberte aquí derrotado
la tuya; pues de manera
me obligas que, como dije,
no hay cosa que me divierta,
★ ni alivie, si no eres tú;
y así, te ruego no tengas
pesar, que tú de tu padre,
o él de ti saber es fuerza;
y en ninguna parte pueden
hallarte sus diligencias
mejor que conmigo.
CÉSAR Es cierto,
y si antes dijo mi lengua
también, que violenta estaba;
es con propriedad tan nueva
que no estuviera, señora,
si en otra parte estuviera,
menos violenta mi vida,

que donde está más violenta.
SERAFINA ¿Quieres saber a qué extremo
mi agrado contigo llega?
★ Pues solo siente que Carlos
★ fuese quien a esta ribera
★ de aquel golfo te sacase.
CÉSAR. ¿Por qué?
SERAFINA Porque no quisiera
★ que hiciera por mi elección
cosa que le agradeciera.
CÉSAR Pues Carlos (entremos, celos,
en la experiencia primera),
★ que es quien más fino te sirve,
más amante te festeja,
¿no es quien más te obliga?
SERAFINA No,
que aunque debo a sus finezas
más que a las de todos, ¿quién
★ puso en razón las estrellas?
Carlos me cansa.
CÉSAR ¿Quién duda
que la gala y gentileza
del príncipe de Orbitelo
será causa?
SERAFINA Ten la lengua,
que a César, Celia, también
aborrezco.
CÉSAR (¿Quién creyera
que a mí me sonara bien
★ oír que aborrece a César?
Pero vamos adelante,
que no va mal la experiencia).
No me atrevo a discurrir
en quién tu agrado merezca,
pero atrévome a pensar
(permíteme esta licencia)
que no es posible que deje

alguno en la competencia
de ser más bien visto que otro.

★ *Sonríese Serafina.*

¿Falsa risa es la respuesta?
SERAFINA No es haberte concedido
la malicia.
CÉSAR No es haberla
negado tampoco.
SERAFINA No,
y si la verdad confiesa
mi voz, pues contigo ya
no es bien que secreto tenga,
y más cuando tu malicia
★ la costa hizo a mi vergüenza,
sabrás que de agradecida,
más que de fina ni atenta,
no digo el que más me agrada,
el que menos me molesta
es Federico, mi primo.
CÉSAR Pues, ¿qué ves en él que pueda
obligarte, si no hay
ninguno a quien menos debas?
Litigar antes tu estado,
★ y agora amarte es consecuencia
★ que a él pretende y no a ti.
SERAFINA ★ Aunque con razón pudiera
ofenderme de él, hay otra
que me obliga a olvidar esa.
CÉSAR ¿Qué razón?
SERAFINA Aunque no claro
me lo haya dicho su lengua,
sus equívocas razones,
★ con las lágrimas envueltas,

★ me han dado a entender que es él
el que de aquella violencia
del incendio me sacó,
cuya presunción me lleva
tras el agradecimiento
de mi vida, tan atenta,
que no sé cómo te diga,
o sea obligación, o sea
simpatía de la sangre,
o elección del gusto, o fuerza
★ del hado, o qué sé yo qué,
que él solo las extrañezas
de mi altiva condición
ha podido; mas él llega,
★ y por si acaso escuchó
algo, hagamos la deshecha.
Toma el instrumento y canta.

CÉSAR (Está mi vida muy buena,
★ sabiendo que Federico
★ es quien su agrado merezca,
agora para cantar).

SERAFINA ¿No vas?

CÉSAR (Mal haya el que llega
a buscar sus celos, cosa
que se siente si se encuentra).

SERAFINA ★ Canta por mi vida un tono.

CÉSAR Pues obedecer es fuerza,
★ cantaré como el cautivo,
con el son de la cadena.

Toma el instrumento y sale Federico, escuchando lo que se canta, y Patacón.

CÉSAR (*Canta*) *Ven, muerte, tan escondida,* [Redondilla]

---

v. 1892 *hacer la deshecha*: «disimular» (*DLE*). Comp. esta comedia v. 3008.

que no te sienta venir,
porque el placer de morir
no me vuelva a dar la vida.

FEDERICO ★ Sin duda, por mí, oh, hermosa [Romance é-a]
deidad de esta verde esfera,
el concepto se escribió,
pues yo...

SERAFINA ★ Suspended la lengua
Federico (inclinación,
o lástima, o sangre, o deuda,
por más que tú te declares,
haré yo que él no te entienda)
que no sé que urbanidad
impedir a nadie sea
el gusto con que a otro escucha.

FEDERICO Quizá es pensión de su estrella,
★ quien a otro escucha con gusto,
que a mí me escuche con pena.

SERAFINA Pues porque no sea pensión,
Celia, canta.

---

v. 1905-1967 En este fragmento, los versos de la canción que entonan César y Federico intercalada con el diálogo pertenecen a una copla del comendador Escrivá, un poeta valenciano de principios del siglo XVI, cuyo original decía: «Ven, Muerte, tan escondida / que no te sienta conmigo, / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida». Esta composición se incluye en el *Cancionero* (1544) de Jorge de Montemayor, con la forma que glosaría Lope de Vega, «Ven, Muerte, tan escondida / que no te sienta venir, / porque el placer del morir / no me vuelva a dar la vida», y que retomaría también Cervantes en el capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote*, como ejemplo de la música para «agudezas que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma», 2004, II, 38, p. 843.. En su *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián la recoge en el discurso XXIV, entre los «conceptos por una propuesta y prueba extravagante» y dice de ella que «consiste su artificio ingenioso en una proposición que parece dura y no conforme al sentir, y dase luego la razón también extravagante y tal vez paradoja», 2001, p. 507. Calderón utiliza estos mismos versos (1902-1905) en *Eco* (*Comedias IV*, p. 162).

v. 1923 *pensión*: «Trabajo, molestia o cuidado que lleva consigo la posesión o goce de algo» (*DLE*).

FEDERICO Cante, Celia,
pues para que llore yo,
★ ¿qué importa que cante ella?
CÉSAR (*Canta*) ★ *Ven, muerte, tan escondida.*
FEDERICO Sin duda esta letra, oh bella [Coplas reales]
Serafina, por mi suerte
se escribió, puesto que en ella
se ve escondida una muerte
★ y declarada una estrella.
★ Si una ha de ser mi homicida,
★ máteme la declarada,
y así, ha quitarme la vida,
★ puesto que el morir me agrada.
CÉS. Y FED. (*Cantan*) ★ *Ven, muerte, tan escondida.*
FEDERICO Y porque si muerto quedo,
será mi muerte favor,
ven, mas pisando tan quedo
★ que los pasos del valor
★ parezca que los da el miedo.
Ven, que habiendo de morir,
★ yo te saldré a recibir.
Mas, ¡ay de mí! ¿Qué querrás,
★ para que yo sienta más?
CÉS.Y FED. (*Cantan*) ★ *Que no te sienta venir.*
FEDERICO El pesar no ha de quitar
el placer de merecer,
mas cuál debo yo de estar
el día que es mi placer
no morir de tu pesar!
★ Y al que me llegue a pedir
★ razón, le sabré decir
que en mí, dueño singular
★ del vivir se hizo pesar.
CÉS.Y FED. (*Cantan*) ★ *Porque el placer de morir.*
FEDERICO ★ Y tú, si otro te pidiere
★ razón de por qué un desdén

más agravia a quien más quiere,
le podrás decir también
★ otra que a aquella prefiere,
★ diciendo: «si es encendida
llama amor, bien mi tristeza
huye de él, porque ofendida
de otro incendio, otra fineza».

CÉS.Y FED. (*Cantan*) ★ *No me vuelva a dar la vida.*

SERAFINA ★ Aguarda, Celia, que ya [Romance é-a]
que a un tiempo en mis dos orejas,
aquí música, allí llanto,
o suenan mal o no suenan,
★ quiero ajustar una duda.

Salen Lisarda y Nise al paño.

NISE Federico y la princesa
están aquí.

LISARDA Pues aguarda,
★ que de estas murtas cubiertas
oíremos.

NISE ¡Que ha de haber murtas,
ya que aquí no hubiese puertas!

SERAFINA Muchas veces, Federico,
en equívocas respuestas
me habéis querido decir
no sé qué, y no soy tan necia
★ que ya que no entiendo el todo,
alguna parte no entienda.
La primera vez dijisteis

---

v. 1975 *murta*: arrayán. «Arbusto de la familia de las mirtáceas, de dos a tres metros de altura, oloroso, con ramas flexibles, hojas opuestas, de color verde vivo, lustrosas, pequeñas, duras y persistentes, flores axilares, solitarias, pequeñas y blancas, y bayas de color negro azulado» (*DLE*).

que veníais en defensa
de un agravio que me hacían
en que nadie me merezca,
pues me mereció quien fue
dueño de mi vida. Esta
proposición repetida
y no explicada me lleva
curiosamente a saber
qué queréis decir en ella.
Habladme claro.

FEDERICO Sí haré.

SERAFINA Pues proseguid.

FEDERICO Oye, atenta,
que aunque mi silencio quiso,
★ gala hacer de la fineza,
añadiéndola el callarla,
★ al realce del hacerla;
★ con todo, viendo cuán poco
mi fe contigo merezca,
★ desnudo de tu favor,
que de ella me vista es fuerza.
Antes, Serafina, hermosa,
que yo a tu corte viniera,
declarado amante iba
a decir, pero la lengua
más cortés que yo, turbada,
con tan grande voz no acierta,
permite que mi osadía
★ se vaya por mi modestia.
Vine a tu corte, llamado
del aplauso de las fiestas
que Carlos en nombre tuyo
mantenía. Vite en ellas

v. 1997 Se prefiere para este verso la lectura de M2, por ser la única correcta frente al error que comparten los demás testimonios.

la noche que la fortuna,
mala autora de comedias,
empezándola en festín,
vino a acabarla en tragedia.
A tus umbrales estaba,
desvelada centinela
del sueño de tus amantes,
cuando la llama violenta
en pirámides de humo
iba buscando su esfera,
y arrojándome al peligro,
si hay peligro que lo sea
a vista de tanto premio
como tu vida...

★ *Sale Lisarda.*

LISARDA — La lengua
★ ten, falso, aleve, tirano.
FEDERICO — (¿De dónde salió esta fiera
★ a matar segunda vez?)
LISARDA — ★ Y tú perdóname, oh bella
Serafina, que interrumpa
lo que Federico cuenta,
que si he callado hasta aquí,
ya desde aquí hablar es fuerza,
porque tú no hagas empeño
de su traición.
FEDERICO — Ella intenta,
sin duda, decir quien es,
por que a Serafina pierda.
SERAFINA — Pues, ¿qué novedad te obliga,
★ César, a tal acción?
LISARDA — Esta.
¿Para esto, traidor amigo,
agradecido a la deuda
del socorro del caballo,

te di de mis dichas cuenta?
¿Para esto te hice dueño
de alma y vida, siendo en ella...

FEDERICO ★ (Ya es aquesto declararse).
LISARDA el secreto de que intentas
valerte para matarme
aquí con mis armas mesmas?

FEDERICO (¿A dónde irá a parar esto?)
LISARDA Pues no ha de ser, y pues ciega
★ la fortuna me ha traído
a esta ocasión porque veas
quién fue quien te dio la vida,
y que todo lo que él cuenta
★ fue por contárselo yo,
yo fui, Serafina bella,
el que estaba a tus umbrales,
★ yo el que a la llama soberbia
se arrojó, y el que en mis brazos
★ pude restaurarte de ella,
por señas que a medio traje,
ni bien viva ni bien muerta,
estabas en una cuadra,
donde el desmayo a su puerta,
rémora fue de la fuga.
Si no bastan estas señas,
para que veas quién es
★ quien te obliga o quien te fuerza,
di que te de Federico
★ otra joya como esta.

Dale la joya y vase.

FEDERICO Oye, aguarda.
SERAFINA Deteneos,
★ no vais tras él, que aunque quiera
vuestro valor del desaire
salvaros, ya es diligencia

excusada, pues ya está
sabida la traición vuestra.
FEDERICO ¿Señora?
SERAFINA Nada digáis,
¿vos, Federico, bajeza
tan grande como valeros
de traidoras diligencias?
¿Vos, servirme con engaño?
¿Vos, amarme con cautela?
¿A quien su secreto os fía
vendéis? Pues, ¿tan pocas prendas
de sangre y valor tenéis
que os valéis de las ajenas?
FEDERICO ¡Vive el cielo!
SERAFINA Bien está...

FEDERICO Que yo...
SERAFINA Suspended la lengua.
FEDERICO ★ Fui quien os dio...
SERAFINA Este testigo,
¿cómo es posible que mienta?
FEDERICO Como...
SERAFINA Nada os he de oír.
PATACÓN ★ Por Dios, que hizo buena hacienda,
detén, Celia, a tu señora.
FEDERICO Haz tú por tu vida, Celia,
que me escuche una palabra.
CÉSAR (A muy buen puerto te llegas,
cuando puedo dar albricias
★ de que la enfades y ofendas).
SERAFINA ¿Qué te dice, Celia?
CÉSAR Dice
que de hablar le des licencia,
como si no fuera yo
★ interesada en tu ofensa,
★ ni le hables ni le oigas.
SERAFINA ★ (¿Cómo puedo, si estoy muerta

por ver si tiene disculpa?)
Haz tú como que me ruegas,
que le escuche.

CÉSAR (Solo esto
le faltaba a mi paciencia).

PATACÓN Dime, embustera menor
de la mayor embustera,
¿qué ha sido esto?

NISE ★ Sí diré,
★ (¡ah, quién esforzar pudiera
el enredo de mi ama!)
Mas dime, antes que lo sepas,
¿traes daga?

PATACÓN Sí, ¿para qué?

NISE Para que contar quisiera
★ la suela de un ponleví
que dar paso no me deja.

SERAFINA Cierto que estás importuna,
★ yo oiré, pues tú lo deseas.

CÉSAR (No lo desearas tú más).

NISE Da acá.

PATACÓN Yo cortaré, suelta.

SERAFINA A Celia le agradeced,
Federico, que a oíros vuelva.

FEDERICO Ya sé que a Celia la vida
debo.

CÉSAR (Si bien lo supieras...)

SERAFINA Quiera amor tenga disculpa.

CÉSAR (Quiera amor que no la tenga).

SERAFINA ¿Qué tenéis, pues, que decirme?

FEDERICO (Menos importa que sepa

---

v. 2122 *ponleví*: «Forma especial que se dio a los zapatos y chapines, según moda traída de Francia. El tacón era de madera, muy alto, inclinado hacia adelante y con disminución progresiva por su parte semicircular, desde su arranque hasta abajo» (*DLE*).

que yo he tenido una dama,
★ que no que piense su ofensa,
y que sufro que lo diga
quien ella misma no sea).
Yo, señora, antes de veros,
porque después no pudiera,
serví en Milán a una dama...

NISE ¡Cielos! ¿Hay quien me defienda?
¡Que me matan!

PATACÓN ¿Qué te toma,
demonio?

NISE Las plantas vuestras
sean, señora, mi sagrado.

SERAFINA ★ ¿Hay tan grande desvergüenza?

PATACÓN Señores, ¿qué enredo es este?

SERAFINA ¿Así entráis en mi presencia?

PATACÓN Señora, ¡viven los cielos!

FEDERICO ¿Cómo es posible te atrevas,
pícaro desvergonzado,
a una cosa como esta?

PATACÓN Pues, ¿a qué me atrevo yo,
más que a cortar una suela
de un zapato?

NISE Tú lo eres.

FEDERICO ¡Vive el cielo!

PATACÓN Considera...

SERAFINA Deteneos, di, ¿qué causa
le has dado tú?

NISE Sola esta:
el príncipe, mi señor
de Orbitelo...

SERAFINA ★ Sí.

NISE Don César

---

v. 2146 *sagrado*: «Lugar que, por privilegio, podía servir de refugio a los perseguidos por la justicia» (*DLE*).

tiene, señora, una joya,
★ que más que a su vida precia,
porque la sacó de un fuego
adonde su fe se acendra.
Federico, que es de aqueste
amo, anda muerto por ella
★ y dice que si la hurto
me dará toda su hacienda.

PATACÓN ¿Yo he dicho tal?

FEDERICO (¡Vive Dios,
★ que Nise el engaño alienta!)

NISE Hablándome en esto agora,
y dándole por respuesta
que yo no era ladrón dijo:
«Pues ya que ladrón no seas,
para que nunca decir
lo que yo te he dicho puedas,
te he de dar muerte», y sacando
la daga, con ira fiera,
quiso matarme; y así,
★ nada que te diga creas,
★ porque anda por levantar
algún testimonio a César.
Y agora tenle, señora,
para que tras mí no venga. *Vase*.

SERAFINA Agradeced que no os hago
dar cuatro tratos de cuerda.

---

v. 2165 *acendrar*: «Depurar, purificar, limpiar, dejar sin mancha ni defecto» (*DLE*).

v. 2168 *y dice que si la hurto*: se ha escogido la lección que aparece solo en *M2*, por ser la única que respeta el cómputo métrico del octosílabo, frente al resto de la tradición, que presenta el verso hipermétrico «y me dice que si la hurto».

v. 2187 *tratos de cuerda*: «Tormento que se daba atando las manos por detrás al reo o al acusado, y colgándole por ellas de una cuerda, que pasaba por una garrucha, con la cual le levantaban en alto, y después le dejaban caer de golpe, sin que llegase al suelo» (*DLE*).

PATACÓN Fueran muy bellacos tratos.
FEDERICO ★ ¡Que aquesto por mí suceda!
SERAFINA Mirad si vuestra traición
a cada paso se aumenta,
pues para cobrar la joya
hacíades diligencia
porque no hubiese podido
★ reconveniros con ella.
FEDERICO En aquel engaño y este
★ veréis, si escucháis mi pena,
que en una disculpa caben.
SERAFINA ¿En qué disculpa?
FEDERICO ★ Oídme atenta.
★ Yo serví en Milán, señora,
una dama, antes que viera
vuestra gran beldad.

★ *Sale Laura.*

LAURA Enrique
Esforcia pide licencia
para besarte la mano.
SERAFINA Pues, ¿cómo de esa manera,
sin pedirme, Laura, albricias,
me das tan alegres nuevas
para mí? Dile que entre
y que bienvenido sea.
FEDERICO (No sea sino mal venido).
¿Quién en el mundo creyera,
sino echándose a pensar
imaginadas novelas,
que desde Alemania el padre
★ de Lisarda al Po viniera
★ a embarazarme el decir
★ (¡ay infelice!) que es ella
la que en César disfrazada

celosa vengarse intenta
de mí? Porque si la digo
quien es, Serafina es fuerza
que de parte de su agravio
★ se ponga y vengarle quiera,
como a quien debe el estado
★ que ha litigado en su ausencia
tan contra mí.

SERAFINA En tanto, pues,
que Enrique a mis ojos llega,
proseguid vos. A una dama
servisteis, ¿qué consecuencia
★ tiene eso con esta joya?

FEDERICO Ninguna, que aunque quisiera,
no puedo decir lo que iba
a decir, mas considera,
que quien adora, no engaña;
que no ofende quien desea,
que no agravia quien estima,
y que no injuria quien precia.
En un instante me han puesto,
★ o mi fortuna o mi estrella,
★ un cordel en la garganta,
una mordaza en la lengua,
para no poder hablar;
y pues que callar es fuerza,
y acudir volando a que
ella esta venida sepa,
te suplico me perdones
el no darte más respuesta,
★ con decir que, aunque más pienses,
★ hay más que pensar que piensas.

Vase Federico.

SERAFINA Esperad vos y decidme,
¿qué confusiones son estas?

PATACÓN No puedo, no puedo hablar,
porque mi fortuna adversa,
★ o mi hado o mi qué sé yo,
me ha dado en esta hora mesma
un tapaboca en el alma,
en la boca un tentelengua.
★ Solo te puedo decir,
★ en metáfora de bestia,
que aunque tú lo pienses más,
hay más que pensar que piensas. *Vase.*

CÉSAR ¿Qué será esta confusión?

SERAFINA No sé, si ya no es que sea
ser Enrique su enemigo,
y por no verle, se ausenta.

CÉSAR No es sino que la mentira
no le iba saliendo buena,
que iba a decir.

SERAFINA No será.

CELIA Sí será.

SERAFINA ¿Qué te va, Celia,
★ a ti en malquistarme a mí,
★ primero con la fineza
★ y después con la disculpa?

CÉSAR Ofenderme que te ofenda.

★ *Sale Enrique.*

ENRIQUE ★ Dame, señora, la mano,
si es posible que merezca
★ tan gran dicha.

SERAFINA A ti los brazos
con toda el alma te esperan
★ agradecidos, levanta,

---

v. 2270 *malquistar*: «Indisponer o enemistar a alguien con otra u otras personas» (*DLE*).

★ y tan bienvenido seas
como de mí recibido,
donde agradecerte pueda
las finezas que te debo.

ENRIQUE

En criado no hay finezas,
porque nunca pudo ser
obligación lo que es deuda.

SERAFINA

Bien ajena de esta dicha
me hallas, ¿qué venida es esta?

ENRIQUE

Sobre ya cansados años,
desengaños y experiencias,
llamado de las memorias
de Lisarda, mi hija bella,
me vuelven a descansar,
y el haber muerto en mi ausencia
mi hermano, a quien la dejé
me da, Señora, más priesa,
que pensé, porque me hallaba
★ favorecido del César.

SERAFINA

Agora te agradezco más
la visita, que quien lleva
tan digno cuidado, es mucho
★ que otra cosa le divierta,
★ no quiero hacerte este cargo.

ENRIQUE

Señora, ni lo agradezcas,
que aunque viniera por ti,
otra causa hay por que venga.
Pasando a Milán, llegué
a Miraflor, una aldea,
donde mi prima Diana,
que es de Orbitelo princesa,
vive retirada.

SERAFINA

Ya
lo sé, que yo he estado en ella,
★ yendo también a Milán,
★ no quise pasar sin verla.

ENRIQUE

Y halléla tan afligida,

tan desconsolada y muerta…

CÉSAR (Aquí entro yo).

Retírase César.

ENRIQUE Por haber
hecho de su casa ausencia,
con un ayo que tenía,
su hijo, el príncipe César,
que me puso su aflicción
en cuidado de que venga
a buscarle, por tener,
si no noticias, sospechas
de que a Ursino había venido
a la fama de sus fiestas,
y así, la di la palabra,
antes que a mi casa fuera,
de buscarle y asistirle
hasta que conmigo...

SERAFINA Espera,
que a saber que había venido
el príncipe sin licencia
ya lo supiera de mí,
mi señora la princesa.

ENRIQUE ¿Luego aquí está?

SERAFINA En este instante
se aparta de aquí, por señas
★ que me ha dado en esta caja
la más conocida muestra
de que fue quien me libró
de un incendio en que muriera,
a no llegar él.

ENRIQUE ¡Oh cuánto
estimo una y otra nueva,
y que sea mi sobrino
a quien la vida le debas!
Y así, señora, permite

que en verle no me detenga.
★ ¿Hacia dónde iba?

SERAFINA — No sé,
mas él sin duda está cerca.

CÉSAR — (Y tanto, que te espantaras,
—¡ay de mí! — si lo supieras).

ENRIQUE — Iré a buscarle.

SERAFINA — Mejor
será que conmigo vengas,
que yo haré que te le llamen.

ENRIQUE — Convengo en la diligencia
★ por ser precisa que yo,
aunque le encuentre y le vea,
no le conoceré, porque
le dejé en edad muy tierna.

SERAFINA — ★ Ven conmigo, que él vendrá
★ a verte, y tú, Laura, ordena
a Lidoro que ese cuarto,
que tiene al parque otra puerta
★ que a aquestos jardines pasa,
a Enrique se le prevenga.

ENRIQUE — Tus plantas beso.

SERAFINA — Fortuna,
deja de afligirme, y deja
★ de pensar en quién será
★ quién me obligue o quién me ofenda.

★ *Vanse todos y queda solo César.*

CÉSAR — Si algún ingenio quisiere
escribir una novela,
★ ¿podrá inventarla fingida
mayor que en mí se halla cierta?
Dejo aparte que la fuga
de mi casa me pusiera
en ocasión deste traje;

★ y dejo a que la deshecha
fortuna airada del Po,
dejando a Teodoro en tierra,
★ me diese el favor de Carlos
felice puerto a las mesmas
plantas de la que buscaba…
Dejo que me favorezca,
obligándome a que haga
de la infamia conveniencia,
★ de que otro con mi nombre
★ y mi estado la pretenda;
y voy a qué fin tendrá
★ una plática tan nueva
que apenas halla ejemplar,
★ y si le halla, será a penas.
Mi tío es fuerza que encuentre
con este fingido César,
y cuando él no le conozca,
por el consiguiente es fuerza,
★ a la fama de que ya
le halló de mi patria vengan
vasallos que a él desconozcan
y a mí me conozcan; ea
ingenio, ¿qué hemos de hacer
para que esto no suceda,
hasta hallar un medio airoso

v. 2375 *deshecha*: «Dicho de la lluvia, de una borrasca, de un temporal, etc.: Impetuoso, fuerte, violento» (*DLE*). Suele aparecer como epíteto de «fortuna». Comp. *Armas*: «de su deshecha fortuna / había tomado su ultraje» (2016, p. 889, vv. 3482-3483).

vv. 2388-2389 Hay un juego paronomásico entre el adverbio «apenas» y el completo «a penas». Comp. *Vida es sueño*: «Mal Polonia recibes / a un extranjero, pues con sangre escribes / su entrada en tus arenas / y apenas llega, cuando llega a penas» (Calderón, 2008, p. 112, vv. 17-20).

yo en que declararme pueda?
Solo uno se me ofrece.
Este joven, cosa es cierta
que en viendo que en sus alcances
★ andan, parecer no quiera,
que claro está que no espere
ver su traición descubierta.
Luego avisárselo importa,
pues no pareciendo él, queda
mi secreto resguardado.
¡Quién adónde está supiera,
antes que con él mi tío
diese, para que en su ausencia
★ yo procure declararme
con Serafina y que sepa
quien soy! Mas, ¡ay infelice!
que si ella, ofendida, trueca
los favores en venganzas,
es preciso que la pierda.
Pero, ¿ha de faltar alguna
amorosa estratagema
para decirla quien soy
con tal industria que pueda
★ no pesarme de lo dicho?
Mas la industria ha de ser esta:
de la comedia el papel
★ ¿no es de galán?

★ *Salen por un lado Lisarda, y por otro Carlos.*

CARLOS ¿Celia?
LISARDA ¿Celia?
CÉSAR ★ (Aquí se queda la industria
remitida a la experiencia).
¿Qué es, Carlos, lo que mandáis? [Redondillas]
César, ¿qué es lo que queréis?
CARLOS ★ Que un instante me escuchéis.

LISARDA Que una palabra me oigáis.
CÉSAR A vos oiré, porque a vos,
César, primero que oíros
tengo también que deciros.
CARLOS Pues siendo así que los dos
tenéis secreto, yo quiero,
pues lo que yo he de decir
ambos lo podéis oír,
tomar la mano primero.
Celia, aunque no es generoso
pecho el que hace en la ocasión
prenda de la obligación,
★ ya sabéis que un amoroso
★ afecto nunca ha vivido
debajo de ley, y así,
que yo me valga de ti,
en fe de haberte servido
cuando a tierra te saqué,
ni es desdoro ni es bajeza.
Por mí, pues, una fineza
hoy has de hacer.
CÉSAR Mal podré
excusarme agradecida,
¿qué es la fineza?
CARLOS Sabrás,
que en un rendido no hay más
gusto, más alma, más vida,
que vivir imaginando
★ en qué pueda merecer,
★ y así te suplico, al ver
★ cuanto la agradas, que cuando
★ te mandare Serafina
cantar alguna canción,

v. 2441 *tomar la mano:* «Comenzar a razonar o discurrir sobre una materia» (*DLE*).

sea esta que a mi pasión
★ le dictó la peregrina
★ fe con que siempre la he amado,
y que diciendo que es mía
lo dulce de tu armonía,
la encarezca mi cuidado,
★ porque oyéndola de ti,
★ la oirá menos fiera y brava.

CÉSAR (Esto solo me faltaba,
★ mas para echarle de mí,
★ lo aceptaré). Corto es
★ deste servicio el empleo
para lo que yo deseo
hacer por ti.

CARLOS Toma, pues,
que no es nueva confianza
★ dar mi esperanza a tu voz,
pues si ella es viento veloz,
al viento doy mi esperanza.

★ *Dale un papel y vase.*

LISARDA Aunque yo venía (¡ay de mí!)
a saber, Celia divina,
lo que dijo Serafina
★ de la joya que la di;
que tienes, habiendo oído,
que hablar conmigo, no es
ya esa mi pretensión.

CÉSAR Pues
★ sabrás que yo la he tenido
contigo, que es una nueva
de que me has de dar albricias.

LISARDA Ya sé que mi bien codicias,
★ y si el afecto te lleva
a honrarme, di lo que ha habido.

CÉSAR No de ese género fue
la nueva. Has de saber...
LISARDA ¿Qué?
CÉSAR ★ Que de Orbitelo ha venido
(no le diré el nombre, pues
★ hablando confuso, infiero
que es mejor) un caballero,
tu tío pienso que es,
de parte de la princesa
★ a buscarte viene, di,
¿no es nueva de gusto?
LISARDA ¿A mí
a buscarme?
CÉSAR (Ya le pesa).
LISARDA ★ ¿A mí?
CÉSAR ¿No eres de Orbitelo?
LISARDA Claro es.
CÉSAR Pues a ti te busca,
¿qué te suspende ni ofusca?
LISARDA ¿A qué fin —¡válgame el Cielo!—
me ha de buscar?
CÉSAR Qué sé yo;
pero el haberte venido
sin que lo hubiese sabido
tu madre la causa dio,
sin duda, para buscarte.
LISARDA (¿Quién creyera que tomara
el nombre de quien faltara
de allá, porque en esta parte,
tras el nombre y no tras él,
★ viniese a llamarme a mí?)
CÉSAR ¿De qué te asustas, me di?
LISARDA ★ De que es fortuna cruel,
★ (¿qué he de hacer, que estoy cogida
★ en la mentira?)
CÉSAR Turbado
estás, César.

LISARDA Hame dado,
Celia, enfado su venida,
y por solo castigar
la diligencia de haber
venido, me he de esconder
y ninguno me ha de hallar.
CÉSAR Harás muy bien, que ya eres
★ muy grande para que así
se anden tus deudos tras ti.
LISARDA Y si tú ayudarme quieres,
di que tú me lo dijiste
y que, enfadado de ver
su curiosidad, poner
en un caballo me viste
y salir del sitio huyendo.
CÉSAR (Digo que yo lo haré así
★ porque me está bien a mí
★ y es solo lo que pretendo).
LISARDA Pues, Celia, si tú me ayudas,
★ imagina que eres dueño
de Orbitelo, deste empeño
me has de sacar.
CÉSAR ¿Qué lo dudas?
¿Qué haré yo en servirte en eso?
Y más, que a mí me está bien.
LISARDA ¿Por qué a ti?
CÉSAR Porque eres quien
en obligación me has puesto
bien grande hoy.
LISARDA Yo te suplico
me digas la obligación,
★ para estimarte esa acción.
CÉSAR ★ Desairar a Federico
con Serafina.
LISARDA Pues, ¿qué
pudo eso importarte a ti?
CÉSAR Algo me importa.

LISARDA ★ ¡Ay de mí!
¿Le amas acaso?
CÉSAR No sé,
más basta decirte aquí
que, en mi fortuna cruel,
el descomponerle a él
es darme la vida a mí. *Vase.*
LISARDA (¿Qué escucho? Valedme, cielos,
que en mi ciega confusión
se verifica que son
hidras cortadas los celos,
pues donde unos mueren vi
★ otros, ¡oh, hado infiel!;
«¿el descomponerle a él
es darme la vida a mí?».
★ ¡Aun más esto me acobarda,
que el buscar a César, cielos!
¿No bastaban unos celos,
sino otros celos?

★ *Sale Federico recatándose.*

FEDERICO ¿Lisarda?
LISARDA Pues, ¿cómo me hablas, tirano,
de esa suerte?
FEDERICO Aunque debiera

---

v. 2564 *verifica*: Se prefiere aquí la lección de *M1*, frente al «verifican» presente en el resto de la tradición, puesto que la forma adecuada del verbo es la tercera persona de singular.

v. 2565 *hidra*: «Monstruo del lago de Lerna, con siete cabezas que renacían a medida que se cortaban, muerto por Hércules, que se las cortó todas de un golpe» (*DLE*). Aparece asociada con los celos. Comp. *Casa*: «compuesta de tan varios desconsuelos / la hidra de los celos» (*Comedias I*, p. 99).

v. 2573acot. *recatarse*: «Mostrar recelo en tomar una resolución» (*DLE*). Comp. *Mayor perfección*: «Sale don Antonio, embozado, recatándose» (*Comedias V*, p. 729).

hablarte de otra manera,
★ ya es otro tiempo y en vano
estilo a mudar me atrevo,
cuando es fuerza hablar así,
por lo que me debo a mí,
no por lo que a ti te debo;
que aunque mi vida ofendida
★ de tus acciones está,
★ yo soy quien soy y me da
nuevo cuidado tu vida.
★ Guardarla, ingrata, pretendo
del peligro en que se halla,
aquí está tu padre.

LISARDA Calla,
calla, ingrato, que agora entiendo
★ que tú con Celia has tratado,
★ para ausentarme de ti.

FEDERICO ¿Yo con Celia?

LISARDA Ingrato, sí,
★ tú a Celia se lo has contado.

FEDERICO ★ ¿Yo a Celia?

LISARDA Sí, pensaras
con que vienen a buscarme,
y que es mi padre, ausentarme
del sitio; pues no podrás
★ conseguirlo, que he de estar,
a tu pesar, compitiendo

---

v. 2584 *yo soy quien soy*: fórmula tópica para designar la pertenencia a la nobleza, con las obligaciones que ello conlleva. Comp. *A secreto*: «Leonor es quien es, y yo / soy quien soy, y nadie puede / borrar fama tan segura» (p. 152, vv. 1154-1156) o *Médico*: «en que Mencía es quien es / y yo soy quien soy» (2012, p. 303-305, vv. 1649-1656). Con un sentido similar, referente a la fama, aparece en el *Quijote* «Yo sé quién soy —respondió Don Quijote—, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías» (2004, I, cap. 5, p. 58).

★ tu fineza, deshaciendo
★ cuanto llegues a intentar
con ella y con Serafina,
de que ya principio fue
la joya que no arrojé
y hoy la he entregado.

FEDERICO Imagina,
que no hablarte en eso yo
★ y hablar en esto, es mostrar
que un pesar de otro pesar
★ se va apoderando.

LISARDA No
te he de creer y, pues veo
que el decirme Celia aquí
que a César buscan de ti
★ nace, ni uno ni otro creo;
y así, tu necia porfía
★ no piense darme cuidado,
★ porque antes tú me has quitado
★ alguno que yo tenía.

FEDERICO Mira.
LISARDA ★ No hay que mirar.
FEDERICO Advierte.
LISARDA No hay que advertir.
FEDERICO Oye.
LISARDA No tengo de oír.
FEDERICO Escucha.
LISARDA No he de escuchar,
que ya sé que es todo engaño.
¿Pensaste que me asustara,
y que al punto me ausentara?
★ Pues no ha de ser, que en tu daño
he de estar, viven los cielos,
impidiéndote el favor,
y que has de morir de amor,
pues que yo muero de celos. *Vase*

FEDERICO Mira, ingrata, que enmendar
tu peligro y no el mío quiero.
Oye, escucha. *Sale Enrique.*
ENRIQUE ¿Caballero?
FEDERICO ★ ¿Qué mandáis? (¡Fiero pesar!)
ENRIQUE Que me digáis, os suplico,
por qué me han dicho que aquí
César estaba.
FEDERICO (¡Ay de mí!)
ENRIQUE (¡Vive Dios, que es Federico!
Mas ya ¿qué he de hacer, si es él
el que la espalda volvió?)
FEDERICO Si ya se lo han dicho, no
★ es bien negarlo, cruel
lance si la ve.
ENRIQUE Los cielos
os guarden.
FEDERICO (Tras ella va,
¿cómo mi desdicha hará
no la alcancen sus recelos?
★ Porque preguntar por ella
con el nombre que aquí tiene
es sin duda porque viene
★ de todo informado. Oh, estrella
siempre opuesta, ¿cómo haré,
no llegue a verla?) Ah, ¿señor
Enrique Esforcia? (Valor,
solo te acuerda de que
eres mío).
ENRIQUE ¿Qué mandáis?
FEDERICO ★ (A riesgo de amor y vida
es bien que su muerte impida).
Yo pienso que no ignoráis
muchas quejas que de vos
tengo, y en ellas quisiera

★ hablar en parte que fuera
menos pública a los dos;
★ y así os suplico conmigo
vengáis.

ENRIQUE (Antes que buscar
a César, esto es). Guiar
podéis vos, que ya yo os sigo.

FEDERICO Vuestra aquesa elección fue.
Ved donde queréis que vamos,
★ de aqueste jardín salgamos
una vez, que yo diré
allá donde habemos de ir.

ENRIQUE ★ Salgamos.

Sale Serafina.

SERAFINA ¿Qué es esto?

FEDERICO Nada.
★ (¡Habrá suerte más airada!)

ENRIQUE ★ Sí es, y de mí lo has de oír.
Contigo, señora, estaba,
ya lo sabes, esperando
que viniera César cuando
★ dijo una dama quedaba
en aqueste jardín. Yo,
★ porque creí que pudiera
★ ser que su enojo le hiciera
★ ausentar sin verle, no
★ quise esperarle y así,
con tu licencia a buscarle
salí, y pensando aquí hallarle,

---

v. 2660 *hablar en parte que fuera*: esta lección, que aparece tan solo en *M2* parece resolver un error común al resto de la tradición, pues en ella se lee «que en secreta parte fuera», de modo que parece haberse perdido algún verso. Se ha escogido editar la lectura de *M2* para dar sentido completo al texto.

hallé a Federico aquí.
Es Federico mi amigo,
y habiéndole yo informado
de mi venida y cuidado,
él, cortesano conmigo,
★ sabiendo por donde iría,
ha querido no dejarme
★ y hasta hallarle, acompañarme.

SERAFINA No dudo que eso sería,
y pues no le habéis hallado
y ya es tarde, hasta después,
os retirad. Idos, pues,
a vuestro cuarto.

ENRIQUE Postrado
os obedezco. (Por que
no entienda nuestros extremos
voy).

FEDERICO ★ Mañana nos veremos.

ENRIQUE ¿Dónde?

FEDERICO Yo os lo avisaré.

SERAFINA ¿Qué es lo que habláis los dos?

FEDERICO Vuelvo a darle el parabién
de su venida.

SERAFINA Está bien,
idos vos y quedaos vos, *Vase Enrique.*
que he de apurar, por no verme
obligada a declararme,
si habéis venido a obligarme,
Federico, o a ofenderme.

FEDERICO Fácil respuesta ha tenido
la duda a serviros vine.

SERAFINA ★ Que lo contrario imagine
es fuerza, pues solo ha sido
a darme enojos.

FEDERICO Yo...

SERAFINA Sí,
pues en el primer empeño

quisisteis haceros dueño
de la acción que a otro debí,
★ y en este segundo...

FEDERICO (¡Ay Dios!)

SERAFINA Mostráis —todo lo he entendido—
que por haberme servido
Enrique os ofende a vos;
y así quisiera saber
★ si es, llegándolo a apurar,
★ esto ofender u obligar.

FEDERICO Es obligar y ofender.

SERAFINA Obligar y ofender.

FEDERICO Sí.

SERAFINA Ofensa y obligación,
★ ¿no implican contradicción?

FEDERICO En todos, pero no en mí.

SERAFINA ¿Cómo? Que medio no hallo.

FEDERICO ★ Como yo ofendo y obligo,
★ a un tiempo con lo que digo
★ y a un tiempo con lo que callo.

SERAFINA Eso no entiendo.

FEDERICO Yo sí.

SERAFINA Declaraos más.

FEDERICO No puedo.

SERAFINA ¿Por qué?

FEDERICO Porque tengo miedo.

SERAFINA ¿De qué?

FEDERICO De que contra mí
os he de hallar, aunque esté
de mi parte la razón.

SERAFINA ★ No haré tal, a vuestra acción
★ si la tiene, la daré.

FEDERICO De manera que, si aquí
tuviese disculpa yo,
¿no seréis contra mí?

SERAFINA No.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FEDERICO ¿Seréis en mi favor?
SERAFINA Sí.
FEDERICO ¿Y si es lo que habéis de oír
contra Enrique?
SERAFINA ★ Aunque sea, hablad.
FEDERICO ★ Pues sabed, mas esperad,
que aún no lo puedo decir.

★ *Al irse a entrar, sale César.*

SERAFINA Volved.
CÉSAR ¿Qué es esto?
FEDERICO No sé,
★ si ya no es, ¡ay Celia bella!,
★ el fatal fin de mi estrella;
y pues al paso te hallé,
tras el pasado favor,
★ de parte mía la di
tenga entendido de mí
que soy enigma de amor. *Vase*
SERAFINA ★ ¿Quién en igual confusión
habrá que discurrir pueda?
CÉSAR ★ (Pues sola, ¡ay infeliz!, queda,
yo llego a buena ocasión;
ea, ingenio caprichoso,
haz que quede mi cuidado
★ si se enoja, desdichado,
★ si no se enoja, dichoso).

★ *Saca un papel y finge que le estudia.*

CÉSAR (*Lee*) *Aquel prodigio de Tebas,* [Romance cantado]
que lidiar supo y rendir...

---

v. 2766 *Aquel prodigio de Tebas*: hace referencia a Hércules, de quien trata la canción. De nuevo, César canta sobre un episodio mitológico en el que pueden

SERAFINA ¿Qué es eso, Celia? [Redondillas]
CÉSAR Señora,
¿aquí estabas? Estudiar
mi papel.
SERAFINA A mi pesar
no viene a mal tiempo agora
cualquiera divertimento
que me haga vengada de él,
dime algo de tu papel.
CÉSAR Y aun todo decirlo intento.
SERAFINA ¿Y qué la fábula ha sido?
CÉSAR ★ Hércules enamorado,
★ que de Yole en el estrado
★ estaba a la rueca asido.
SERAFINA ★ ¿Tanto pudo amor?
CÉSAR Así
lo dice el razonamiento
que repasaba.
SERAFINA Oírle intento,
dile.
CÉSAR ★ ¿Con el tono?
SERAFINA Sí.

---

encontrarse paralelismos con su situación, esta vez con la excusa de ensayar su papel para la comedia. El personaje de Hércules aparece con frecuencia en el teatro de Calderón, y el motivo más similar al de *Manos blancas* es el de *Fieras afemina*. Como señala Fernández Mosquera hay una identificación entre César y Hércules, que vencen por amor su inicial afeminamiento (2015, p. 324). Hércules era una figura habitual en la literatura del Siglo de Oro y en el teatro de Calderón (*Fieras afemina*, *Tres afectos*). Además, estaba estrechamente ligado a la monarquía de los Habsburgo, lo que ha llevado a la interpretación política de las comedias mitológicas de Calderón (Greer, 1991).

v. 2778 *Yole:* Íole o Yole, en la mitología griega fue pretendida por Hércules. El episodio que se narra es en realidad protagonizado por Ónfale, esposa de Tmolo, rey de Lidia, que había comprado a Hércules como esclavo y lo tenía asido a una rueca. El error en la alusión parece ser de Calderón, pues «Boccaccio habla de la confusión de Yole con Ónfale cuando lo obliga a hilar vestido de mujer» (Navarrete Orcera, 2011, p. 111).

CÉSAR (*Canta*) *Aquel prodigio de Tebas*, [Romance cantado]
que lidiar supo y rendir 2785
★ *en el África al león*
★ *y en Calidonia al espín,*
enamorado de Yole,
hermosa deidad gentil,
★ *trocó la clava a la rueca* 2790
★ *y la piel al faldellín.*
En la mano y en el traje
★ *el huso, dos veces vil,*
enseñándole a llorar,
le enseñaron a decir: 2795
★ *«No desdeñes verme,*
dulce dueño, así,
que esto en mí no es bajeza,
no, no, rendimiento sí.
Aunque en traje de mujer 2800
★ *me ves, bien sabe de mí*
el correspondido amor
que rey en el orbe fui.

v. 2787 *y en Calidonia al espín*: sobre Calidonia dice *Covarrubias* «Una selva de Inglaterra dicha ansí de una ciudad vecina de su mesmo nombre, a do reinó Oeneo, padre de Meleagro, el cual mató un jabalí de espantable fiereza que también se llamó el puerco de Calidonia». Calderón probablemente tuvo como fuente *Los doce trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena (1499), obra en la que el jabalí de Erimanto, que sí se corresponde a los trabajos de Hércules, se confunde con el jabalí de Calidonia. Para más información sobre este tema puede verse Lorena Jiménez Justicia, 2012.

v. 2790 *clava*: «porra» (*DRAE*). El cambio de clava en rueca simboliza el cambio de lo masculino a lo femenino.

v. 2791 *faldellín*: «Falda corta y con vuelo que usan las campesinas sobre las enaguas» (*DLE*). Continúa el simbolismo del verso anterior.

vv. 2802-2804: estos versos aparecen exactamente iguales en una canción entonada por Anteros en *Fiera*: «El correspondido Amor, que rey en el orbe fui / antes que el interesado / Amor me obligase a huir» (1989, p. 316, vv. 2679-2682). *Fiera* fue estrenada en 1652, con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria,

★ *E interesado en el tuyo,*
después que tus ojos vi,
huyendo vine el mandar
para lograr el servir.
Y pues por solo obligarte
allá lloré y padecí,
★ *antes que el interesado*
★ *amor me obligase a huir,*
no desdeñes verme,
★ *dulce dueño, así*
que esto en mí no es bajeza,
no, no, rendimiento sí».

SERAFINA Aguarda, que de manera
★ tu voz me lleva tras sí
que no sé si aquesto es
aún más, Celia, ver que oír.

CÉSAR ¿Qué te parece?

SERAFINA Tan bien,
que en toda mi vida vi
tan bien explicado afecto.

CÉSAR ★ ¿Luego proseguiré?

SERAFINA Sí.

CÉSAR (*Canta*) *«Contra tu pecho y mi pecho,*
tú al despreciar, yo al sentir,
de plomo y oro sus flechas
armó ese fiero adalid.
★ *Dígalo en ti el verte airada,*
★ *y el verme rendido a mí,*
equivocando en los dos
★ *ya el llorar y ya el reír.*
★ *Pero, aunque los dos extremos*
en mí ejecute y en ti,
mudando de odio y amor

---

por lo que es probable que en este pasaje, Calderón haya reciclado la idea ya utilizada.

★ *el noble afecto en el vil,*
no desdeñes verme,
dulce dueño, así,
que esta en mí no es bajeza,
no, no, rendimiento sí».

SERAFINA De suerte lo significas [Romance en í]
que me das a presumir
si es verdadero o fingido.

CÉSAR ¿Y qué llegas tu a inferir?

SERAFINA Que es fingido, claro está,
que si llegara a inferir
que no lo era...

CÉSAR No te enojes,
★ que cuanto llegas a oír
es de la fábula.

SERAFINA Pues
si es de la fábula, di.

César (*Canta*) ★ *Aunque he visto de tu rostro*
el encendido matiz,
dejando mustio el clavel,
★ *y ensangrentado el jazmín,*
no por eso me acobardo,
viendo que no soy yo aquí
quien ama a lograr amando,
★ *porque es su interés su fin.*
★ *Quien ama por amar soy,*
y pues es bien siendo así
que el correspondido amor

---

vv. 2852-2853 Se utilizan las flores como metáfora para describir la reacción de Serafina ante el canto de César/Celia. Se crea además una antítesis entre los colores, que refleja la actitud ambivalente de Serafina. Calderón utiliza el clavel y el jazmín habitualmente para describir la faz femenina, comp. *Aurora*: «y en el blanco matiz / de su frente hallaréis / deshojado el jazmín» (1994, p. 229, vv. 4017-4019); o *Monstruo*: «te vio un joven preferir / en lo rojo del clavel / a lo blanco del jazmín» (2013, p. 236, vv. 2073-2075).

haga mi vida feliz,
no desdeñes verme,
dulce dueño, así,
que esto en mí no es bajeza,
no, no, rendimiento sí.

SERAFINA
Calla, calla, no prosigas
que ya no puedo sufrir
★ de la duda, si es aquesto
representar o sentir.

CARLOS (*Al paño*)
★ Veré si mi papel canta,
★ pues la voz de Celia oí.

CÉSAR
Claro es que es representar
una fineza, y no aquí
conmigo te enojes, puesto
que yo el papel no escribí,
★ con quien escribió el papel
te enoja.

CARLOS
¡Ay de mí, infeliz!
Que aquesto es representar
una fineza entendí,
★ con quien escribió el papel
te enoja, también oí.

SERAFINA
Di, ¿quién escribió el papel?

CÉSAR
(¿Qué la tengo de decir?)

★ *Al paño Federico, al otro lado.*

FEDERICO
★ Vuelvo a ver si habla ya Celia
★ a Serafina de mí.

---

v. 2866-2869 María Asunción Flórez señala que esta escena es «un magnífico ejemplo del poder que en la época se atribuía a la música para conmover los afectos, y resultaba además doblemente atractiva para los espectadores —posiblemente no tanto para los moralistas— debido a su carácter equívoco: la declaración de su amor a Serafina por parte de un hombre disfrazado de mujer disfrazada de hombre», 2006, p. 122.

CÉSAR ¿Quién quieres que sea, señora,
★ quien le llegase a escribir,
sino quien más sabe amar
y quien más sabe sentir?
CARLOS Bien disculpándome va,
★ sin nombrarme y con sutil
y bien fundada razón.
FEDERICO ★ Hoy es mi suerte feliz,
sin duda de mí la habla,
pues yo se lo dije así.
CÉSAR Y así, señora, no tienes
★ que culpar ni que inquirir,
porque yo te represente
lo que otro pudo sentir.
FEDERICO ★ ¡Oh, lo que la debo a Celia!
CARLOS ★ ¡Oh, lo que a Celia debí!
CÉSAR Que todos dicen su amor
como le saben decir,
y el representarle yo
★ solo ha sido repetir
lo que otro dijo, no más.
SERAFINA Con todo debo insistir,
¿por quién se debe entender?
CÉSAR Si no hubieras de reñir,
yo te dijera por quien.
Serafina Pues no lo reñiré, di.
CÉSAR ¿Que no te enojarás?
SERAFINA No.
CÉSAR ¿Y que lo estimarás?
SERAFINA Sí.
CÉSAR (¡Ánimo amor, que esta vez
★ llegó de mi mal el fin!)
Pues cuanto aquí represento
y cuanto he dicho es...

Salen Carlos, y Federico.

CARLOS Y FEDERICO Por mí.
CÉSAR ★ Pues ya te lo han dicho ellos,
★ ¿qué tengo yo que decir?
CARLOS Porque llegando a saber…
FEDERICO Porque llegando a inferir...
CARLOS Que tú no te has de enojar...
FEDERICO Que tú no lo has de sentir...
CARLOS Yo fui el que escribió el papel.
FEDERICO ★ Yo el que enigma de amor fui.
SERAFINA Pues si Celia por los dos
habló, como ambos decís,
decid a Celia también
que ella responda por mí. *Vase.*
CÉSAR ★ No haré tal, pues tan trocada
la suerte entre los dos vi,
que no hablando yo por ellos,
ellos hablaron por mí. *Vase.*
CARLOS Pues por más que tu penar...
FEDERICO Pues por más que tu sentir…
CARLOS ★ En mí ni otra no me oiga...
FEDERICO No me oiga en otra ni en mí...
CARLOS No he de dejar de querer...
FEDERICO No he de dejar de morir...
CARLOS Y cuando me veas llorar…
FEDERICO Y cuando me veas sentir...
CARLOS Y FEDERICO No desdeñes verme,
★ dulce dueño, así,
★ que esto en mí no es flaqueza,
★ no, no, rendimiento sí.

JORNADA TERCERA

Salen Enrique y Serafina

ENRIQUE — Ya que César, mi sobrino, [Redondillas]
según todos me han contado,
de que le busqué enfadado
de aquí ausentarse previno,
no quiero hacerle pesar,
que con saber que está aquí,
basta a mi intento; y así,
licencia me habéis de dar,
señora, para volverme,
porque el amor de Lisarda,
que ya avisada me aguarda,
no me sufre detenerme
más largo plazo.

SERAFINA — Aunque sea
tan forzosa la ocasión
que os lleva, mi obligación,
que agasajaros desea,
os ruega que por dos días
más o menos, esperéis
una fiesta, en que veréis
celebrar las damas mías
mis años; pues solo a fin
de hacérosla a vos mayor,
licencia ha dado mi amor,
★ para que entren al festín,
★ respecto de que sentados
no han de estar, los caballeros,

---

v. 2962 *por dos días*: Serafina pide a Enrique que espere dos días más hasta ver la fiesta, sin embargo, unos versos más adelante, en el v. 3193 Patacón declara que es «esta noche», sin que haya habido ninguna marca de salto temporal ni escenario vacío.

★ y entren los aventureros
de máscara disfrazados;
★ con cuya ocasión podría
★ ser que el príncipe viniese
★ de embozo, porque pudiese
lograrse nuestra porfía,
porque si verdad os digo,
siento que no le llevéis
con vos y que le dejéis
entre uno y otro enemigo,
ya que han dispuesto los cielos
que haya de ser mi favor
aquí academia de amor,
y allá campaña de celos.

ENRIQUE Si él receloso que yo
le he de llevar, se ha escondido,
★ de verse buscar corrido,
★ y esto es, sin duda, que no
venga al festín, en sabiendo
que yo en él he de asistir.

SERAFINA Pues procuremos fingir
algún modo, previniendo
que él venga y que vos no os vais
sin ver la fiesta.

---

vv. 2971-2972 La posición de los caballeros, situados de pie, refleja la distribución durante las representaciones en el Salón Dorado del Alcázar, en las que «Los caballeros, agrupados según su rango (…), permanecían de pie, junto a la entrada de la izquierda, con los pajecillos arrodillados delante de ellos, mientras que los miembros menores de la aristocracia y otros cargos de la real casa se colocaban detrás de los bancos, junto a la pared contigua de la capilla real» (Brown y Elliot, 2003, p. 46).

v. 2976 *embozo*: «Parte de la capa, banda u otra cosa con que se cubre el rostro» (*DLE*).

v. 2988 *corrido*: avergonzado, confundido (*DLE*). Se ha corregido este verso siguiendo M1, pues la lectura de VT *debe de hallarse corrido* parece tener menos sentido, probablemente por tratarse de una corrección *ope ingenii* del editor hecha a partir de un lugar oscuro.

ENRIQUE Ese intento
con fingir yo que me ausento,
★ fácilmente le lograis.
SERAFINA Decís bien y así, encerrado
en vuestro cuarto podéis
quedaros, y con que estéis
en la fiesta retirado,
se consigue el un efecto,
★ a ventura que también
se consiga el otro.
ENRIQUE Bien
me parece, aunque os prometo
que cada instante que no
veo a Lisarda es para mí
un siglo.
SERAFINA Yo lo creo así,
y pues a tiempo llegó
Federico, la deshecha
empezad a hacer.
ENRIQUE Sí haré,
★ aunque al mirarle, no sé
★ como sanear la sospecha
★ de haberme desafiado,
y no haber con él reñido.

Sale Federico.

FEDERICO (¡A qué mal tiempo he venido,
★ pues con Enrique he encontrado!
Que aunque le dije que yo
otro día le vería,
como la pretensión mía

---

v. 3010-3011 *la deshecha / empezad a hacer*: se utiliza aquí la expresión en el mismo sentido que en v. 1889. Además, hay una figura de *annominatio* en torno a esta idea, en la que se utilizan los términos «deshecha», «hacer», «haré».

no era de reñir, sino
★ de salvar a aquella fiera,
no volví al duelo hasta agora).

SERAFINA En fin, ¿os vais?

ENRIQUE Sí, señora.

SERAFINA Id con Dios, que aunque quisiera
deteneros, no es razón.

ENRIQUE Otra vez beso tus pies.

FEDERICO (¿Esto despedirse no es?
★ Logróse mi pretensión,
que no habiendo parecido
Lisarda, Enrique se va;
y ella, ¿quién duda que habrá
delante a su casa ido,
★ siendo informada de que
era él el que estaba aquí,
★ puesto que más no la vi
desde que se lo avisé?

SERAFINA No me dejéis de escribir,
pues os merece mi celo
la atención.

ENRIQUE Guárdeos el Cielo,
(supuesto que esto es fingir
que me voy y no me voy,
yo pensaré retirado,
ya que no me haya llamado,
la obligación en que estoy). *Vase.* [Quintillas]

SERAFINA Mucho, Federico, estimo,
que en esta ocasión vengáis.

FEDERICO ¿En qué os sirvo?

SERAFINA En que sepáis...
(Mal mis afectos reprimo).

FEDERICO (Mal a escucharla me animo).

SERAFINA (Ciega estoy).

FEDERICO (Estoy perdido).

SERAFINA Que no habiendo parecido
César, Enrique se va

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y que en cualquier parte está
de mi amparo defendido;
y pues cesa con su ausencia
★ el ver al competidor,
cese también el rencor
de la pasada pendencia.

FEDERICO Cuando nuestra competencia
sobre mi opinión cargara,
aun siendo quien soy, dejara
desairada mi opinión
por que no hubiera razón,
★ señora, en que os disgustara,
el que más rendido visteis
siempre a vuestro gusto fiel.

SERAFINA Y si no, dígalo aquel
secreto que me dijisteis,
cuando disculpar quisisteis
una y otra grosería.

FEDERICO Si pudiera la voz mía
ya lo dijera, señora.

SERAFINA Que no pudisteis no ignora
mi atención, que no sería
razón engañarme a mí;
y no pudiendo a la culpa
★ hacer verdad la disculpa,
fue bien callarla.

FEDERICO ¡Ay de mí!
★ Que aunque todo eso fue así,
★ a vista de tu crueldad,
★ no fue con mi voluntad.

SERAFINA ★ Mucho, pues, de ver me admira
tan valida la mentira.

FEDERICO ★ Es huérfana la verdad.

SERAFINA Bien puede ser que lo sea,
★ pero ya no he de creer
que la hay sin dejarse ver.

FEDERICO ★ Bien fácil es, que se vea,
que se examine y se crea
con sola una condición.
SERAFINA ¿Qué es?
FEDERICO Salvar tu indignación.
SERAFINA ¿La indignación mía?
FEDERICO Sí.
SERAFINA ★ ¿Es contra mí?
FEDERICO No es aquí,
sino contra mi atención.
SERAFINA Pues, ¿cómo de mí huye cuando
contra ti es? Que no lo entiendo.
(Mucho me voy descubriendo).
FEDERICO Como te ofendí callando
y a mí me ofendiera hablando.
SERAFINA ★ Pues yo quiero que te ofenda,
a precio de que se entienda.
FEDERICO ¿Cómo quieres que lo diga,
cuando tu precepto obliga
★ que a Enrique servir pretenda?
SERAFINA ¿A Enrique?
FEDERICO Sí.
SERAFINA (Ya prevengo,
introduciendo una dama
antes, y agora su fama,
la disculpa).
FEDERICO Si a ver vengo
que libre ese paso tengo,
no me queda qué temer.
SERAFINA ★ A mí sí y así, hasta ver
si es verdad, oiré.
FEDERICO Escuchad.
SERAFINA Decid, pero no, callad,
que no la quiero saber. *Vase.*
FEDERICO ¡Ay, infelice! ¡Qué presto [Romance á-a]
se vengó! Mas, ¿qué me espanta,
si es mujer y se le vino

a las manos la venganza?
Huyó el rostro a la disculpa,
para que nunca llegara
a saber que ama y no ofende,
★ quien piensa no ofende y ama.
¿Quién en el mundo habrá visto
dos acciones tan contrarias,
como enojar con finezas
y ofender con esperanzas?
¿Qué será, ¡válgame el Cielo!,
que Enrique sin ver se vaya
a César, si a verle vino?
★ Y si sabe que es Lisarda,
¿cómo se vuelve sin verla?
Si no lo supo, ¿a qué causa
busca a César si no es César?
El cielo otra vez me valga,
que no acabo de entenderme,
por más que me entiendo.

Sale Patacón.

PATACÓN ¿En qué andas?
Que no te hallo en todo el día.
FEDERICO ★ ¿Por qué de no hallar te espantas
a quien está tan perdido
que aun él mismo no se halla?
PATACÓN ¿Qué tenemos? ¿Anda acaso
otro enredo de Lisarda,
★ u otro embeleco de Nise
por aquí?
FEDERICO No sé qué anda;
mas dime, ¿has sabido de ella?
PATACÓN Desde la historia pasada
★ de la joya y de la suela,
no han parecido más ambas.
FEDERICO ★ Sin duda que, aunque al decirla

yo que aquí su padre estaba
desprecio hizo del aviso,
después, mejor informada,
se ausentó. Y si es que se fue
para esperarle en su casa,
habrá hecho lo mejor.

PATACÓN Hallo una gran repugnancia
para que ella eso eligiese.

FEDERICO ¿Y qué es?

PATACÓN Que corduras haga
quien siempre locuras hizo.

FEDERICO La necesidad es sabia,
★ y mudaría de acuerdo.

PATACÓN Ríete de esas mudanzas,
★ porque el ser loco, señor,
tiene tales circunstancias
que el que una vez pierde el juicio,
★ no se halla si le halla;
pero dejando esto aparte,
★ ¿no me dirás lo que pasa
con Serafina?

FEDERICO Es mi amor
cifra que no se declara,
letra que no se descifra
y enigma que no se alcanza;
de suerte que mi discurso
entre confusiones varias,
si tal vez calla es ofensa,
y ofensa si tal vez habla;
ni la entiendo, ni me entiende.

PATACÓN Con poca razón te espantas,
★ que amor palaciego es

v. 3164 *porque el ser loco, señor*: en este verso se ha preferido la lectura que comparte toda la tradición a la lección de VT, en el que se lee «porque el serlo con señor», lo que parece un error derivado de la lección correcta.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA 747

escaparate del alma,
donde se ven por de fuera
juguetes de porcelana,
trastos de imaginación,
melindres de filigrana,
retruécanos de cristal,
y tiquismiquis de ámbar,
que aunque se ven, no se tocan.

FEDERICO Deja locuras cansadas,
y dime lo que hay de nuevo.

PATACÓN La comedia de las damas
★ es lo más nuevo que hay.
★ Por esos jardines anda,
que como esta noche es,
todo es tratar de las galas,
los aparatos, las joyas,
★ y trajes que todas sacan.
A Celia, que hace el galán,
★ dizque ha dado dos alhajas
Serafina, que mejor
★ que ella de misterio cantan;
y como aqueste alborozo,
★ se ha seguido de hacer gracia
la princesa de que puedan
entrar dentro de la sala
★ las máscaras que quisieren,
están ya calles, y plazas,
tomándolo desde luego,
llenas de invenciones varias.

FEDERICO ★ Eso mira a no querer
verse en la fiesta obligada
a dar a nadie lugar.

PATACÓN ★ ¿Y a qué mira que en la estancia

---

v. 3199 *dizque*: «Contracción de las voces *dicen que*, usada muy frecuentemente para abreviar la locución» (*Aut.*).

donde ha de ser la comedia,
★ un apartado se haga?
FEDERICO A que algún ministro anciano,
a título de sus canas,
pueda estar sentado.
PATACÓN ¡Cuántos
sin ser ministros tomaran
★ unas canas a estas horas!
FEDERICO ¿Por qué?
PATACÓN Porque se excusaran
del de detrás que rempuja,
★ del del lado que le aja,
del del otro que le aprieta,
del de delante que parla:
redimiendo de camino
la liga que ya le mata,
el callo que ya le duele,
★ y lo peor de estas andanzas
es que su incomodidad
es la fiesta quien la paga,
diciendo que es larga. ¡Pues
hombre, en pie no ha de ser larga,
si a cuenta de fiesta pones
desde salir de tu casa
tres horas que aquí la esperas,
★ sin dos por romper la guarda!
FEDERICO ¡Oh, quien tuviera tu humor!

★ *Sale a la puerta Teodoro, de máscara.*

---

vv. 3221-3237 El gracioso hace una descripción, en clave humorística, de los tiempos de la fiesta palaciega. La fiesta duraba en torno a unas tres horas. Los caballeros y criados debían permanecer de pie durante la representación, que podía alargarse horas. Para una explicación más detallada de la fiesta cortesana puede verse el apartado de esta tesis dedicado al teatro dentro del teatro.

TEODORO ¿Señor Federico?
FEDERICO Aguarda,
★ ¿me nombraron?
PATACÓN Hacia allí,
un máscara es quien te llama.
FEDERICO ★ ¿Qué es lo que mandáis?
TEODORO Aparte
me escuchad una palabra,
¿conocéisme?

Déscubrese.

FEDERICO Sí, que nunca
fue mi voluntad ingrata
a quien debe lo que a vos,
Teodoro, y con vida y alma
os conozco y reconozco
deudor de finezas tantas.
TEODORO Pues buena ocasión se ofrece
★ agora para pagarlas.
FEDERICO ¿En qué?
TEODORO Ya sabéis que yo
desterrado de mi patria
por vos salí.
FEDERICO Y sé también
que de Orbitelo en la casa,
★ opuesto a vuestra fortuna...
TEODORO Pues sabed.
FEDERICO ¿Qué?
TEODORO Que yo a causa
de enmendarla, si es que puede
un desdichado enmendarla,
saqué a César, con intento
(no digo agora la traza,
★ ni el traje en que le saqué)
que en el concurso se hallara
de amantes de Serafina,

por si por dicha lograra
él su amor, yo su perdón;
mas corriendo una borrasca,
yo tomé tierra y él no.
Llorando, pues, su desgracia,
juzgándole ya por muerto,
oí a un hombre que pasaba
★ por donde yo me alargué,
entre otras mil nuevas varias,
que el príncipe de Orbitelo
en este sitio quedaba;
y juzgando que podía
ser que del golfo escapara,
a saber si es cierto vengo,
solamente en confianza
desta máscara y de vuestro
favor, y así, a vuestras plantas
★ os suplico, pues no puedo
descubrir a otro la cara,
me hagáis merced de decirme
si esta nueva es cierta o falsa.

FEDERICO Mucho me pesa, Teodoro,
de que de deciros haya
que es falsa, porque el que aquí
hoy con el nombre se halla
★ de César yo sé muy bien
que no lo es; y antes me saca
de una duda que tenía
ver que su muerte fue causa
de que otro tomase el nombre,
★ por quien a buscarle andan.

TEODORO ¡Ay infelice de mí!

FEDERICO No así os aflija su falta,
que ya que a César no halléis,
me halláis a mí, que palabra
os doy de favoreceros
con Serafina, y que haga

★ que os perdone, si librase
★ solo en eso mi esperanza.

TEODORO El cielo os guarde, mas, ¿cómo
pueden no sentir mis ansias
la muerte infeliz de un joven
que crie y perdí? ¡Mal haya
tan mal pensado consejo!

FEDERICO ★ Venid conmigo a mi estancia,
donde hablaremos mejor
de nuestras fortunas varias,
y cubríos, no os conozcan
otras máscaras que pasan.

TEODORO Reparáis bien; ¡ay fortuna,
qué mal juzgué que te hallara,
pues nunca es la buena nueva
★ tan cierta como la mala!

Vanse, quedando solo Patacón y sale Fabio, con máscara.

PATACÓN ¿Qué máscara será esta,
que después que a solas hablan
mano a mano van los dos?

FABIO ★ ¿Hidalgo?

PATACÓN ¿Qué es lo que manda,
★ señor máscara, vusted?

FABIO Que me digáis, pero nada
quiero ya que me digáis.

★ *Hácele señas de que se vaya.*

PATACÓN Estimo la confianza
que hacéis de mí.

FABIO (¿Quién creyera
que a Patacón encontrara
el primero? Y así es bien,
porque no conozca el habla,

no proseguir lo que iba
a preguntar). *Hace señas.*

PATACÓN Pues, ¿qué causa
★ os obliga a enmudecer?
¿Qué me decís? ¿Qué me vaya?
¿Pues no hay voz con que decirlo?
¿No? El hombre viene de chanza,
el máscara de mi amo,
como un jilguerico garla,
parlad vos como un pardillo.
★ ¿No hay hablar una palabra?
¿Os he hecho algún beneficio,
que así me quitáis el habla?
¿Que me vaya con Dios? ¿Sí?
¡Pues quedaos en hora mala! *Vase.*

FABIO ★ Siempre temí que me habían
los celos de una tirana
de poner en ocasión
que me obligase a una infamia.
★ Dígalo el ver que topando
★ en la estafeta una carta

---

v. 3335 *de chanza*: «frase que da a entender que alguna cosa no es de entidad, aprecio, cuidado o pesadumbre; sino de gracejo, burla, fiesta o entretenimiento» (*Aut*.).

v. 3337 *garlar*: «Hablar mucho, sin interrupción y poco discretamente» (*DLE*).

v. 3338 *pardillo*: «Ave del orden de las paseriformes, de unos catorce centímetros desde la punta del pico hasta el extremo de la cola, plumaje de color pardo rojizo, cuyo macho tiene manchas de color rojo en la cabeza y el pecho» (*DLE*).

v. 3348 Para este verso se prefiere la lección de los manuscritos *ver que topando*, pues la ofrecida por VT, *habiendo hallado*, parece ser un caso típico de selección léxica obrado por Vera Tassis.

v. 3349 *estafeta*: «Correo ordinario que iba a caballo de un lugar a otro». Señala Rodríguez-Gallego que el término *estafeta* aparece en hasta «cinco comedias de Calderón, incluida la autógrafa *La desdicha de la voz* (v. 1256)», 2017, p. 139.

con su nombre, supe della
que su padre la avisaba
que estaba aquí y que muy presto
★ la vería, a cuya causa
me ha parecido avisarle
de cómo de Milán falta,
porque vengue en Federico
los celos con que me mata.
Bien sé que es venganza indigna
de mi sangre y de mi fama,
pero, ¿qué villanos celos
★ tomaron justa venganza?
A este fin quise saber
el cuarto en que se hospedaba,
y pues fue el primer encuentro
azar, mejor es que vaya,
pues la máscara me da
paso, a esperarle en la sala
★ del festín, puesto que en ella
★ no puede faltar.

★ *Vase y salen Lisarda y Nise, vestidas de hombre, pero con disfraces diferentes a los anteriores y máscaras.*

NISE ¿No basta,
que de uno en otro disfraz
hoy de resucitar tratas
la andante caballería,
que ha mil siglos que descansa
en el sepulcro del noble

v. 3369acot. Se corrige esta acotación, puesto que toda la tradición de *Manos blancas* comparte aquí un error fundamental: se señala que Lisarda y Nise aparecen vestidas de damas, lo cual no es posible, pues no se les permitiría colocarse en el lugar de los caballeros; y la afrenta de abofetear y acusar de mentiroso a Federico no sería tal. J. E. Hartzenbusch y los editores que le siguen han resuelto este lugar, con la excepción de Ángel Martínez Blasco, quien mantiene la acotación errónea.

don Quijote de la Mancha?

LISARDA Si sabes que habiendo Celia
★ dicho que a César buscaban,
y Federico que era
mi padre, en desconfianza
entré de que verdad fuese,
averiguando mis ansias
nuevo amor y nuevos celos,
y con todo retirada
he estado, por no perderme
entre confusiones varias,
si era mentira, de necia;
si verdad, de temeraria.
Si sabes que en el retiro
que hasta hoy nos tuvo encerradas
he sabido que era él
y que ya del sitio falta,
porque hoy le han visto partir,
¿cómo neciamente extrañas
el que vuelva a mis locuras,
cuando no hay otra esperanza?

NISE Sí, pero ya que volver
quieres, ¿por qué te disfrazas?
Pues como César podrás
parecer.

LISARDA Porque embozada
decir podré a Serafina

vv. 3372-3375 Se hace una alusión a *Don Quijote*. Debía de ser tema del gusto de Calderón, pues incluso llegó a escribir una comedia con este título estrenada en palacio en 1637 y refundida en 1673 como *Los disparates de Don Quijote* (Héctor Urzáiz, 2007, p. 478). Vera Tassis pensaba incluirla en la nunca publicada *Décima parte*, Arellano, 2017, pp. 707-708. Calderón menciona a Don Quijote en numerosas ocasiones, como en *Alcalde Zalamea*, *Basta callar*, *Dicha y desdicha, Hijos de la Fortuna*, *Maestro*, *Bredá* y *Banda*. Para profundizar sobre este tema puede verse Antonio Regalado, 1999.

★ cómo con celos la agravia,
con que dos cosas consigo,
quedar de Celia vengada
y dejarla a ella celosa.

NISE ★ Que responder no faltara,
si la música no hiciera
ya a Serafina la salva.

LISARDA Pues mientras logro mi intento,
a aqueste lado te aparta.

★ *Salen, Carlos, Serafina, Federico y Lidoro y las damas. Fabio, Teodoro, y Patacón traen mascarillas puestas.*

CARLOS Ya que de embozo, señora,
no vengo, porque me basta
a mí estar como criado,
os suplico que la almohada
toméis y no me neguéis
el lugar que más me ensalza.

FEDERICO Lo que en Carlos es fineza,
en mi es deuda, pues es clara
cosa que debo estar como
escudero de tu casa.

NISE Los dos puestos han tomado
Federico y Carlos.

LISARDA Nada
me sucede bien, pues no

---

vv. 3406- 3407 *hacer la salva*: «Pedir la venia para hablar o para representar algo» (*DLE*).

vv. 3410-3415 Calderón sigue aquí de nuevo la distribución del Salón del Alcázar: «la infanta María y las damas de honor se sentaban sobre cojines dispuestos a la izquierda del Rey. Las damas de la Corte se sentaban también sobre cojines, apoyadas sobre las dos filas de bancos que corrían por los lados largos del salón» (Brown y Elliot, 2003, p. 46). Así, Serafina estaría sentada sobre una almohada o cojín, mientras que sus pretendientes toman el lugar de sus criados, tras los bancos en que se sientan ella y sus damas.

★ me será posible hablarla.

FABIO ★ No veo dónde está Enrique,
para que le dé esta carta.

★ *Está Enrique sentado detrás de una cortina.*

ENRIQUE (¿Si será César alguno
de estos que el rostro recatan?)

TEODORO (Las alegrías de todos
★ solo para mí son ansias).

PATACÓN Rabiando estoy por dar voces,
★ ¡empiecen o saquen hachas!

LIDORO ¿Quien habla aquí?

PATACÓN Un mosquetero.

LIDORO ★ ¿Cómo aquí con voces altas?

PATACÓN ★ Como aunque el rey aquí calle,
★ un mosquetero no calla.

MÚSICOS *Los años floridos* [Canción]
señalen de aquella
que reina en las vidas,
que triunfa en las almas;
el fuego con lenguas
el aire con plumas,
el mar con arenas,

---

v. 3431 *saquen hachas*: Comp. Calderón, *Encanto*: «¡Quién mosquetero se hallara / a estas horas. *Enr.* ¿Para qué? / *Fran*. Para pedir hachas». Es posible que haga referencia a la danza de las hachas, puesto que los bailes formaban parte de la representación en las fiestas palaciegas.

v. 3435 *mosquetero*: «En los antiguos corrales de comedias, espectador que asistía a la representación de pie, en la parte posterior del patio» (*DLE*). Aquí, Patacón ejemplifica el comportamiento típico de este sector del público. Calderón bromea con esta figura en otras obras como *Bien vengas*; *Encanto* o *Fiera.*

vv. 3436-3447 Comp. auto sacramental *Andrómeda y Perseo*: «Los años floridos / de Andrómeda hermosa, / beldad de estos montes, / deidad de estas selvas, / ufano los cuente / el mayo con flores, / feliz los señale / el sol con estrellas» (1995, p. 150).

la tierra con plantas,
y viva felice,
contenta y ufana
la hermosa deidad,
la beldad soberana.

PATACÓN ★ Buena la música ha estado, [Romance a-a]
¿en qué se detienen? Salgan.

VOZ (*Dentro*) ★ Por más que corran veloces,
★ divina Yole, tus plantas,
tengo de seguirte.

SERAFINA ★ Un guante

★ *Caésele un guante.*

★ se me ha caído.

PATACÓN ¿Mas que anda
ruido sobre el guante?

CARLOS Yo.

FEDERICO Yo he de levantarle.

LISARDA Aguarda,
que el que merece gozar

---

vv. 3440-3443 Calderón vuelve a hacer referencia a los cuatro elementos. Ver en esta mismo comedia vv. 270-277.

v. 3452 Tras este verso, M1 presenta una intervención de Laura, añadida en el margen del folio: «diuina Yole tus plantas / te he de seguir / *Laura.* amparad montes en / vuestras entrañas que aquesta infelize». Dado que aparece incluido por una mano posterior, y no está en ningún otro testimonio, es probable que se trate de un intento por ampliar el papel de Laura, quizá debido a un autor de comedias, por lo que hemos decidido no incluirlo en el texto.

v. 3452 *guante*: «se toma común y regularmente por la misma mano» (*Aut.*). El conflicto que se desarrolla a continuación se construye sobre esta idea: el que consiga el guante está, atendiendo a la sinécdoque, consiguiendo la mano de Serafina.

vv. 3456-3461 Este motivo de la bofetada será retomado en tono cómico por Francisco Antonio de Monteser, en su entremés *Las manos negras*, inspirado por esta comedia. Para un estudio sobre este asunto puede verse María José Martínez, 2014, pp. 309-321.

765

★ la joya, alzará la caja.

Al ir a levantar Federico el guante, le detiene Lisarda, y Carlos le toma, y le da a Serafina.

FEDERICO Suelta, suelta, que ninguno
merecerla ni gozarla
★ merece más que yo.
LISARDA ¡Mientes!
★ (Arrebatóme la rabia).

★ *Dale Lisarda una bofetada y saca la daga Federico.*

FEDERICO ¡Ay infelice de mí!
★ Muera un aleve.
LISARDA Repara,
Federico, que soy yo. *Descúbrese.*
FEDERICO ¿Quién se vio en confusión tanta?
SERAFINA ¿Aquí tanto atrevimiento?
LIDORO ★ ¿Aquí osadía tan rara?
ENRIQUE A tal lance, fuerza es
que yo del retiro salga. *Sale.*
PATACÓN No prosiga la comedia,
★ mientras un alcalde traiga.

---

v. 3460 *¡Mientes!*: entre caballeros, la acusación de mentir era una ofensa capital. En un artículo titulado «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», Claude Chauchadis, estudia los tratados sobre el tema y recoge que «el 'mentís' no es sólo la expresión de una negación que exige una prueba […], sino un insulto a la honra de la persona desmentida, A partir de tal consideración se empeñan en definir las maneras de salir airoso de un episodio tan peligroso para la honra personal. La respuesta inmediata consistiría en desafiar al que ha desmentido» (1987, p. 87). En los versos siguientes, Lisarda es consciente de la gravedad de su acción, por lo que se descubre ante Federico y revela quién es.

vv. 3470-3471 El gracioso hace un juego evidente de teatro dentro del teatro, como ya sucedía en los versos 65-71 de la primera jornada. Su mención a la aparición de un alcalde, es decir, una figura de autoridad, coincide con la decisión

FEDERICO ¿Quién ha visto igual empeño?
Bajeza será matarla,
★ pues dirán, después de muerta,
que di la muerte a una dama.
Si digo quién es me pierdo,
pues está Enrique en la sala.
Si no lo digo, es decir
que yo consiento en mi infamia.
TODOS A todos tu honor les toca,
muera quien tu honor agravia.
FEDERICO Deteneos, deteneos,
y nadie saque la espada
en mi favor, cuando yo
vuelvo el acero a la vaina.
ENRIQUE ★ Mi enemigo es Federico,
★ ya, ya le importa a mi fama,
que tenga honor mi enemigo.
LISARDA ¡Mi padre, el Cielo me valga!
SERAFINA ¿Qué esperáis? Dadle la muerte.
FEDERICO Suspended todos las armas,
porque aquí no ha habido agravio;
y si os parece que falta
a su obligación mi honor
cuando al que me ofende ampara,
sabed qué es.
LISARDA ★ (¡Ay de mí, triste!
★ ¿Qué he de hacer? Que se declara).
FEDERICO Porque nunca está mejor
aquel que se desagravia
con la venganza que toma
que dejando de tomarla,
porque no hay venganza como

---

de Enrique de desvelar su presencia, con lo que el comentario de Patacón parece aplicarse no solo a la representación enmarcada, sino también a la trama principal.

no haber menester venganza;
y para que nunca quede
en opiniones mi fama
de que un embozado pudo
poner la mano en mi cara,
sin que le quitara yo
dos mil vidas, dos mil almas,
sabed qué es...

LISARDA ★ ¡Ay infelice!

FEDERICO Perdóneme, soberana
Serafina, tu respeto,
(*A Lisarda*) y cúbrete tú la cara,
a la máscara añadiendo
★ el embozo de mi capa.

Toma la mano a Lisarda.

★ Quien tiene esta blanca mano,
y siendo, como es, tan blanca,
★ agravio no ha hecho, pues
★ las manos blancas no agravian.

---

v. 3518 *hecho:* se ha corregido *ope ingenii*, siguiendo la sugerencia de Rodríguez-Gallego (2017, p. 137), introduciendo un verbo que concuerde con el sujeto «quien tiene esta blanca mano», pues ninguna de las variantes que se recogen en el aparato parece encajar con la sintaxis del pasaje.

v. 3519 *las blancas manos no agravian:* versión del refrán que da título a la comedia, «manos blancas no ofenden», que «indica que las ofensas de las mujeres no lastiman el honor del hombre, y se ha hecho famoso desde que Calomarde, ministro de Fernando VII, respondió con él a la histórica bofetada que le propinó en palacio la irritada infanta Carlota, con motivo de la derogación de la ley sálica» (*Diccionario de dichos y refranes*). Sin embargo, debía de ser frase conocida mucho antes, pues, además de en esta comedia, aparece utilizado en tono jocoso en *Vida y muerte de San Cayetano* (1655), escrita en colaboración por Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Moreto; en la que un personaje expresa su deseo de comer manitas de cerdo, a lo que Cayetano le pregunta si no le dañarán y recibe por respuesta que «Las manos blancas no ofenden» (TESO). Se cita también en el entremés de Moreto *El alcalde de*

Vanse los dos.

SERAFINA Cuando no agravie su honor,
mi respeto sí, matadla
o prendedla.
ENRIQUE Deteneos,
que guardo yo sus espaldas.
SERAFINA ★ ¿Tú la amparas?
ENRIQUE Sí, que el día
que en algún riesgo se halla,
no es generoso enemigo
el que a su enemigo falta;
y así, hasta ponerla en salvo
he de seguir sus pisadas.
FABIO ★ Y yo a tu lado, y porque
no dudes quién te acompaña,
el dueño de esta fineza
★ dirá después esta carta.

Dale una carta.

ENRIQUE Después la veré.
SERAFINA Tú, Enrique,
¿en su favor te adelantas?
ENRIQUE Y a quien pensare, señora,
con satisfacción tan clara,

Alcorcón, en el que una intervención de Juan Rana lee «Plinio por el niño dijo / 'No ofenden las manos blancas» (vv. 29-30), Moreto, 2003, p. 469.

En *Manos blancas* se juega con ambas versiones del refrán, lo que explica que M1 lleve por título *Blancas manos no agravian*, en lugar del título adecuado, *Manos blancas no ofenden*, tal como aparece en la lista de Veragua. Para saber más sobre esta paremia puede consultarse el trabajo de Maria Antonella Sardelli, 2014. Sobre los títulos de comedias de Calderón puede verse Noelia Iglesias Iglesias, 2014. Para profundizar sobre este tema puede verse el apartado de esta tesis dedicado al título.

que hay desdoro en su opinión,
le sustentaré en campaña
★ que se engaña o miente, pues
★ las manos blancas no agravian.

Vase Enrique.

PATACÓN ★ ¡Quién creerá que Enrique sea
★ quien diera el paso a Lisarda!

Vase Patacón.

FABIO Ya que la carta le di,
no sepa quién pudo darla. *Vase.*
TEODORO No ser conocido en esta
★ confusión es de importancia. *Vase.*
NISE Hago testigos de que,
aunque un embozo la salva,
no hubo manto en la comedia,
sino mascarilla y capa. *Vase.*
SERAFINA ¿Qué es esto? Pues viendo todos
tan gran desaire en mi casa,
¿todos me dejáis? ¿No tengo
criados, gente, ni guarda,
que este desaire castigue?
CARLOS A todos nos acobarda
ser contra una dama el duelo;
y antes le debo dar gracias
que un competidor me quite,
pues no le queda esperanza
de volver a verte amante. *Vase.*
LIDORO Yo procuraré alcanzarla,
juntando gente, te ofrezco
de traértela a tus plantas. *Vase.*
SERAFINA Yo estimaré la fineza.

★ *Sale César de hombre.*

CÉSAR Pues si es que tú has de estimarla,
yo la he de hacer, que no en vano
★ me halló ceñida la espada
★ el empeño, y aunque fuese
adorno para la farsa,
en más noble acción sabré
en tu servicio emplearla.
★ (No vi la hora en que me viese
ya que este lance embaraza,
★ el salir en la comedia,
★ en este traje).
SERAFINA Repara
en que ya no es digna acción
★ el que aquí en tal traje salgas,
que si la comedia dio
licencia para esas galas,
no es bien en público de ellas
★ gozar.
CÉSAR Viéndote enojada,
no me sufre el corazón
de la manera que estaba,
no salir.
SERAFINA Vente conmigo.
CÉSAR Deja, señora, que haga
yo esta fineza.
SERAFINA ¿Estás loca?
Mas, ¡ay de mí! ¿Qué me espanta
que otra lo esté cuando yo
veo lo que por mi pasa?
CÉSAR Pues, ¿qué tienes?
SERAFINA No sé, Celia,
pero, aunque mano tan blanca,
★ no puede agraviar su honor,
★ agraviándome a mí el alma,
miente quien dijere que

★ las manos blancas no agravian.

Vase Serafina.

CÉSAR (Ya que mi traje cobré,
★ yo buscaré nueva traza,
★ para no perderle nunca,
pues alienta mi esperanza
que Federico la ofenda,
conque la suerte trocada,
★ pues que a mí me favorece
★ con los celos que a ella causa,
diré con más razón que
★ las manos blancas no agravian).

★ *Vase y dicen dentro.*

VOCES (*Dentro*) ¡Por aquí, por aquí van! [Romance é-e]

Salen Lisarda, Federico y Patacón.

PATACÓN Por aquí, por aquí vienen
dirán mejor.
FEDERICO ¿Dónde, ingrata,
dónde, fiera, dónde, aleve,
ya que restauré tu vida
de aquel pasado accidente,
en que tu honor y mi honor
aventuraste dos veces,
★ podrá la mía ampararte,
★ no por lo que a ti te debe,
★ por lo que se debe a sí,
★ de tantas armas y gente
★ como nos sigue? Si ya
que tomamos por albergue

★ este parque, en él nos sitian,
a tiempo que en el oriente
el sol, para que nos hallen,
★ tinieblas y sombras vence.

LISARDA ¡Qué poco, ay de mí, qué poco
temieran mis altiveces
esa gente que ofendida
o lisonjera pretende,
por gusto de Serafina,
descubrirme y conocerme,
si no fuera por mi padre!

FEDERICO Pues, ¿si no fuera por ese
inconveniente, qué había
que temer inconvenientes?
A no ser por él, tirana,
¿no dijera yo quien eres,
y acabaran de una vez
tus locuras con saberse?

VOCES (*Dentro*) El parque sitiad.

PATACÓN ★ Ya aquí,
señor, ¿qué remedio tienes
sino entregar a Lisarda?

FEDERICO ★ ¿Que eso, cobarde, aconsejes
a mi valor?

PATACÓN Sí, porque
★ será un mal ejemplo este,
que si las mujeres ven
★ que andándose las mujeres
cachetes dando a los hombres
★ hay bobos que las defienden,
maldita de Dios la que
la doctrina no aproveche;
y andarán toda la vida
matándonos a cachetes,
fuera de que ello ha de ser,
pues no hay parte que no cerquen,

★ y aun más, pues de aquella puerta
★ que al parque sale parece
que es Enrique el que ha salido.
FEDERICO A cubrir el rostro vuelve,
no te conozca tu padre.

Sale Enrique.

ENRIQUE ¿Federico?
FEDERICO ¿Qué me quieres?
ENRIQUE Ofendida Serafina,
★ ya lo sabes, que tuviese
atrevimiento esa dama,
para entrar tan imprudente
a alborotar sus festines,
prenderla manda y prenderte,
a cuyo efecto, sabiendo
que al parque saliste, tiene
Lidoro el parque cogido,
★ cercado con mucha gente.
Yo, que entonces empeñado
de ampararte y de valerte,
porque otro duelo empecemos
★ luego que acabemos este;
vine por aquesta puerta
★ que el cuarto en que vivo tiene,
★ y adelantándome a todos,
vengo a ver lo que pretendes
hacer, que yo en tu defensa,
ya empeñado una vez, siempre
me has de hallar.
FEDERICO De tu valor
es preciso que confiese
la obligación, lo primero,
★ y lo segundo, que intente
poner en salvo esta dama,
que aunque mil vidas me cueste,

no ha de conocerla nadie.
ENRIQUE Pues ya que el empeño es ese,
valgámonos de otro medio,
que la ocasión nos ofrece.
FEDERICO ¿Y qué es el medio?
ENRIQUE De mí
★ lo fía, que muy bien puedes
en mi sangre y en mis canas
un secreto, sea el que fuere,
★ asegurarte; demás
de que, forastero en este
país, no puedo conocerla,
aunque a ver su rostro llegue.
PATACÓN No por cierto.
ENRIQUE Pues guardada
en mi cuarto, lo que fuere
necesario a dar lugar
que este ruido se sosiegue,
y aplacada Serafina,
con ver que ella no parece,
podemos ponerla en salvo
después más seguramente.
FEDERICO ★ El medio es bueno y lo acepto.
LISARDA (¡Ay de mí! Pues ¿cómo puedes
aceptarle?)
FEDERICO Si le añades
★ una cosa que le esfuerce.
ENRIQUE ★ ¿Qué es?
FEDERICO Que tampoco me vean
★ a mí, para que se temple
de Serafina el enojo
mejor, estando yo ausente,
y así, como a los dos abras
la puerta, y tú aquí te quedes
★ a decirles que ir nos viste
por otra parte, no puede
haber habido mejor

medio.

ENRIQUE — Si te lo parece
a ti, a mí también, que a mí
la misma costa me tiene
abrir la puerta a los dos,
que al uno; y porque la gente
★ que va descubriendo al parque
hacia aquesta parte viene,
entra presto.

FEDERICO — Ven, tirana.

LISARDA — ¿Cómo a encerrarte te atreves
en el cuarto de mi padre,
si es de quien guardarme debes?

FEDERICO — Como sé que a unos jardines
★ tiene puerta, y que ellos pueden
darte más seguro paso,
fiera, para que te ausentes.
Sin él y conmigo vas,
siendo así, ¿qué es lo que temes?

LISARDA — Ver más cercano el peligro.

ENRIQUE — Entrad, pues.

Vanse los dos.

PATACÓN — (¡Qué no pudiese
★ excusarse puerta o llave!)
Aguarda, señor, no cierres,
★ puesto que la misma costa
abrir a dos que a tres tiene,
déjame entrar.

ENRIQUE — ¿Para qué?

PATACÓN — Para que a mí no me encuentren
y por la hebra el ovillo

saquen.

ENRIQUE — Antes me conviene
que estés tú aquí, para que
lo que he de decir esfuerces.

★ *Salen Lidoro y algunos soldados.*

LIDORO — Allí hay gente, llegad todos.
ENRIQUE — Ya excusado me parece.

LIDORO — ¿Cómo?
ENRIQUE — Como hasta aquí apenas
llegaron los dos, cuando ese
criado con un caballo
esperaba y se le ofrece,
y en él puestos los dos van,
lejos de aquí.
LIDORO ★ Pues tú, aleve,
¿con el caballo esperabas?
PATACÓN — Y como decir se suele,
★ en la silla y en las ancas
suben ambos, y él parece,
★ *textus in* Góngora en el
★ romance de los Cenetes,

---

vv. 3746-3747 *por la hebra el ovillo saquen*: Correas recoge diversas variantes de este refrán, como «Por el hilo sacarás el ovillo, y por lo pasado lo no venido», «Por el hilo se saca el ovillo, Dominguillo» y «Por el hilo se saca el ovillo, y no quiero yo decillo». Ofrece la siguiente explicación: «Suélese rodar un ovillo debajo de arca o estrado, y por hilo que deja rastrando. Se saca donde está y 'no quiero yo decillo' es aviso recatado», 1992, p. 400b. Comp. *Don Gil de las calzas verdes*: «saque vusté, si le agrada / el hilo por el ovillo», García Santo-Tomás, 2009, p.182, vv. 2260-2261; y puesto en boca de Sancho en el *Quijote*: «no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo», 2004, I, cap. 23, p. 214.

v. 3749 *esforzar*: «asegurarse y confirmarse en una opinión» (*DLE*). Actualmente está en desuso.

de ninguna espuela herido,
★ que dos mil diablos le mueven.
LIDORO ★ Prended a aquese criado.
PATACÓN Luego faltarán corchetes.
LIDORO Porque con llevarle a él
a Serafina, es bien muestre
★ que, por lo menos, seguí
a quien la enoja. Traedle
con vosotros.
SOLDADO 1 Vamos.
PATACÓN Si
★ han de llevarme vustedes,
por Dios, que ha de ser a cuestas.
SOLDADO 2 Cuando en el suelo se eche,
irá arrastrando. *Échase.*
PATACÓN ¿Arrastrando?
¿De qué suerte?
SOLDADO 1 De esta suerte.
PATACÓN ¡Ah, señor! ¿Pues cómo deja
usté arrastrar al sirviente
de su amigo?
ENRIQUE Pues a mí,

---

vv. 3760-3765 Se hace una cita, en tono jocoso, del romance de Góngora «Entre los sueltos caballos». Se parafrasean los siguientes versos: «En el ligero caballo / suben ambos, y él parece, / de cuatro espuelas herido, / que cuatro alas lo mueven» (Góngora, 2000, pp. 218-219, vv. 13-16). Comp. *Príncipe constante*, «de cuatro espuelas herido / que cuatro vientos le mueven», Hernando Morata, 2015, p. 170, vv. 655-656. Sobre este romance pueden verse Iglesias Feijoo, 2010 y Hernando Morata, 2011. Si bien en *Príncipe constante* la función del romance es lo que Hernando Morata ha identificado como «teatro de la muerte», aquí la función es meramente cómica, como se observa por la subversión de elementos, como «y en las ancas» o «de ninguna espuela». Iglesias Feijoo localiza citas breves de este romance en *Laurel*, *También hay duelo*, *Céfalo y Pocris*, *Antes que todo*, *Falerina*, *Para vencer*, *Acaso*, *Fineza*, *Púrpura, Fez*, *Amigo*, *Polifemo y Circe* y *La lepra de Constantino*, 2010, p. 77.

v. 3767 *corchete*: «agente de la justicia que se encargaba de prender a los delincuentes» (*DLE*).

¿qué me importa que te lleven?

PATACÓN ¡Ay qué me matan! ¿Quién vio
que el enamorado fuese
★ mi amo y yo el arrastrado!

★ *Vanse, llevando a Patacón.*

ENRIQUE ¡Extrañas cosas suceden!
Bien dijo quien dijo que eran,
enojadas las mujeres,
hidra sobre hidra; a no andar
Federico tan prudente,
bueno quedara su honor,
obligado en que allí hubiese
de dar la muerte a una dama,
o padecer la inclemente
censura de que podía
tal desdicha acontecerle
a ningún noble. Sin duda,
pues tanto cuidado tiene
★ en esconderla, encubrirla,
y recatarla, que debe
de importar mucho su honor.
¡Oh, vil condición aleve
del amor y de los celos,
★ qué cosa habrá que no intentes!
Y siendo así, que estos casos
★ aun más que a admiración mueven
a piedad, palabra doy
de ayudarle y de valerle,
hasta que la ponga en salvo;
y pues por agora parece
que lo está, pues en mi cuarto
no han de buscarla, que intente,
será bien, saber qué carta
fue aquella que anoche, entre

la confusión del festín,
★ me dio un máscara, que hasta este
instante lugar ni luz
tuve. Dice de esta suerte:
Lee. ★ «Lisarda vuestra hija bella»,
infausto adivino eres,
★ corazón, pues nunca anuncias
★ lo mejor, a lo peor siempre
★ te has de inclinar, pues, ¿qué importa
★ empiece, ¡ay de mí!, o no empiece
con el nombre de Lisarda
★ su carta, para que tiemble?,
(Lee) «Lisarda, vuestra hija bella, [Quintilla]
falta de casa, si ya
que habéis venido por ella,
queréis saber dónde está,
Federico os dirá de ella».
★ ¡Viven los cielos, que he sido [Romance é-e]
infame tercero aleve
yo de mi desdicha!, pero
miente el labio, la voz miente,
pues antes tercero he sido
★ de mis dichas, pues me ofrecen
tan segura la venganza,
como llegar a tenerles
en mi poder a los dos,
donde mi honor lo remedie
o mi ofensa se mejore,
con su mano o con su muerte.
Tras ellos entraré, pero
¡viven los cielos, que tienen
por de dentro el picaporte
★ echado a la puerta! Aleves,
¿contra mí os valéis de mí?
Bien será que también cierre
yo por aquí, por que no

★ puedan salir, y que intente
alcanzarles por esotra
parte. Si volar no puedes,
¿de qué te sirven las alas,
corazón?

★ *Vase. Salen Federico y Lisarda con máscara.*

FEDERICO Bien nos sucede,
pues atravesando el cuarto,
★ donde apenas había gente,
★ porque cuidado y ruido
tienen la familia ausente,
hemos llegado al jardín;
y pues tan segura puedes,
de tu padre que te guarda
allá la espalda, ponerte
en salvo, aquella es la puerta,
★ ponte en tu caballo y vete,
para que te halle en tu casa
tu padre, cuando allá llegue,
que yo vuelvo a asegurarte,
★ porque al fin él no te encuentre.
LISARDA Sí haré, pues que mis intentos
atrás la fortuna vuelve,
mas, ¡ay infeliz de mí,
que no es posible!
FEDERICO ¿Qué temes?
LISARDA Que no puedo salir ya
sin que Serafina a verme
llegue, porque a estos jardines
sale de su cuarto.

---

v. 3856 *había*: preferimos aquí la lección de la tradición manuscrita a la que aparece en VT, «habrá», puesto que *había* encaja mejor con la *consecutio temporum* del texto.

FEDERICO Ese,
como la máscara quites,
y a mí contigo no llegue
★ a verme, a mi parecer
es pequeño inconveniente,
pues como César podrás
despedirte brevemente
de ella y salir.
LISARDA Dices bien,
¿tú qué has de hacer?
FEDERICO En los verdes
★ laberintos destas ramas
estaré a cuanto viniere
dispuesto en defensa tuya.
LISARDA ★ Pues escóndete, que vienen.

★ *Quítase la máscara y salen Serafina y Laura, y escóndese Federico.*

LAURA Tras tan mal gastada noche,
¿salir agora al jardín quieres?
SERAFINA Sí, que pues no he de hallar
★ descanso en algún albergue,
★ ¿para qué quiero buscarle?
Mas, ¿quién al paso se ofrece?
¿César, aquí?
LISARDA Sí, señora,
que arrepentido de haberme
escondido de mi tío,
obligándole a que hiciese
la estratagema de irse,
no más de para volverse
para haber de dar conmigo,
he venido a hablarle y verle,
y a averiguar de una vez
★ qué acción hice no decente
★ en no haberme despedido

★ de mi madre y mis parientes,
★ y más viniendo a adorarte,
ya que no es a merecerte,
para que se ande tras mí.
Y pues viniendo con este
★ intento, no está en su cuarto,
★ perdóname que no quede
★ a servirte, que hasta hallarle
donde quiera que estuviere,
le he de buscar.

SERAFINA — Y es razón,
César, hablarle.

LAURA — Allí viene.

LISARDA — ¡Ay de mí!

LAURA — ¿De qué te asustas?

LISARDA — No quisiera que me viese,
y así es fuerza retirarme.

SERAFINA — ¿Por qué, si a buscarle vienes,
★ como dices, te recatas?

LISARDA — ★ Porque si por dicha hubiese
★ algún extremo en mi enojo,
es bien no estar tu presente,
mejor le hablaré sin ti;
★ y así, permite que deje,
★ antes que me halle contigo,
★ este sitio, y que me ausente.

FEDERICO — ¿Quién, sino yo, en dos empeños
de honor y amor llegó a verse?

Sale Enrique.

ENRIQUE — Por presto que di la vuelta,
★ tarde a mi honor le parece,

★ pero aquí está Serafina,
nadie de mi mal sospeche. *Vase.*

LAURA ★ Él, viendo que aquí te estabas
atento la espalda vuelve.

SERAFINA Llámale y dile que aquí
★ está, que al príncipe llegue,
que antes por el mismo caso
que su cólera le ciegue,
quiero estar presente yo,
porque el respeto le temple.

LISARDA ★ Espérate un poco, Laura.

SERAFINA Ve, Laura, ¿qué te detienes?
Llámale y dile que César
aquí está, salgamos de este
encanto de una vez.

LISARDA Mira,
★ que no me está bien el verle.

SERAFINA ★ ¿No viniste a hablarle?

LISARDA Sí,
★ pero ya no me conviene.

SERAFINA ★ Pues di, de verle y hablarle,
¿qué te turba o te suspende?

LISARDA ★ No sé, pero si tú cuando...

FEDERICO ¿Quién se vio en trance tan fuerte?

SERAFINA Mucho que pensar me da
tu turbación.

LISARDA ★ Pues de verle
hay más que pensar que piensas,
★ hay más que entender que entiendes.

SERAFINA ¿Enseñóte Federico,
★ ingrato, traidor, aleve,

---

v. 3933 *Serafina*: la tradición impresa dice aquí *Federico*. Sin embargo, la lección correcta es Serafina, como aparece en la tradición manuscrita, pues es la persona ante quien Enrique debe mantener el decoro. Además, Enrique cree que Federico está encerrado en su cuarto.

ese enigma?

Sale Federico.

FEDERICO — Sí, señora.
SERAFINA — ¿De qué suerte?
FEDERICO — De esta suerte,
que viendo que Laura ya
le ha avisado, y que no tiene
otro medio mi desdicha,
es bien de una vez confiese
lo que cortés mi temor
★ recateó tantas veces.
Lisarda es, hija de Enrique,
la que en tu presencia tienes;
mira si es bien que a tus ojos
en este traje la encuentre,
de ti para esto llamado.
SERAFINA — No por cierto, vete, vete
volando de aquí, y procura
ahí en mi cuarto esconderte.
LISARDA — Muerta voy. *Vase.*
SERAFINA — ¿Qué le diré
yo agora a Enrique, cuando llegue?
FEDERICO — No sé, porque la vergüenza,
al mirarle, me enmudece.
SERAFINA — Vergüenza ha quien los colores
a ajena mano le debe.
FEDERICO — Sí, porque si ajena mano...
CÉSAR (*Dentro*) — Pues, ¿qué atrevimiento es este?

---

vv. 3981-3983 Se ha corregido este lugar siguiendo la tradición manuscrita, introduciendo dos versos que faltan en los impresos y atribuyendo el verso siguiente a Federico. La ausencia de la intervención de Serafina genera un error en la tradición impresa, en la que no se entiende la posterior referencia a una «ajena mano».

FEDERICO Pudo...
CÉSAR (*Dentro*) ¿Vos en este cuarto así entráis?
SERAFINA ¿Qué ruido es ese?

Sale César.

CÉSAR El príncipe de Orbitelo,
señora, que a entrar se atreve.
SERAFINA Menos es su atrevimiento
★ que el tuyo, pues que te atreves
★ a venir en ese traje.
CÉSAR ¿No dije que hasta que vengue
tus enojos no le había
★ de dejar? Pues si se ofrece,
★ verás en aqueste acero…
SERAFINA Locuras impertinentes,
éntrate allá.
CÉSAR No te enojes,
que yo...
SERAFINA Basta.
FEDERICO Enrique viene.
SERAFINA ¿Qué he de decirle?

Sale Laura, y Enrique al paño.

LAURA Allí está
con César.

Llégase Enrique.

ENRIQUE (Aunque me pese
★ acudir a cosa que
no sea a mi honor, conveniente
me es disimular, y más
viendo a Federico, déme
esfuerzo el dolor). Sobrino,

★ dame los brazos mil veces,
★ pues mi amor y mi deseo
tan merecidos los tiene.

Va a abrazar a César.

SERAFINA (Pues por agora este engaño
de esotra duda me absuelve,
de él me valdré). Disimula,
y finge que César eres,
que importa mucho.

CÉSAR (*A Serafina)* Sí haré,
supuesto que tú lo quieres.
(*En alto*) ★ La alma y los brazos, señor,
son vuestros, que aunque ofenderme
pude al principio, de ver
★ que haya quien seguirme intente,
a cuya causa no quise
hasta agora que me vieses,
entrado en mejor acuerdo
quiero saber, ¿qué le ofende
a mi madre que yo tenga
tan honradas altiveces,
como atreverme a adorar
a quien tanto lo merece?

LAURA ★ (¿Quién la mete a Celia en esto;
y a mi ama que lo consiente?)

FEDERICO (No vi mejor disimulo,
ni engaño más aparente).

SERAFINA Prosigue, dile más de eso,
que lo finges lindamente.

---

vv. 4011-4013 A pesar de que no están presentes en ningún testimonio, se han introducido las acotaciones para facilitar la comprensión de la escena, puesto que César se dirige primero a Serafina, para después comenzar a interpretar el papel asignado.

CÉSAR Cuando pensé que, obligados
ella y mis deudos, de verme
en tan generoso asunto
★ empeñado, me acudiesen
de asistencias que mi sangre
y mi valor desempeñen,
★ ¿es bien que me busque como
huido?
ENRIQUE Sin causa te ofendes,
que hasta saber de ti...
CÉSAR Basta,
★ y si eso solo pretenden,
ya saben de mí y así
podrás, Enrique, volverte
donde el amor de mi prima
Lisarda es bien que te lleve,
que yo quedo más dichoso,
más feliz y más alegre
★ que merezco, pues que quedo
a vista de quien me puede,
no coronar de favores,
pero matar de desdenes.
SERAFINA ★ ¡Qué bien lo finges!
FEDERICO (¡No vi
ingenio más excelente!)
SERAFINA ★ Por que no alcance el engaño,
persuádele a que se ausente.
LAURA (Yo estoy loca o lo están todos,
★ cielos, ¿qué embeleco es este?)
ENRIQUE Aunque de vuestro consejo,
César, debiera valerme,
ya que os hallé, no es razón,
que yo vuestro lado deje.
★ (Esto es dar color a no
irme antes que me vengue).
Y así, pensad que tenéis

para en cuanto se ofreciere
mi valor que os acompañe
y mi edad que os aconseje.
CÉSAR Eso es volverme a dar ayo,
y quizá será ponerme
también en obligación
que segunda vez me ausente.
FEDERICO (¡Qué bien a todo le sale!)
SERAFINA ★ (Yo es bien su partido esfuerce,
★ porque en su ausencia mejor
★ su engaño y su honor se enmiende).
Dice el príncipe muy bien,
¿qué importa que sin vos quede?
Y así, Enrique, podéis iros.
ENRIQUE ★ Perdonadme que os acuerde
qué me aconsejasteis antes.
SERAFINA ¿Qué?
ENRIQUE Que sin él no me fuese.
SERAFINA Perdonadme vos también
★ acordaros que dijeseis
que saber de él os bastaba.
ENRIQUE Un adagio decir suele,
consejo el prudente muda.
SERAFINA ★ Pues también yo soy prudente
★ y puedo mudar consejo.
CÉSAR Esto, en fin, ¿no se resuelve
★ con no querer ir?

★ *Dentro Lidoro y Patacón.*

---

v. 4086 *adagio*: «sentencia breve y, la mayoría de las veces, moral» (*DLE*).

v. 4087 *consejo el prudente muda*: proverbio similar al refrán «El sabio muda consejo» (Rodríguez Marín, 2007, p. 171), que parte de la máxima de Cicerón *Sapientis est mutare consilium.* Se trata de una sentencia muy del gusto de Calderón, pues la utiliza en *Astrólogo*, *Hija del aire I*, *Maestro* y *En esta vida*. Puede verse el listado completo en Gates, 1947.

LIDORO ★ Entrad.
SERAFINA ★ Id a ver qué ruido es ese.
PATACÓN ★ No es nada, a mí, que me arrastran.
FEDERICO Yo iré.
ENRIQUE Yo también.
SERAFINA Detente,
Federico, Enrique irá.
ENRIQUE ★ ¡Valedme, Cielos, valedme!
(*Aparte a Federico*) ¿Y la dama?
FEDERICO Ya está en salvo.
ENRIQUE Está bien. (¡Valor, detente
hasta mejor ocasión!). *Vase*.
SERAFINA ★ En tanto que Enrique viene,
Celia, los brazos me da,
que si estudiado tuvieses
el papel que has hecho, no
le hicieras mejor.
CÉSAR No tienes
que agradecerme, señora,
★ que nada en tu gusto acierte.
Y en cuanto al papel, descuida,
que siempre que se ofreciere,
procuraré salir de él.
FEDERICO Yo es bien que tus plantas bese,
por la parte que me toca
en que mi desdicha enmiende.
LAURA Por un solo Dios, señora,
que sepa yo, ¿qué te mueve,
cuando a César dejo y cuando
vuelvo con Enrique a verte,
a que haga su papel Celia?
CÉSAR ★ Duda es esta que me tiene
en la misma confusión,
★ pues aunque yo sepa hacerle,
★ no la causa.

SERAFINA Pues sabréis,
fuerza es decíroslo en breve,
★ que este príncipe don César,
★ que a Enrique huye el rostro siempre,
es Lisarda, hija de Enrique.
CÉSAR Lisarda, pues, ¿qué la mueve?
SERAFINA Los celos de Federico,
tras quien disfrazada viene.
CÉSAR ¿Qué es lo que oigo?
FEDERICO Por lo menos,
cuando oír eso me avergüence,
★ me confío en que ya sabes
a quien la vida le debes,
pues sabes como la joya
ir a su mano pudiese.
CÉSAR ★ ¿Lisarda, hija de Enrique?
SERAFINA Sí.
CÉSAR ★ ¿Cómo, traidor, te atreves
a decírmelo a mí, siendo
tan mío el honor que ofendes?
¡Vive Dios!

Empuña la espada.

SERAFINA Detente, Celia.
CÉSAR Es en vano detenerme,
no soy Celia, César soy,
★ ya que tú, que lo sea, quieres.
SERAFINA Mira, Celia, que no hay
ninguno agora presente
con quien sea menester
que el pasado enojo esfuerces.
CÉSAR ★ Una vez en este traje,
perdóname, que no puede
volverse atrás mi valor.
LAURA Ella lo que finge cree.
FEDERICO Tal género de locura

ha sucedido mil veces.

CÉSAR ★ No embaracéis que una vida
quite a un traidor, a un aleve.

LAURA Mira, Celia, que es locura
★ creer que lo que finges eres.

FEDERICO Dejadla, que ya enseñado
estoy que damas me afrenten
★ y a hacer de ello gala.

CÉSAR No
con eso librarte pienses
de mí, cobarde.

FEDERICO No tengo
★ más medios de que valerme,
★ Celia, contra ti, pues si
★ las manos blancas no ofenden,
★ tampoco los labios rojos;
que si pensase o creyese
que no finges todavía...
¡Claro es! Pero Enrique vuelve,
vuestra alteza no se enoje
★ con quien a buscarla viene,
traído de su amor.

CÉSAR Locuras
★ del amor son las que ofenden.
(No entienda su agravio Enrique
★ hasta que yo de él le vengue).

Sale Enrique.

ENRIQUE El ruido, señora, es
que Lidoro, con la gente
que a Federico siguió
como si aquí no estuviese,
trae dos presos. Uno es
un criado, por haberle
en ese parque encontrado;

★ otro, según me parece,
que es Teodoro, ayo de César;
que llegando a conocerle
sin máscara, le han prendido
por juzgarle delincuente
★ en este estado, y con ellos
todos a tus plantas vienen.

Salen Lidoro, Teodoro, Patacón y Nise.

NISE Aunque aventure que aquí
alguien pueda conocerme,
a trueco de verte ahorcar,
te he de seguir.
PATACÓN Antes ciegues
que tal veas. A tus plantas,
humilde, señora, tienes
al criado de aquel loco,
de aquel menguado imprudente
de mi amo. Mas, ¿qué culpa
tengo yo de que él se ausente
★ con la disfrazada dama
del bofetón?
SERAFINA ¿Cómo mientes,
si estando aquí Federico,
★ aseguras que se fuese?
PATACÓN ¿Quién diablos te trujo aquí?
LIDORO ¿Qué haremos de él?
SERAFINA ★ Que le dejes,
que no es mucho ser traidor,
quien de su dueño lo aprende.
PATACÓN Plegue a Dios, que sin llegar
a vieja, tanta edad cuentes
que sea en tu comparación
un niño movido el fénix.
NISE Mi gozo cayó en el pozo.
PATACÓN Más que tú con él cayeses.

TEODORO ★ Ya, señora, a vuestras plantas,
humilde, llego a ofrecerme.
SERAFINA ¿Qué haremos, que si ve a Celia
atrás nuestro engaño vuelve?
FEDERICO No sé, mas ponte delante,
por si encubrirla pudieses.
★ Pero, ¿qué es este alboroto?

Sale Carlos.

CARLOS ★ Señora, en tu cuarto a este…
SERAFINA ★ Después lo sabré. Pues, ¿cómo,
★ Teodoro, aquí a entrar se atreve?
CARLOS (¿Qué hace Celia en este traje
delante de tanta gente?)
TEODORO Como un infeliz, señora…
CÉSAR Quiera amor, alcance a verme
para que diga quien soy.
TEODORO Tanto su vida aborrece,
que a despecho de su vida,
viene buscando su muerte;
fuera de que mayor causa
★ hay que aquí a venir me fuerce,
★ por sacarte de un engaño
que contra tu fama puede
resultar.
SERAFINA ¿Engaño?
TEODORO Sí.
SERAFINA ¿Qué es?
TEODORO ★ Que un traidor, un aleve,
con el nombre de don César,
★ engañar tu amor pretende.
Yo le saqué de su casa
(no es tiempo de contar este,
★ que en traje de mujer), hasta

★ que le dejé en la corriente
ahogado del Po, y sabiendo
que con su nombre te ofende
★ vengo a avisarte, porque
de mi lealtad no te quejes;
el que te ha dicho que es César,
no lo es.

ENRIQUE La voz suspende,
que ese agravio a mí me toca,
y así es bien que yo lo vengue.
Pues, ¿cómo, atrevido joven,
loca y temerariamente,
el nombre de mi sobrino
tomas y el respeto ofendes
de Serafina?

FEDERICO ★ A una dama
no ofendas, Enrique, tente,
que el que dijo que era César,
★ días ha que no parece,
y aquesta es Celia, una dama,
en quien los disfraces deben
★ de durar de la comedia.

SERAFINA ¿Quién vio confusión más fuerte?

ENRIQUE Ese es otro nuevo engaño,
creer yo que sea dama ese
joven, cuando Serafina
que es César dicho me tiene.

TEODORO Si Serafina lo ha dicho,
ha dicho bien, que no pueden
las deidades engañarse.
¡Dame los brazos mil veces,
príncipe mío, en albricias
de que con vida te encuentre!

SERAFINA (¡Qué cortesano Teodoro,
★ advertido de que es este
engaño mío procura

alentarle, con hacerle
César a Celia!) Tú finge
todavía que lo eres.

CÉSAR ¿Qué he de fingir, si es verdad?

LAURA A su locura se vuelve.

NISE ¿En qué ha de parar aquesto?

PATACÓN El diablo que lo concierte.

ENRIQUE Yo he de castigar, señora,
este engaño.

SERAFINA Enrique, tente.

CARLOS ★ Mira, Enrique, que esta es Celia
una dama.

ENRIQUE Pues tú, aleve,
¿también me engañas?

PATACÓN ★ Señores,
¿habrá enredo como este?

CÉSAR ★ Tú eres el que te engañas;
y si alguno a eso se atreve,
★ solo es Carlos.

CARLOS Yo, ¿por qué? [Romance é-e]

CÉSAR ★ Porque siendo tú quien de ese
golfo en el traje que iba
me sacaste, agora no crees
que me encubrió su disfraz,
habiendo tan claramente
dícholo todo Teodoro.

CARLOS Más con aqueso me ofendes,
pues siendo César, traición
más grave es que te atrevieses
★ a asistir a Serafina
★ tan de cerca que pudiesen
familiarmente tus ojos
tal vez...

FEDERICO No lo digas, tente,
que se ajan los decoros
★ aun solo con que se piensen.

CARLOS Y FEDERICO Muera un traidor.

TEODORO Eso no.
ENRIQUE Pues ya debo defenderte
como a César.
TEODORO Y yo y todo.
SERAFINA Esperad todos, que ese
★ duelo, ya que persuadida
saber tu disfraz me tiene
de quién es, yo he de acabarle.
TODOS ¿De qué suerte?
SERAFINA De esta suerte:
Príncipe, esta blanca mano
tocaste, tal vez aleve
ofensa fue que me hizo
un disfraz, y es conveniente
★ que sepan que, aun de su dueño,
★ las blancas manos ofenden;
y así, pues vos la agraviasteis,
el irse con vos lo enmiende.
CÉSAR Federico, yo...
FEDERICO ¿Así pagas
una vida que me debes?
SERAFINA De vos este desagravio
★ aprendí, y pues que ya tiene
ejemplar vuestro honor, de él
usad, y porque no quede
en opinión que se supo
★ el agravio sin saberse
el dueño de él, quiero yo,
salvándole para siempre,
pagar aquella fineza.
FEDERICO ¿De qué suerte?
SERAFINA De esta suerte.

Sale Lisarda.

Dad a Lisarda la mano.

ENRIQUE ★ Al mirarte, ¡oh, hija aleve!,
la cólera no me sufre
★ dejar de darte la muerte.

FEDERICO ★ Si antes por salvar su vida
★ me empeñé, fuerza es que lleve
delante el empeño.

ENRIQUE Nadie
★ defender mi hija puede
de mí que no sea su esposo.

FEDERICO Yo lo soy.

LISARDA Felice suerte
★ es la mía, pues que logro
★ tal dicha.

PATACÓN Con que corriente
queda el refrán, que las blancas
manos no agravian, mas duelen.

TEODORO Pues lograste tu ventura,
★ logre el perdón.

SERAFINA Ya le tienes.

PATACÓN ¿Qué haremos, Nise, nosotros?

NISE Casarnos adredemente,
★ porque sepan que podemos
cualquiera de los oyentes.

PATACÓN No se meterán en eso,
que agora harto que hacer tienen
en perdonarnos las faltas,
y las del que más pretende
serviros siempre, pues yerra

---

v. 4335acot. Hartzenbusch señala en su edición que aquí Lisarda aparecería ya vestida de mujer. Tiene lógica, puesto que va a aparecer delante de su padre, Enrique, y que Serafina le dará su mano a Federico. Esta misma solución fue adoptada por la CNTC, en el montaje dirigido por Eduardo Vasco en 2008/2009.

a cuenta de que obedece. 4360

FIN

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vv. 4359-4360 Esta referencia a la obediencia hace sospechar a Cruickshank que la obra iba destinada a una audiencia noble, ante la que Calderón se presentaría como un servidor, y no al público de los corrales (2009, p. 259).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 APARATO DE VARIANTES

TÍTULOS

LA GRAN COMEDIA, / LAS MANOS BLANCAS / NO OFENDEN. / Fieſta que ſe repreſentò à ſus Mageſtades en el Salon / de su Real Palacio. / *DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca.*] Blancas manos no agravian / Primera Jornada / de don Pedro Calderon M1; / Manos blancas M2; LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN. / COMEDIA FAMOSA / *DE DON PEDRO CALDERON.* E, PTV, F.

REPARTOS

Personas que hablan en ella] *om.* M1; Personas M2; Hablan en ella las perſonas ſiguientes E, PTV, F.

[1ª columna] Federico Ursino, galán. Carlos, príncipe de Visiniano. César, príncipe de Orbitelo. Fabio, galán. Teodoro, viejo. Patacón, gracioso. Lidoro, criado. Lidoro, criado. Enrique, viejo. [2ª columna] Lisarda, dama. Serafina, dama. Laura, dama. Nise, criada. Clori, criada. Flora, criada. Músicos] *om.* M1; [1ª columna] Lisarda = no. Patacón – no. Liodo * - si. Laura *- si. Fabio *- si. Nisse + este – si. Cesar – no. [2ª columna] Clori – este si. Federico – no. Tedoro * - si. Serafina *- si. Carlos *- si. Enrique *- si. Musicos; [1ª columna] Liſarda. Patacon. Lidoro. Laura. [2ª columna] Fabio. Niſe. Ceſar, Principe. Clori. [3ª columna] Federico. Teodoro. Serafina. Carlos. E, PTV, F.

TEXTO DE LA COMEDIA

Jornada Primera

acot. inicial *Lisarda y Nise, con mantos, y Patacón, vestido de camino*] *lisarda de dama, nise criada y patacón de camino* M1; *Salen Lisarda Patacon y Nise* M2; *Salen Lisarda y Nise, con mantos, y Patacón, vestido de camino* VT; *Salen Liſarda, y Niſe criada, y Patacon gracioso* E, PTV, F.

2 Dentro de una hora se irá] Dentro de vn hora ſe irà M2, VT; Dentro de vna hora E, F.

7 o por no guardar secreto] ò por no aguardar ſecreto E, PTV, F.

10 que estoy temiendo, y no en vano] que estoi temiendo, no en vano M1, E, PTV, F.

11 aquesa] aqui tu E, PTV, F.

22 Para reloj era bueno] Para relox será bueno M2; Para pelo ſerá bueno E, PTV, F.

31 querer] que ver E; que ſiendo PTV, F.

32 echarle] le arrimes PTV, F.

37 cielo] cielos E, PTV, F.

45 si algun alivio me deja] si algun alivio me da M1; ningun alivio me deja $M1_c$, M2; algun alivio me dà E, PTV, F.

46 a vista de olvido] y a vista de dolor M2, M1; à viſta de dolor E, PTV, F.

47 que es queja] que eſtà E, PTV, J, F.

51 adonde] donde VT.

55 y vengar en él pudiera] y quiza bengar pudiera M1, M2, E, PTV, F.

60 cólera] desdicha VT.

63 y] o VT.

65 Lis. ¿Y qué es? Pat. Que algún entendido] *Liſ.* Que es? Pa. Que alçan el tonido E, PTV, F.

67 no murmure que entra presto] no murmuren, que entran preſto E, PTV, F.

75 y di tú a ese bachiller] y tu puedes reſponder VT.

76 pues que yo no sé quién sea] pues que yo no se quien sea M1, PTV; aunque yo no se quien sea $M1_{c,}$ M2; pues que yo no sè quien vea E; pues yo no ſé quien ſea F.

80acot. *Escóndense y sale Fabio*] *Escondense las dos y sale fauio* M1; *om.* M2, E, PTV, F.

81 Aunque a estorbaros] por mas que a escusar M1 por mas que a escuras M2, E, PTV.

82-83 no puede mi condición / conseguirlo] esta repetida acion, / no es posible M1, M2, E, PTV, F.

88 adonde queda Lisarda] d adonde queda Lisarda, M2. Fab. Di, adonde queda Liſarda? E, PTV, F.

89-107 Fab. Loco pensamiento mío, / no te quejarás de mí, / porque no fíe de ti / el mal que de mi no fío; / pues cuando pedir pudiera / albricias de que hoy se va / quien tantos celos me da / con la más hermosa fiera / destos montes y estos mares, / no permite mi esperanza / que tome tan vil venganza, /a costa de los pesares / de la ausencia de un amigo, / a quien ofendió el deseo, / y pues a callar me veo / obligado, ni aun conmigo / lo he de hablar, séllese el labio, / y quien alivio no espera, / sufra, calle, gima y muera] bien pensara quien me viere / afectar el sentimiento / desta ausenzia que es a intento / de que mi amistad prefiere / a la mayor siendo asi, / que no es sino vna esperanza /de que de tomar venganza / de lisarda viendo aquí / que si tirana me deja / es a lo menos por quien / a ella la deja tanuien. / Confieso que es vil la queja / pero queja que es agrauio / de vnos celos, quando es / mas noble ni mas cortes M1; bien penſarà, quien me viere / afectar el ſentimiento / deſta auſencia, que es a intento / de que mi amiſtad prefiere / a la mayor; ſiendo aſsi, / que no es ſino eſperaça / de que he de tener vengança / de Liſarda, viendo aqui, / que ſi tirana me dexa, / es a lo menos por quien / ella la dexa tambien. / Confieſſo que es vil la quexa, / pero quexa que es agrauio / de vnos zelos, quando es / mas noble, ni mas cortès? E, PTV, F [*Las sueltas* PTV *y* F *presentan la pequeña variante «que no es ſino vna eſperaça / de qe he tener vengaça»*]

107acot. *Sale Federico*] *Sale federico con vn papel en la mano* M1; *Sale Federico con vn papel* E, PTV, F.
116acot. *Al paño*] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
121 decirte] dezir M1, E, PTV, F.
122 no más. Lis.¡Ah, tirano!] no mas / Lis. a tirano M1; lis. atirano amante, / esconderme fue ynportante /no ssa quien con esto vive $M1_c$; no mas. Lis. a tirana estrella! M2; *Lif*. No mas? ha tirano amante, / el auiſo fue importante, / Niſe, quien con eſto viue! E, PTV, F.
124 vive] vi M2; viene E, PTV, F.
125 esa] la VT.
139 pueda] podré VT.
140 justa] cuerda VT.
144 obligó] ha obligado E, PTV, F.
147 él] en E; *om*. PTV, F.
158 aqueste] aquel VT.
160 han] ha VT.
161 Teodosio] teodoro M1, E, PTV, F.
162 feudo] deudo M1, E, PTV, F.
164 colonia] corona E, PTV, F.
176 el] *om.* E, V // pobre] noble F.
181 y comer juntos] con difuntos E, F.
183 pueden] puedan M2.
190 ha de quitarle] le quitan E, PTV; le quita F.
191 vivi] viuo E, PTV, F.
194 anduve siempre, os prometo] andube sienpre creyendo M2, E, PTV, F; andaba siempre cauezon M1.
195-196 vergonzoso, siempre triste, / melancólico y suspenso] *om*. M1, M2, E, PTV, F.
198-199 (perdonen cuantos nacieron /atareados a su afán] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
203 fuera] fuese M1, M2, E, PTV, F.
206 inclinación] indinacion E.
207-208 poner en razón ideas / de un ocioso pensamiento] *om.* E, PTV, F.
213 llevando] quando de E, PTV, F.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

214 engañadas] engañados E, PTV; engañado F.
215 necesidad] necesitado M2, E, PTV, F.
221 Esta, pues, locura dije] pues eſta locura dize E; pues eſta locura dixe PTV, F.
223 a] *om.* M1, M2, E.
233 un] una VT.
238 el] un M1, E, PTV, F.
242-243 al abrigo de unos deudos / que en esta ausencia han faltado] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
244 sueldos] sueldo M1, M2, E, PTV, F.
245 pasó] paſſa E, PTV, F.
250 a ausentarme] avsentarme M1, M2, E, PTV.
251 pedí] pido E, PTV, F.
255 le] la E, PTV, F.
256 le] la E, PTV, F.
258 mudar] dudar E, PTV, F.
259 ojeriza] fineza E, PTV, F.
261 acudir] ayudar M1, E, PTV, F.
263 Salí, Fabio, de Milán] Saliendo pues de milan M1, M2, E, PTV, F.
264-305 solamente con intento / de complacer el capricho / de mis locos devaneos, / pero apenas vi las cuatro / cortes de nuestro hemisferio, / a quien parece que miran / afables cuatro elementos; / pues Nápoles, toda halagos, / es blanda región del viento; / toda montes, Roma es / de la tierra fértil centro; / toda mar Venecia, de agua / población; y toda fuego / Sicilia, abrasada esfera; / cuando los ojos volviendo / a mis sentimientos, vi / no enmendar mis sentimientos / la vaguedad de mi vida; / pues antes iban creciendo / con la hermosa variedad / de tanto glorioso objeto; / y así, traté de volverme, / que nunca duran mas que esto / veletas que solo están / contemporizando al viento; / si bien otro intento, Fabio, / fue causa, pues fue el intento, / rematando con las ruinas / de mi poca hacienda, expuesto / a hacerme yo mi fortuna, / irme a la guerra que hoy veo / que los alemanes rompen / con los esguízaros; pero / ¿qué más guerra que un cuidado, / más

asalto que un deseo, / más campaña que un amor, / ni más arma que unos celos? / Celos dije y amor dije; / pues para que veáis si es cierto, / aquí haced punto, que aquí / os he menester atento] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
317 ponía] ponian E.
319 condición] calidad VT.
323 A este] deste M1, E, PTV, F.
333 tanta dicha] tantas dichas M1, M2, E, PTV, F.
336 festejos] afectos M1, M2, E, PTV, F.
346 mantenía, defendiendo] mantenia diziendo M1; mantenia defendiendo $M1_c$; manteneria, diziendo E, PTV, F.
351 Yo no sé con que ocasión] que le pone en la ocasión M2; que l e pone en la ocasión / de empeñar mas sus afectos $M2_c$; Ponerse con que ocasion M1, E, PTV, F.
352 debiera cuerdo] deuiera el cuerdo E, PTV, F.
353 huir, Fabio, sus aplausos] huir su faccion, ſus aplauſos E, PTV, F.
355 en] el E, PTV, F.
357 y fui a la corte] y fui al aldate E, PTV, F.
365 ya iluminados, no hace] ya luminados celajes E, PTV, F.
367 y así el mal y el bien se vienen] y asi el vien, y el mal se uienen M1, M2, E, PTV, F.
377 duraran] dudaran F.
378 los] con E, PTV, F.
383 pues] andube M2; hallé E, PTV, F.
384 vagueando] bagando M1, M2; baxando E, PTV, F.
385 adonde] donde M1, M2, E, PTV, F.
394 trujo] traxo VT.
395 permitidme] perdonadme M1, M2, E, F, PTV; permitidme $M2_c$.
397 y] *om.* E, PTV, F.
399 había] había visto M1; he visto E, PTV, F.
405 al] el M1, E, PTV, F.
406 que desalumbrado y ciego] que me zegue en sus reflejos M2; quedè deſlumbrado, y ciego E, PTV, F.

413-414 más bien sé, si en las acciones / de un diestro pintor lo advierto] pero si se si a un pintor / en sus acciones atiendo M1, M2, E, PTV, F.
415 pues cuando labra estudioso] pues quando para labrar M1, E, PTV, F; pues cuando para formar $M1_c$, M2.
420 deja] della E, F; de la PTV.
423 al] el E.
428 bosquejo] objeto VT.
429 esta] una VT.
430 esta] otra VT.
433 hasta] esta M2; eſtá E, PTV.
436 puliendo] puniendo M1; puliendo $M1_c$; poniendo E, PTV, F.
437-444 En toda mi vida, Fabio, / vi prodigio, vi portento, / vi asombro, vi admiración / de igual hermosura; pero / ¿qué mucho, si en cuatro lustros / no ha tenido tiempo el tiempo / para que, desagradado, / cualquier rasgo no sea acierto?] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
449 prisa] priesa M2, E, PTV, F.
451 oísteis] oiſtes E, PTV, J, F || así] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
455 del] de E, PTV, F.
469 aun ella] aun della E, PTV, F.
470 tristeza] pesar M2; tristeza $M2_c$.
474 quedé] quedo E, PTV.
475-478 sin saber adonde irme; / mas qué mucho, si violento / estuviera en otra parte, / pues ya era aquella mi centro] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
479 espacio] rato M1, M2, E, PTV, F.
480 escuché] escucho VT.
481 desacordadas] no bien distintas M1, M2, E, PTV, F.
486 tan] *om.* M2, E, PTV, F; tan $M2_c$.
490 era el que en breve momento] era aquel que eſtà ardiendo E; era el que ſe eſtava ardiendo PTV, F.
494 ruina del] reina del M1, E; sugeta al PTV, F; ruina del $M1_c$.
500 desotra] de eſſa otra E.
506 abrasado] abreuiado E, PTV, F.

509 pues como más desvelado] pues como vas desbelado M1, E; pues como mas despechado M2; pues como hombre despechado PTV, F; pues como mas desvelado $M1_c$.
510 o más cercano, creyendo] ò mas cercano cayendo E; que tropezando y caiendo M2, PTV, F. [*Para este verso y los siguientes* M2 *presenta en una caja lateral una lectura idéntica a la de* VT].
511 que en otro incendio llevaba] que en otro incendio lleuando M1, E; del miſmo rieſgo llebado M2, PTV, F.
512 perdido] perdiendo PTV, F.
513 a entrar] dentro M1, E, PTV, F.
514 del hidrópico] de aquel voraz E, PTV, F.
519-524 sin que aquí al oro, allí al jaspe, / tuviese su sed respeto; / sin que respeto tuviese / su hambre aquí al pulido aseo, / ni allí al precioso menaje; / abrasando, y consumiendo] *om*. M1, M2, E, PTV, F.
526 chapeado] chapado M1, E, F.
527-528 aquí estudios del telar, / y allí del pincel desvelos] *om*. M1, M2, E, PTV, F.
531 boreal] real E, PTV, F.
532 puerto] puesto E, PTV, F.
537 desnuda] vestida M1, M2, E, PTV, F.
538 vestida] desnuda M1, M2, E, PTV, F.
541 escapar fue de la fuga] eſcaparſe, fue de fuerça E, PTV, F.
542 Ah] ay E, PTV, F.
546 discurriendo] deteniendo M1, E,PTV, F; discurriendo $M1_c$.
549 canceles de fuego y humo] ſaquèla del fuego, y vine E, PTV, F.
550 salí al] àzia el E, PTV, F.
558 hiciese ninguno de ellos] hiziesen mas casso pero M1, M2, E, PTV, F; hiziese ninguno de ellos $M2_c$.
559 caso; mas, ¿qué acción de pobre] accion de pobre aun enllamas M1, M2, E, PTV, F; si accion de pobre $M2_c$.
560 se ha agradecido más que esto?] nunca luzira mas queesto M1, M2, E, PTV, F.

561 ¿Quien creerá que a quien me quita] quien creyera que a quien me quita M1; Quien creyera, a quien quitaua E, PTV, F; quien creera a quien me quita $M1_c$.
566 dejé] doble M1, M2, E, PTV, F.
571 Diga del] Digalo del M1; Digalo el E, PTV, F.
577 cuántos cariños] quantas finezas M1, M2, E, PTV, F.
578 de ayer, son hoy cumplimientos] tiene el agradecimiento E, PTV, F.
579-580 En demanda, pues, de tanta / dicha, como me prometo] *om.* E, PTV, F.
581 o de la] ù de la VT; v de ya E; ù ya de PTV; ó ya de F.
582 o] u VT.
583-584 ya que dilató este acaso / saraos, justas y torneos] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
587 galas, armas y caballos] armas, galas y cauallos M2; y a las armas, y cauallos E, PTV; à las armas y cavallos F.
596 y acuerdo] ô recuerdo M2, $M1_c$.
597 fundado] fiado $M1_c$, M2, E, PTV, F.
601 he de] y he de E, PTV, F.
603 que si no] que sin mí E; aquí no PTV, F.
604 de la deuda en que la has puesto] dla deuda en que le as puesto M2, SB; que la deuda en que la ha pueſto E, PTV, F.
605 sino esta joya, esta joya] sino esta joya y esta joya M1, E; eſta joya y eſta joya PTV, F.
606 ya no lo será] no lo ſerà ya VT.
606acot. *Hace que la arroja*] *Arrojala dentro* M1; *om.* M2; *Haze que arroja la joya dentro* E, PTV, F.
607 Arrojar al Po] Arrojar al agua M1, E, PTV, F; Arrojarla al Po M2, Arrojar al Po $M1_c$.
609 que si a ti] que asi ati M2.
612 trujo] traxo VT.
615 lazos al noble en las manos] lazos a vn noble en la mano M1, lazos aun noble en las manos M2; lazos al noble en la mano E, PTV, F.
616 no vengar despechos] para aueriguar deſprecios E, PTV, F.

618 que a no mirar que me ofendo] que aun mirarla aqui ofendo E; que aun de mirarla me ofendo PTV, F.

619-620 más a mí que a ti, no sé / lo que hiciera al ver que pierdo] mas a mi que a ti / *Lis*. que avias / de hazer / *Fed*. no se al ber que pierdo M1; mas a mi que a ti. No se / *Lis.* Que avias de hazer/ *Fed*. nose al ver que pierdo M2; mas a mi que a ti no se / lo que hiziera / al ver que pierdo $M2_c$; mas a mi que a ti. / *Fab*. Aduertid que no es razon. / *Fed*. No ſe hable aſsi, que pierdo E; vete de aquí. / *Lif.* Advertid, que no es razon. / *Fed.* No me hables mas, porque pierdo PTV, F.

622 amaré tan atento] yo amare tan sujeto M1, M2, PTV, F; amante tan sujeto E.

624 sujeto] atento M1, M2, E, PTV, F.

626 oíste lo que pretendo] oyste lo que yo pretendo M1; viſte lo que yo pretendo E, PTV; ſabes que lo que yo pretendo F.

627 en este papel dorarte] eſcriviendote un papel PTV, F.

630 que más disculpa no quiero] que disculparme no quiero M1, M2, E, PTV, F.

634 de los] destos M2.

635 podría] podía M1, M2; E, PTV, F.

639 llega] llegue M2, E, PTV, F.

640 y] *om.* M2, E, PTV, F.

642 tu hermosura] tus traiciones M1, E, PTV, F; de tus locuras M2.

646 Casta y no casta] Iuſta, y no caſta E, PTV, F.

648-656 Lisarda, de tus desprecios / con tus desprecios; mas es / noble mi amor, y no quiero / que tus sentimientos sean / despique a mis sentimientos; / y así, llóralos sin mí, / porque al verte llorar, temo / que a alguna ruindad me obliguen / o mis celos o tus celos] tirana de mis desprezios/ con tus desprezios mas no / lo he de intentar porque temo / que alguna ruindad me obliguen / o tus celos o mis celos M1; Liſarda, de tu desprecio / en tus deſprecios, mas no / lo he de intentar, porque temo / que alguna ruindad me obliguen / a tus zelos los mis zelos E, PTV, F; en tus deſprecios, mas no / loede intentar porque temo / noble mi amor y no quiero / que tus

ſentimientos ſean / despiques amis zelos / y asi lloralos sin mi / porque al berte llorar temo / que alguna ruindad me obliguen / o tus celos ô mis celos $M2_c$.

661 tomar] tener VT.

662 ruin] vil M1, M2, E, PTV, F.

663 era] es M1, M2, E, PTV, F.

664 rendido] tendido E.

665 Oh] ha VT.

671 me] no PTV.

673 con cuyas] con que sus VT.

674 pudo desmentir el viento] pude desmentir al viento M1, M2, E, PTV, F.

675 y] *om.* M1

676 previne] preuiene PTV.

677 a] oy E, PTV, F.

683 fui] fue E.

692 la costumbre] a coſtumbres E, PTV, F.

694 bridón] baston M1, E, PTV, F; bridon $M1_c$.

696 por ir al César sirviendo] por irſe al Ceſar huyendo E, F; por irſe el Ceſar huyendo PTV.

715 extrañeza] estrañezas M1, M2, E, PTV.

722acot. *Salen dos damas con instrumentos y Teodoro, viejo*] *Salen musicos y teodoro viejo* M1; *Salen musicos y Teodoro* M2; *salẽ los muſicos, y Teod. Viejo* E, PTV, F.

723 ¿Traéis instrumentos? / Dama 1. Sí] *Teod.* Traeis los inſtrumentos? / *1ª.* Si? M1; teo. traeis instrumentos / mus. Si M2; *Teod.* Traeis los inſtrumentos? / *Mu.* Si? E, PTV, F.

727 experiencia] experiencias M2, E, PTV, F.

728 nada pasión] nada en pasion M2; no da paſsion E, PTV, F.

729 le] la E, PTV, F.

730 Dama 2. ¿Qué tono, Flora, diremos?] *1º.* que tono floro diremos M1, M2, E, PTV, F.

731loc. Dama 1] *Mus.* M2, E, PTV, F.

739-740 a las aves; y podría / ser que, como os escuchase] á las aves; y ſer podria / que ſi acaſo os eſcuchaſſe PTV, F.

742 grave] grande M1, M2, E, PTV, F.

743loc. Damas 1 y 2] *Mus.* M2, E, PTV, F.
746acot. *Sale César, vistiéndose*] Sale Cesar principe de oruitelo vistiendose M1, E, PTV, F.
747-750 ¿De Deidamía enamorado, / hermosísimo imposible, / en infantes años tiernos, / estaba el valiente Aquiles?] *om.* M1, M2.
751 que mi vida] que en mi vida PTV, F.
753loc. Dama 1 y 2] *Mus.* M2, E, PTV, F.
757-760 ¿Tan rendido a sus pasíones, / felices ya, ya infelices, / que a gusto del pesar muere, / y a pesar del gusto vive?] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
763loc. Damas 1 y 2] *Mus.* M2, E, PTV, F.
771-772 ¿Para que sirva a Deidamía / traje de mujer le viste?] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
780 que soy] quexas E, PTV, F.
787 sin que a mi dolor penoso] con que mi dolor penoso M1; con que a mi dolor penoso M2; en que mi fauor penoſo E, PTV, F.
788 alivie] alluie E.
798 sola] solo VT.
799-800 Y puesto que mis tormentos / tanto me ahogan, callad] y puesto en mis tormentos / ni es ni puede ser callad M1; y puesto que a mis tormentos / esto no a de ser, callad M2; Y pueſto que mis tormentos / me dieſſe, no he de callad E.
802 o] y M1, M2, E, PTV, F; o $M1_c$.
804 un oculto] en altiuo E, PTV, F.
807 Teodoro. ¿Pues de cuando acá, si el cielo] *Cef.* Pues de quando acà, ſi el Cielo VT.
811 la aborreces, siendo así] lo aborreces siendo ansi M1, E; lo aborreces siendo asi M2, PTV, F.
815 él] *om.* E.
818 de él] en él E, PTV, F.
822 gemir] sentir M1, M2, E, PTV, F.
824 fiaras] fías M2, E, PTV, F; fiaras $M2_c$.
825 yo el que solo te ha servido] yo solo el que te a seruido M1, M2, E, PTV, F.

826 criado y enseñado?] de criado y ayo M1, $M2_c$; de criado y enseñado M2; criado y entenado? E, PTV, F.
828 las dos] todos $M1_c$, M2, E, PTV, F.
829 oye] esta es M1, M2, E, PTV, F.
834 otro] este M2.
836 viudedad] viudez E, PTV, F.
842 trajo] truxo E. || entre] en PTV.
844 abreviado] apazible M2.
845 poblaciones] moradores M2.
846 pasan] pasa E, PTV, F.
847-850 Cubrió de funestos lutos / su vivienda, con tan rara / austeridad, que aun al campo / apenas dejó ventana] *om*. M1, M2, E, PTV, F.
859 grande] graue M1, E, PTV, F.
861 apenas pase] pase apenas M1, E, F; apenas pase pasa M2; paſſa apenas PTV.
865 aun los] a vnos E, PTV, F.
871-874 Si a las orillas del río / salgo a pescar con la caña, / desvanecido en sus ondas, / temiendo queda que caiga] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
875 las manos] la mano F.
884 faja] infancia E, PTV, F.
888 la] le M2, E, PTV; *om.* F.
893 A ti] aſſi E, PTV, F.
896 la buscara] labuscar M2.
897 me dio por maestro, de quien] medio, por medio por medio de quien M1; medio, por medio de quien E, PTV, F.
902 el temor] y el temor M2.
903 que la misma] que aun misma M1; que aun la misma $M1_c$.
904 se agravia] agrauiada E, PTV, J.
906 trenzado] trançado E.
908 brotar] borrar E, PTV, F. || Teodoro] asta aora M2.
909 seña] línea M2.
910 a] *om.* PTV.
914 a] *om.* E, F.
915 pasaje a la] pasaje la hedad M1, E, PTV, F.

917 otro suceso] otros ſucessos E, PTV, F.
919 criándola como me crían] criando, como me crian M2; criandola como crian E, PTV, F.
926 alegaste en sus] ayudaſte ſus VT; alegaſte en tus PTV.
931 a besar] al vesar M1.
932 se hallaba] te hallauas E, PTV, F.
933 viniendo] veniendo M1.
934 llamado de] a castigar M1, M2, E, PTV, F.
938 trata] trate E.
939 deudo] deuda M2 || y] o VT,
943 la] su VT.
944-955 lámina haciendo del aura, / del pensamiento colores] *om*. M1, M2, E, PTV, F.
946 varia] baga M1, M2, E, PTV, F.
948 piensa en lo que a ver no alcanza] piensa en lo que ber no alcanza M1; pienſan los que ver no alcançan E, PTV, F.
949 es como] es que como VT.
951 en quien amor] en quien mi amor E, PTV, F.
954 primera estampa] primer inſtancia E; primera inſtancia PTV, F.
964 cuánta] cuanto E, PTV.
969 o el que] del que E, PTV, F.
972 otro imprime] yo imprimi E, PTV, F.
973 salí] quede $M1_c$, M2, E, PTV, F.
978 luz escasa] luz que escasa M1, E, PTV.
982 despojando] desprendiendo M2, E, PTV, F.
984 a] *om.* M2, E, PTV, F.
990 le] la M1, M2, E, PTV.
995 perdone] perdoneme PTV.
997 porque esta vez no han de hilarse] que esta vez no han de criarse M2; que eſta vez no han de eclipſarſe E, PTV, F.
1000 y] *om*. E, PTV, J, F.
1002 encoge] estiende M2.
1004 al lado le] a su lado le M2; a vn lado la E, PTV, F.
1005 jugando] juzgando PTV.
1006 frente] nieve M1, E, PTV, J, F; mano M2.

1007 de] del E.
1010 una cinta la] de vna cinta la M1; una sinta su M2.
1016 que a gayas] quajada E, PTV, F.
1017 siendo] era M1, M2, E, PTV, F.
1018 brotaba] llena de M1, M2, E, PTV, F.
1019 No sé (¡ay Dios!) lo que dijera] y no se lo que dixera M1, M2, E, PTV, F.
1020-1021 de un guardapié, que guardaba / no sé qué cendal azul] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
1022 no sé qué rasgo] de ciertos rasgos M1, M2; de ciertos rayos E, PTV, F.
1023 era] fue . M1, E, PTV, F.
1026 escucharas] escuchauas M2, E, PTV, F.
1029 suenan] fuera E, PTV, F.
1041-1065 Muriérame de tristeza, / si en un acaso no hallara, / para engañar al dolor, / tan pequeña circunstancia / como fue que, hablando de ella / mi madre, dijo una dama: / "No era mala la princesa / para hija", a que recatada / respondió con falsa risa: / "¡Quién con la piedra encontrara / filosofal del amor! / Que a fe que no fuera falsa". / ¡Qué bien contento es un triste! / Pues cuando de darle tratan / algún alivio a su pena, / cualquiera cosa le basta. / Dígolo porque sobró, / dicha sola una palabra, / para que yo no muriese, / a cuenta desta esperanza; / pero aun este breve alivio / ya de entre manos me falta, / pues ya sé, la culpa tuvo / leer tú en público la carta; / que a Serafina pretenden] Y mas quando de ti ay triste / leer en publico vna carta / de que a serafina adoran $M1_c$ [La lección original resulta poco legible]; y quando mas teoy, ay triste / leer en publico una carta / de que a Serafina adoran, M2; Y mas quando de ti (ay triste!) / leiſte en publico vna carta, / de que a Serafina adoran E; Y mas quando te vi (ay triste!) / leer en publico vna carta, / de que a Serafina adoran PTV, F.
1070 se] *om*. M1.
1071 celoso] celosa M1, E, PTV, F.
1072 en mi desconfianza] mi desconfianza M1; toda mi esperanza M2, E, PTV, F.

1073 huido] ido E, PTV, F.
1074 guarda] aguarda M1, E, PTV.
1079 sé de tocados y flores] se mas de cintas y flores M1, M2, E, PTV, F.
1080 más que de caballos y armas?] que de caballos y armas $M1_c$ [*La lección original no resulta legible*], F; que de cauallos, y de armas M2; que de Cauallero, y armas? E; que de Cavalleros, y armas? PTV.
1081 Mal haya, no el amor digo] Mal aya el âmor, no digo M2.
1084 las circunstancias] la circunstancia VT.
1085 ella] ellas M2.
1087 esta es mi pena] eſta es mi tema E, PTV, J, F.
1088 este mi dolor] eſte es mi dolor E, PTV, F.
1090 y] *om.* M2, E, PTV.
1092 a] *om.* M2.
1093 a] *om.* M1, E.
1094 a] *om.* M1 || en] *om*. M2, E, PTV, F.
1095 de amigo de Federico] de mi amigo federico M2, PTV, F; de mi a mi amigo Federico E.
1100 soy en que tú] soi de que tu M1, M2, PTV, F; de que tu E.
1101 pues] por M2, E, PTV, J, F.
1105 volveré] volver M2.
1106 y] a M1.
1109 en] entre $M1_c$, M2, E, PTV, F.
1112 tela o es valla] tela ni balla M1, M2, E, PTV, J, F.
1113-1117 Y si la verdad confieso, / solo el pensarlo me espanta; / que no en vano a la costumbre / todos en el mundo llaman / segunda naturaleza] fuste brida ristre o caja M1, M2, E, PTV, F.
1119 ocultamente; y así] no desaguella y asi M1; no de ſeguilla, y aſsi E.
1125 altivo] humilde M2, $M1_c$.
1129-1130 y más si es que alguna vez / donde lo escuche cantas] *om.* M2, E, PTV, F.
1131 enamores] enamoren M2; enamore PTV, F.
1137 el] al PTV.

1146 te] ſe F.
1147 todas tus asistencias] todos tus lucimientos VT.
1151 y] *om.* M2, E, PTV, F.
1154 que el que hoy te hallas] del que oi teallas M1; del que te hayas. M2, E, PTV, F.
1157 no se han de pensar, y así] no se an de pensar y ansi M1; no ſe han de penſar aſsi E, PTV, F.
1158 tu] mi M1, M2, E, PTV, F.
1165 la] *om.* F. || a su] del VT.
1167 Sola] solo M2, E, PTV, F.
1172 la] le M1, M2, E, PTV, F.
1173 un] *om.* M2, E, PTV, F.
1174 a] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
1175 no] que E.
1176 pasa] pasas M2.
1177 y] *om.* E, PTV, F.
1178 Que a la dama de guarda] Que la dama que de guarda E, PTV, F.
1179 que duerme allí, quitaré] que duerme allí quitaré los vestidos M1; que queda alli los vestidos M2; queda, yo la quitarè E, PTV, F.
1180 Mi madre me llama] Mi madre me llama Ceſar PTV.
1181 Responde porque no entienda] responde porque no piense M1, M2, E, PTV, J, F.
1185 el] al E.
1186 bien viene] viene bien VT.
1188 cuando] aunque VT.
1190 aguarda] guarda F.
1192-1193 mi amor por ti esta esperanza! / Teodoro. ¡Oh, quiera el cielo, que vuelva / por ti yo a gozar mi patria!] mi amor por ti su esperanza / teo. o quiera el cielo que buelva / yo por ti a cobrar mi patria M1; yo por ti todas mis anzias. / The. Ó, quiera el cielo, que buelba / yo por ti a cobrar mi Patria M2; yo por ti a cobrar mi Patria E; yo por ti el cobrar mi Patria! PTV, F.

1198 hay alba con quien rías] pues ay al balcon quien veas E; pues ay al balcon quien veìas PTV, J; pues ay al balcon quien vea F.
1202 ni hay] no hay VT.
1207 ilustre] dichosa M1, M2, E, PTV, F.
1209 formas queja de] por mas quexa que E.
1215 apuras] apurais M1, M2; amparas E, PTV, F.
1220 servirme] ſer firme E, PTV, F.
1221 siendo] viendo E.
1225 ha de pensar, me di] á de pensar me pesarme, di M2; he de penſar me dì E, PTV, J, F.
1226 el] al M2 || hoy] aì E, PTV, F.
1229 Quieres] quereis M1, M2, E, PTV, F.
1232 estos] esos M1.
1237 quien] que E, PTV, F.
1238 todos] tantos M2, E, PTV, F.
1248 nueva queja] nueva razon M1, M2; nueſtra razon E, PTV; a bueſtra razon F.
1249 había de estar] aurà de entrar E, PTV, F.
1250 sales] saues M2, E, F.
1251 vales] vale F.
1252 antes es] es antes E, PTV, F.
1253 cuando] porque VT.
1256 ninguna] ninguno M2, E, PTV, F.
1271 al halago] el argos E; en el Argos PTV, J, F.
1272 tu] ſu E.
1276 surcando] sulcando VT.
1277 dejando] que dejan M1, M2, E, PTV, F.
1278 y cobrándola tal vez] y que la cobran tal vez M1, M2; y que la cobran tambien E, PTV, F.
1281 música] muſicas M1, E, PTV, F.
1283 brillar] brillan E, PTV, F.
1284 un] una M1, E, PTV.
1285-1286 son de oro los masteleros, / de tela la tienda es] son de oro los masteleros / desdela quilla, al baupres / y desde la Popa, a Proa / de tela la tienda es M2, $M1_c$.

1290 corresponden] corresponde M1, E, PTV, F.
1292 haciendo] hazen E, PTV, J; haxen F.
1293 islote] islete E, PTV, F.
1294 otro] un VT.
1295 hurta un poco sitio al mar] vera por sitio el amor M1, E, PTV, F; hurtó poco sitio al mar M2; vrta poco sitio al mar $M1_c$.
1299 aire] agua M1, E, PTV, F.
1300 agua] ayre M1, E, PTV, F.
1304 sus] su F.
1311 a] en F.
1312 al más lejano] almas le ganò E, PTV.
1314 plumas] pluma M1, M2, E, PTV, F.
1316 y pues] pues E, PTV, F.
1320 descollarse ven] descubrirse ven $M1_c$; dos hallarse vèn E, PTV, F.
1321 hombros] olmos M2, E, PTV, F; hombros $M2_c$.
1323 que] pues $M1_c$ || prevención] pretenſion E, PTV, F.
1325 góndola] gondela E; Gondoſa, VT_2.
1326 varada] parada E, PTV, F.
1328-1330 templada la saña esté. / Carlos. Así templara su saña] y buelba a cobrar su copa / aquel sagrado laurel / coronando de esperanzas / al piloto que le ve. / Car. asi su saña templara M1 [La palabra "sagrado" está escrita por encima de un original ilegible]; y buelua á cobrar su copa / aquel aogado laurel / coronado de espernzas, / al Piloto, que le vee. / Car. Asi su saña templara M2; y buelua a cobrar ſu copa / aquel roçado laurel, / coronado de eſperanças / al Piloto que le vè. / *Car.* Aſsi ſu ſaña templara E, PTV, F.
1335 no saber, oír] no quererlo oyr $M1_c$; para el que lo sabe, oirlo M2; para no saberlo, oirlo $M2_c$; no ſaberlo ya E, PTV, F.
1339 obliguéis a callar] obligais a no hablar M1, E, PTV, F.
1341 permitidme] permiteme M1, M2.
1342 el] tu M1, M2.
1343 mudo] medio M1, E, PTV, F; mudo $M1_c$.
1348 muriendo por ver] muerto por sauer M1, M2, E, PTV, F.
1352 o el] del E, PTV, F.

1354 ansia] anſi E; aſsi PTV, F.

1355-1377 Pat. ¿Al primer encuentro azar? / Mas, ¿cuánto va que a perder / echamos el galanteo / al primer lance? Fed. ¿Por qué? / Pat. Porque si celos te da, / reñirás luego con él. / Fed. No haré, que el que a competir / viene en público, ya sé / que ha de sentir y callar, / si desea merecer. / Pat. Cuanto me hueglo de verte, / señor, de ese parecer. / Fed. ¿Por qué? Pat. Porque hay quien murmure / que luego la espada esté / a cada paso en la mano. / Fed. Cobarde debe de ser, / que si a cualquier paso hay causa, / el no parecerle bien / que otro riña, es argumento / de que no riñera él. / Lau. ¿Dónde, caballero, vais? / Atrás el paso volved, / que está la princesa aquí] al primer encuentro açar? / Lau. atras hidalgos bolued / que esta la princesa aquí / Pat. Por eso esta aqui tambien / el princeso. *Fed.* Calla loco M1, M2; al primer encuentro açar? / *Lau.* Atràs Hidalgos bolued, / que eſtà la Princeſa aqui. / *Pat.* Por eſſo eſtà aqui tambien / el Princeſo. *Fed.* Calla vn poco E; PTV, F.

1386 en vos. Pues que ya la ves] que perdonar pues la ves M1, M2, E, PTV, F.

1388 sino así, un sí es, no es] sino assi asi es no es M1; ſino ansi, ansi, un si es, no es M2; ſino aſsi aſsi es, ò no es E, PTV, F.

1392-1394 Lau. Federico Ursino. Ser. ¿A mí / mi primo? Lau. Sí] *Lau.* Federico Vrſino, primo / de vueſtra Alteza E, PTV, F.

1395 necio] loco M2.

1396 para cansarme también] nada me ſucede bien E, PTV, F.

1402 mas] pero PTV, F. || él] *om.* F.

1403 pobre] el pobre F.

1419 y no yo] que yo E, PTV, F.

1421 Gozéisle] Gozeis E; Gozeisla PTV, F.

1425 Yo, Federico, os estimo] yo os estimo federico M1, M2, E, PTV, F.

1429 cuán de veras] quando veràs E.

1433 más] *om.* E, PTV, F.

1438 Pues, ¿hay quien?] Proseguid PTV, J, F.

1441 merece gozar la vida] mereze la vida M2; mereze gozar la vida $M2_c$.

1442 que desde allí es suya, pues] que desde alli es suya pues M1; que desde aqui es suya pues $M1_c$; E; que deſde alli ſuya fue PTV, F.

1443 nadie da lo que no es suyo] nadie la dà que ſea ſuya E; nadie me podrá negar $M2_c$, PTV, F.

1444-1447 y si entonces suya fue / la vida que dio, quién duda / que ahora lo sea también] aunque apaſsionado eſtè, / que la vida que diò entonces / ſe le debe aora tambien $M2_c$, PTV, F.

1447 quien] el que M2, PTV, F,

1449-1451 (bien entrara aquí la joya, / mal haya Lisarda, amén)] vien entrara aora la joya / mal aya Lisarda amen $M1_c$; *om.* M2, E, PTV, F.

1451 otros] otro M1, E, PTV, F.

1453 está tan desvanecido] eſtando deſvanecido E; eſtà muy deſvanecido PT, F.

1456 y] *om.* VT.

1459 una] *om.* M2.

1460 el] *om.* VT.

1469 Lis. (*Dentro*)¡Cielos, favor! Cés. (*Dentro*) ¡Piedad, cielos!] Dentro Lisar. cielos piedad. Dentro cesar. fauor cielos M1, M2, E, PTV, F.

1472-1481 Federico y Carlos . A lo que se deja ver. / Fed. Desbocado allí un caballo / Car. Zozobrado allí un bajel. / Fed. Por el monte a despeñarse. / Car. Por el río a perecer. / Fed. Con un generoso joven. / Car. Con una hermosa mujer. / Fed. Vaga de uno en otro risco. / Car. Va de uno en otro vaivén. Cés. (*Dentro*) ¡Cielos, piedad! Lis. (*Dentro*) ¡Favor, Cielos!] *Sale Lidoro viejo. Clor.* a lo que aqui se ve / desbocado alli un caballo / *Lau.* çoçobrando alli vn batel / *Clor*. por el monte a despeñarse / *Lau*. por el rio a perezer / *Clor*. con un generoso joben / Lau. con vna hermosa muger/ *Clor*. vaja de uno en otro risco / *Lau*. ba de uno en otro baiben / Dentro Lisarda. Cielos piedad. Dentro Cesar. favor cielos M1; *Clor*. alo que de aqui se vee / desbocado alli vn cavallo / *Lau*. zozobrando alli vn vaxel / *Clo*. por el monte á despenarse / *Lau*. Por el Rio á perezer / *Clo*. con vn generoso joven, / *Lau*. con vna hermosa

muger / *Clo*. vaxa de vno, en otro risco / *Lau*. dá de vno, en otro bayben / Los dos. socorro, socorro cielos M2; *Sale Lidoro. Lid.* A lo que aqui ſe vè, / deſbocado alli vn cauallo,/ çoçobrando alli vn baxel, / por el monte a deſpeñarse, / por el rio a padecer, / con vn generoſo jouen, / con vna hermoſa muger, / baxa de vno en otro riſco, / da de vno en otro bayben / ſocorro, ſocorro, Cielos! *Entranſe los dos* E, PTV, F.

1483 vidas] oidos E.

1484 piadosa favorecer] amparar y socorrer M2.

1486 Yo] Y yo M2, E, PTV, F.

1491 Cés. y Lis. ¡Cielos, piedad, piedad, cielos!] Los dos dentro. cielos piedad fauor cielos M1, E, PTV, F.

1496 al] el M2, E, PTV, F.

1503 sacarle] llegar Ms.16467, M2, E, PTV, F.

1506-1508 Clor. Carga en los brazos con él. / Lau. Con ella carga en los brazos / Lau. y Clor. Y ambos llegan a tus pies.] Clor. Con ella carga en los brazos / Las dos. ambos llegan a tus pies M1; Clor. ambos llegan á tus pies M2, E, PTV, F.

1508acot. *Saca Federico a Lisarda en los brazos vestida de hombre y Carlos a César vestido de mujer*] *Sale federico con lisarda en brazos vestida de hombre y Carlos con Cesar vestido de muger* M1, E, PTV, F; *Sale Fe y Carlos, Lisarda y* M2 [*En este punto,* M2 *resulta ilegible debido a la encuadernación*].

1509-1512 Fed. Ya la parte que me cupo / de este peligro excusé. / Car. Y en la que me cupo a mí, / estás servida también] *Fed*. Ya la parte que me cupo, ſeñora traigo / *Ser*. Muy bien, Federico, aueis cumplido. / *Carl.* De aquel peligro ſaquè / y en la que me cupo a mi, / eſtàs ſeruida tambien E, PTV, F.

1514loc. Serafina] *Fed.* M2, PTV, F.

1516 hados] ay Dios E, PTV, F. || conceded] conceed M2.

1525 Ansí] Assi M1, M2, E, PTV, F.

1528 los] las M1, E, PTV, F.

1529 robó] probó M1, E, PTV, F; robó $M1_c$.

1543-1546 Que habiendo oido a la fama / el certamen de un cartel, / a ser vuestro aventurero] Que aviendo oido à la fama / el certamen de vn cartèl, / ha de ſer vueſtro: a ventura E; Que

aviendo corrido fama, / y publicandolo vn cartel, / tus altos merecimientos PTV, J, F.

1553 de volar] y valor E, PTV, F.

1560 lo acreditase el caer] le acreditase el correr M2, E, PTV, F.

1560acot. *Sale Nise de lacayuelo*] *Sale nise vestido de lacayuelo* M1; *om.* M2; *Sale Niſe veſtida de lacayo* E, PTV, F.

1562 regacho] regazzo VT.

1566 cae] cay M1, M2, E, PTV, F.

1568-1570 [Pat.] que Nise el lacayo es / Fed. Calla. Pat. ¿Quién ha de callar? Fed. Quien ve que no le está bien] que es ynesilla tanuien. / *Fed*. Calla. *Pat*. quien ha de callar / *Fed*. quien ve que no le esta uien / galantear una hermosura / cargado de otra muger M1; *Fed.* Que es Ineſilla tambien, calla. / *Pat.* Quien ha de callar?/ Fed. Quien vè que no le eſtà bien / galantear vna hermosura / cargado de otra muger E, PTV, F.

1577 percibí] apercibí $M1_c$, E, PTV, F.

1581 tirana]; enemiga / *Lis*. a ingrato *fed*. a falsa, *lis*. a cruel. / *Pat*. lindamente se requiebran $M1_c$; á enemigo / á vil traidora, á cruel infiel / *Pat*. Lindamente se requiebran M2; enemiga E, PTV, F.

1584 decidme] dezid vos M1, E, PTV, F.

1585-1586 Que decir quien soy en este / traje, en público, no es bien] que dezir que en eſte trage / vengo en publico no es bien E, PTV, F.

1590 prentenda] sirua M1; quiera M2, E.

1591 Pues] *om.* PTV, F.

1597 embarcarse] embarcarme M1, E, PTV, F; embarcarsse $M1_c$.

1603-1606 para darme a mi la mano, / la tomó primero él; / a cuyo tiempo, rompiendo / la sirga (¡ay de mi!) el cordel] pues fue lo que sucedió / mi padre, ay amigo fiel / la mano alargo, y rompiendo / la agua ala sirga el cordel M2; Para darme à mi la mano / la tomè primero el pie, / à cuyo tiempo, rompiendo / la ſirga (ay de mi!) el cordel E; Para darme à mi la mano / le tomè primero el pie, / à cuyo tiempo, rompiendo / la ſirga (ay de mi!) el cordel PTV, F.

1607 con] en E, PTV, F.

1613 su vida, con que yo (¡ay triste!)] su huida, con que yo ay ai triste M2.
1619-1620 ¡Mal haya el infame acaso / que acción tal me obliga a hacer!)] mal aya el disfraz infame / que accion tal me obliga a azer $M1_c$; mal aya el infame acaſo / que acciõ tal me obligue à hazer E, PTV.
1625 las] los E, PTV, F.
1628acot. *Sale Lidoro, viejo*] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
1628 mandas] mandais E, PTV, F.
1631 introducirla] introduzilla E, PTV.
1637-1644 Ser. Ven, Laura, ¡ay de mi! Ven, Clori. / Las dos. ¿Qué es lo que llevas? Ser. No sé, / no vi más gallardo joven, / no vi más bella mujer, / (ni vi tampoco deseo / como el que llevo de que / haya sido Federico / el que la vida me dé] *Seraf*. ben laura ben Flora ay triste / *Las dos*. que es lo que lleuas. *Sera*. no se / si ya no es necio deseo / *Las dos*. de que señora. *Ser*. De que / que aya sido federico / el que la vida me de M1, M2 [$M1_c$ *y* $M2_c$ *corrigen «Flora» en «Clori»*], E, PTV, F.
1647 Cés. Aquí no hay más que sufrir] Ces. aqui no ay sino sufrir M1, M2; *Car.* Aqui no ay ſino ſufrir E, PTV, F.
1649 Car. Aquí no hay más, que pensar] *Car*. aqui no ay sino esperar M1, M2; *Fed*. Aqui no ay ſino eſperar E, PTV, F.
1652-1654 falsa, alevosa y cruel, / que has venido a dar la muerte / a quien la vida te dé] *om.* M2, E, PTV, F.
1659 aspidillo] aspidicillo M1; aspicillo M2, E, PTV, F.
1660 acá] di E. PTV, F.
1660 usted] busted M1, PTV, F.
1663loc. Federico] *Nis.* E, PTV.
1666 que] *om.* E; de PTV, F.
1667-1673 Fed. Pues a nadie se lo digas, / que no le está a mi amor bien / galantear una beldad, / cargado de una mujer. / Pat. Pues, ¿qué hemos de hacer? Fed. Callando, / dejar el lance correr, / mientras él no se declare] *Fed*. Pues a nadie se lo digas / *Pat*. Pues con ella que has de azer / *Fed*. Callando amando y sufriendo / dejar el lance correr / mientras el no se declara M1, E, PTV, F.

Jornada segunda

1681 que condición] que en condicion M1, M2, E.
1682 a cuanto es agrado, diera] a quanto es agrado pudiera M1; a quanto es agrado diera? E
1683 poder a una] lugar vna $M1_c$ [La lección original es ilegible], M2; poder una F.
1690 hechizada] a echizarla M1; hechizarla E
1691 al encanto] el encanto M2; al canto PTV.
1692 dueño] dueña VT.
1698acot. *Salen Serafina y César vestido de mujer*] *Salen serafina, y Cesar* M1, M2, E, PTV, F; *Sale Serafina, y Ceſar vestido de mujer* VT.
1700-1702 dejaste? César. En las flores bellas / le dejé. Serafina. ¿Por qué? César. Señora, / porque a su dulce tarea] dejaste? Ces. a esas flores bellas / le fie. Sera. porque Ces. porque / su armoniosa tarea M1, M2 [*en* M1 *una mano correctora ha escrito "tarea" por encima de la lección original "farea"*]; dexaſte? *Ceſ.* En las flores bellas le dexè. / *Ser.* Porque? *Ceſ.* Porque / su armoniosa farea E; dexaſte? *Ceſ.* En eſſas flores bellas / le dexè. *Seraf.* Por què? *Ceſar.* Señora, / porque à ſu dulce tarea PTV, J, F.
1714 el aire tu voz suspenda] el ayre a tu voz suspenda M1, M2 [*la a está emborronada par que sea ilegible en ambos manuscritos*]; el ayre a tu voz ſuſpendas E; el ayre tu voz ſuſpendas F.
1717 a quien feliz e infeliz] a quien feliz y ynfeliz M1, M2, E; a quien infeliz PTV; à quien feliz que infeliz F.
1721 ¿qué importa, si no me quita] por lo menos no me quita $M2_c$.
1732 avenga] avengan M1, M2, E; ſe venga PTV.
1733 el gusto y pesar a un tiempo] entre clausulas que alagan / fantasias que atormentan M1, M2; fantaſias que atormentan E.
1734-1736 Pues, ¿qué es lo que sientes, Celia, / que a tanto dolor te obliga? César. ¿Qué es lo que quieres que sienta?] Sera. Pues que es, Celia, lo que oy / sientes. Ces. que quieres que sienta

M1, M2, E; *Ser.* Pues que es lo que ſientes, Celia? / *Cef.* Que es lo que quieres que ſienta? PTV, F.

1737 decirlo] dezir M1, E, PTV, F.

1738 o quien] y o quien M1, M2, E.

1741 viva] vivo M2.

1743 que admirada estoy, de cuanto] que admiraras sauer quanto M1, M2; que admirara ſi con quanto E.

1750 Y aunque] ya que M1, E, PTV, F.

1757-1760 oír mi voz. Di, que yo / gusto oírla, canta apriesa, / no temas la envidia. César. Basta / ¿y si Clori y Laura fueran?] oyr mi voz. Sera. Dilo, que yo / gusto ayñade a quien le pesa / Ces. no temas la enuidia / Sera. Basta / y si clori o laura bella [*"bella" es un añadido posterior*] M1; Ser. De lo que yo gusto / ay quien disgustarse pueda? / Céss. No sé, mas la embidia. / Ser. Basta, / Y si Clori y Laura bella M2; oir mi voz. Dilo, que yo / guſto, añade a quien le peſa / no temas la embidia. / *Cef.* Baſta / y ſi Clori, y Laura fueran? E; oir mi voz. *Seraf.* Di, que yo / guſto el oirla, canta aprieſſa, / no temas la embidia. / *Cef.* Baſta / y ſi Clori, y Laura fueran? PTV.

1761 lo] la VT.

1763 y] *om.* M2, PTV.

1768 en] con E, PTV, F.

1777 es] *om.* E, PTV, F.

1779 a] *om.* E.

1782 todas] todos E.

1784 y] *om.* VT.

1787 que ya di entre mis iguales] que ya de entre mis iguales E, PTV, F.

1788 de aquesta habilidad muestra] dè de aqueſta habilidad mueſtra E; di de eſta habilidad mueſtra PTV, F.

1792 Laura. (¿Otro favor?) Clori . (Ten paciencia)] Lau. Otro favor. Clor. Otra pena $M1_c$; Lau. Otro favor. Clo. Di, otra pena M2; *Lau.* Otro fauor. E, PTV, F.

1795-1796 más que envidiar. César. Otra vez / te beso la mano. Serafina. Piensa] mas que emvidiar / *Ces.* Otra vez la mano te veso. / Piensa M1, M2; mas que embidiar. / *Cef.* Otra vez la

mano te beſo. / *Ser.* Pienso E; mas que embidiar. / *Cef.* Otra vez te beſo tu mano / *Ser.* Pienſo PTV, F.

1798 sino esta] sino es esta VT.

1803 ni alivie] ni aliuio E; mi alivio PTV, F.

1819 siente] siento M1.

1820 esta] esa M1, M2.

1821 de aquel golfo te sacase] de esse golfo te sacase M1; y a esse golfo te sacase M2; y a eſte golfo te ſacò E; de aquel golfo te ſacò PTV, F.

1823 que hiziera por mi eleccion / cosa que le agradeciera] que hubiera por mi eleccion / tal que yo se la agradezca M1; que hubiera echo por mi accion / tal que yo se la agradezca $M1_c$; que hubiera hecho por mi / accion, tal que yo se la agradezca M2; que huuiera por mi eleccion / tal que yo ſe lo agradezca E.

1827 que es quien más fino te sirve] que quien mas fino te sirve M1; que quien mas fino te eſcriue E; que es quien mas fino te eſcrive PTV, F.

1832 en razón las estrellas?] en la razon eſtrellas? E, PTV, F.

1840 aborrece] aborrezca E, PTV, F.

1850acot. *Sonríese Serafina*] *om.* M1, M2, E, PTV, F.

1858 mi] tu M1, E, PTV, F; mi $M1_c$.

1868 amarte es consequencia] amarte no es consequenzia M1; amarte, consequencia M2.

1869 pretende] le pretende VT.

1870 con razón] esa raçon M1, M2.

1876 con las] quiza en M1, M2; que ya en E; con PTV, J.

1877 han] ha M2, E.

1887 del] de E.

1891 y por si acaso escuchó] y por si acaso escucho algo M1, E.

1892 algo, hagamos la desecha] es bien azer la desecha M1, M2, E; algo, la deſecha hagamos F.

1895 sabiendo que Federico] sauiendo que en federico M1; sauiendo, que es federico M2.

1896 es quien su agrado merezca] ay quien tu agrado merezca M1, E; el que su agrado meresca M2; es quien tu agrado merezca PTV, F.
1901 un tono] algo M1, M2, E, PTV, F.
1903acot. *Toma el instrumento y sale Federico, escuchando lo que se canta, y Patacón*] *Toma el instrumento Sale federico* M1; *Toma el inſtrumento y sale federico* M2, E, PTV, F.
1909-1910 Sin duda, por mí, oh, hermosa / deidad de esta verde esfera] Sin duda por mi hermosa deidad / deſta verde esfera E.
1912 Suspended] Suspender E.
1921 con] sin E, PTV, F.
1926 cante] llore M1, E; cante $M1_c$.
1927acot. César (*Canta*)] *Cesar cante y el representa aciendo con el verso la representacion y la garganta del otro* M1.
1932 y declarada una estrella] y declarada vn eſtrella VT; y declaraua vna eſtrella E.
1933 una] uno M2, E.
1934 declarada] recatada M2.
1936 puesto que el morir me agrada] ya que no tan declarada M1, M2, E.
1937 César y Federico. Ven, muerte, tan escondida] *Cé Muss.* ben muerte tan escondida M2; *Muſi.* Por muerte tan escondida E; *Muſi.* Vèn muerte tan eſcondida PTV, F.
1941 del] de E, PTV, F.
1942 parezca] parezcan M2.
1944 recibir] recebir VT.
1946 para que yo sienta más] para que se sienta mas $M1_c$; para que te sienta mas M2; para que lo ſienta mas F.
1947 César y Federico. Que no te sienta venir] *Ce. Muss.* que no te sienta venir M2; *Muſi.* Que no ſientan venir E; *Muſi.* Que no te ſienta venir PTV, F.
1953 Y al que me llegue a pedir] Y a quien me llega a pedir M2; ya que me llegue a perder E, PTV, F.
1954 razón] con razón PTV.
1956 del vivir se hizo pesar] Del vivir se hizo el pesar M1.
1957loc. César y Federico] *Cé. Muss.* M2; *Muſi.* E, PTV, F.

1958 te] *om.* E.
1959 un desdén] a vn deſden E, PTV, F.
1962 a] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
1963 escendida] escondida E, PTV, F, VT.
1967loc. César y Federico] *Cé. Muss.* M2; *Muſî.* E, PTV, F.
1968 *om.*] *repitese serafina por ofendida* M1 [*la acotación se encuentra al magen y no resulta legible con facilidad*].
1972acot. *Salen Lisarda y Nise al paño*] Salen lisarda y nise M1, M2, E.
1975-1977 que de estas murtas cubiertas / oíremos. Nise. ¡Que ha de haber murtas, / ya que aquí no hubiese puertas!] que destas murtas cubiertas oyre / oyre. / Nis. que hubiese de aber / murtas ya que no hubiese puertas M1; destas murtas cubiertas, oire./ Nis. Que huuiere de hauer murtas / ya que no huuo puertas M2; que deſtas murtas cubiertas oirè / *Nif.* Que huuiera de auer murtas / y aqui no huuieſſe puertas? E; que deſtas murtas cubiertas / oirè. *Nif.* Que aya de aver murtas / y que aqui no huvieſſe puertas? PTV, J, F.
1982 entiendo el todo] entienda el todo M2, E, PTV, F.
1997 gala hacer] y al hazer M1, E, VT.
1999 al realce del hacerla] por guarnicion del hazerla M1, M2, E, PTV, F.
2000 cuán] que E, PTV, F.
2002 favor] furor E.
2011 mi] su M1.
2029acot. *Sale Lisarda.* Lisarda] *Sale Niſe. Nif.* E; *Salen Liſarda* PTV.
2030 aleve, tirano] aleve, y tirano PTV, F.
2032 a matar segunda vez] a matarme segunda vez M1; segunda vez a matarme $M1_c$, M2.
2033 oh] *om.* VT.
2043 César] Liſarda E.
2050 (Ya es aquesto declararse)] Ya aquesto no es declararse M2; Y aqueſto no es declararſe? E; Ya aqueſto es declararſe? PTV, F.
2056 me ha] que me ha E.
2060 contárselo] contartelo E.

2063 la llama soberbia] las llamas soberuias M2.
2065 pude restaurante della] pudo restaurarte dellas M2; pudo reſtaurarte della E, PTV, F.
2073 quien te obliga o quien te fuerza] quien te obliga, o quien te mienta M2; quien te obliga, quien te afrenta E; quien te obliga, quien te fuerça PTV, F.
2075acot. *Dale la joya y vase*] *Vase y dale la joya* M2, E, PTV, F.
2077 él] ella E.
2094 Fui quien] Que fue quien E.
2097-2098 Pat. Por Dios, que hizo buena hacienda, / detén, Celia, a tu señora] Nis. por Dios que a hecho buena hazienda / D. Cesar mi señora M1, M2; *Nif.* Por Dios que ha hecho buena haziẽda / don Ceſar a mi señora E, PTV; *Cel.* Por Dios que ha hecho buena la hazienda, / ten, Ceſar, á mi ſeñora F.
2103 de que la enfades y ofendas] de que la enoxes, y ôfendas M2, $M1_c$; de que la ofendes y enojas E.
2107 interesada] intereſſado VT.
2108 oigas] digas E.
2109 si] que M1.
2116 Sí] *om.* E, PTV, F.
2117 ah] ó M1.
2122 ponleví] poleui M2, E, PTV.
2125 yo oiré, pues tú lo deseas] yo oirè, pues tu deſeas F.
2137 que no que piense su ofensa] que no piense que mienta $M1_c$ [la lección original es ilegible]; M2; que no que pienſe mi culpa E.
2147-2151¿Hay tan grande desvergüenza? / Pat. Señores, ¿qué enredo es este? / Ser. ¿Así entráis en mi presencia? / Pat. Señora, ¡viven los cielos! / Fed. ¿Cómo es posible te atrevas] Sera. ay tan gran desverguenza / ves con la daga tras ella / assi entrais en mi presenzia / Nis. Detente señora / Fed. como es posible que te atrevas M1; *Ser.* Ay tan grande desverguenza / vos con la daga tras él / assi entrais en mi presencia / Pat. Señora, viven los cielos / Fed. como es posible te atrevas M2; *Ser.* ſean, ſeñora, mi ſagrado. / *Pat.* Ay tan grande deſverguença! /

Ser. Señores, què enredo es eſte? / Aſsi entrais en mi preſencia? PTV.

2161-2162 Ser. Sí. Nise. Don César / tiene, señora, una joya] Ser. Di .Nis. D. Cesar / tiene una joya señora M1, M2, PTV; *Ser.* Di. *Nif.* Donde Ceſar / tiene vna joya, ſeñora E; Ser. Di. Niſ. D. Ceſar tiene una joya, / ſeñora, que mas que ſu vida precia F.

2163 que más que a su vida precia] que mas que a su vida M1.

2168 y dice] y me dize M1, E, VT, PTV, J, F.

2171 engaño] ingenio M1, E, PTV, J, F.

2181 diga] digan M1, M2.

2182 anda] andan M1, M2.

2189 por mí suceda!] por a mi suceda M1.

2195 con] E, PTV, F.

2197 mi pena] mis penas M1, M2.

2199 Oídme] oyd M1

2200 serví] servia M2, E, PTV, F.

2202acot. *Sale Laura*] *om.* E, PTV, F.

2215 al Po viniera] a tiempo venga M1, M2, al Pò venga E.

2216 a embarazarme el decir que me embaraze decir M1, M2, E; à embarazarme al decir PTV, F.

2217 (¡ay infelice!)] ay infeliz! PTV, F.

2223 vengarle] vengarlo M2, E, PTV, F.

2225 que] *om.* PTV, F.

2230 eso] esto M1

2239 o mi fortuna o mi estrella] a mi fortuna vna eſtrella E.

2240 a] en M1, M2, E, PTV, F.

2248 con] que M1, M2, E.

2249acot. *Vase Federico*] *Vaſe* E.

2254-2255 hado o mi qué sé yo / me ha dado en esta hora mesma] o mi ado o mi que se yo / me an dado en esta ora mesma M1; o mi ado o mi desdicha / o mi fortuna o mi estrella o mi que se yo / me an puesto, mandado en esta ora mesma $M1_c$.

2258 Solo te puedo decir] para no poder dezir M2.

2259 bestia] veſta E.

2270 a ti en malquistarme a mí] a ti en malquistarme M1, E; á ti en querer malquistarme M2.

2271 la] su M2.
2272 la] su M2.
2273acot. *Sale Enrique*] *Sale Enrique, viejo* VT.
2274 Dame] Deme E,
2276 A ti] *om*. M1, M2, E.
2278 agradecidos, levanta] agradecida leuanto M1; agradezica, levanta M2; agradecida levanta E, PTV, F.
2279 tan bienvenido] tambien venido F.
2297 del] de E, PTV, F.
2301 que otra cosa le divierta] que á ôtra cosa se divierta M2.
2302 no quiero hacerte este cargo] no quiero hacerte este cargo M2; no quiero hazerte eſſe cargo E.
2312 y también yendo a Milán] yendo tambien a milan M1, M2, E, PTV, F.
2313loc. no quise pasar sin verla] Enr. No quise passar sin verla M2 [en el resto testimonios este verso corresponde al parlamento de Serafina].
2336 caja] joya M1, M2.
2346 iba] yra M1; fue M2, $M1_c$; irà E, PTV, F.
2354 preciso] precisa M1, E, PTV, F.
2358 él] *om.* M2.
2359-2360 a verte, y tú, Laura, ordena / a Lidoro que ese cuarto] a berte tu laura ordena / a lidoro. *Lau.* Que *Ser.* que el cuarto M1, M2, E, PTV, F.
2362 a] *om.* M1.
2366 afligirme] aflexirme M2.
2367 cuál me obligue o cuál me ofenda] quien me obligue o quien me ofenda M1, M2, E, PTV, F.
2367acot. *Vanse todos y queda solo César*] Vanse todos M1; Vase y los demas M2; *om*. E, PTV, F.
2370 ¿podrá inventarla fingida] pudiera hazerla finxida M2.
2375 y dejo a que la desecha] y dejo que en ella desecha M1; y dexo, pues, que ladesecha M2; y dexo aquella deſecha E, PTV, F.
2378 el favor] á favor M2.

2384 de que otro con mi nombre] de lo que otro con mi nonbre M1, E; dexo que ôtro con mi nombre M2.
2385 la] lo E, PTV, F.
2387 plática] nobela M2, $M1_c$.
2389 y si le halla, será a penas] y si le halla, será fuerza apenas M2.
2394 a la fama de que ya] que a la fama de que ya M2.
2405 andan, parecer no quiera] vienen, parezer no quiera M2; y parecer no quiſiera E.
2414 yo procure declararme] procure yo declararme M1.
2424-2425 no pesarme de lo dicho? / Mas la industria ha de ser esta] como no se ofenda dicho / quedarse y como se ofenda / quedarse callado / y la industria a de ser esta M1; como no seofenda dicho / quedarse, y como se ofenda / quedarse callado, no, / y la industria á de seresta M2; como no ſe ofenda, he dicho,/ y la induſtria ha de ſer eſta E.
2427 ¿no es de galán?] es de galan pues M1; no es el de galán, y M2; es del galan, pues E; es de galan PTV, F.
2427acot. Salen por un lado Lisarda, y por otro Carlos] *Sale por una parte Carlos por otra Lisarda* M1, E; *Sale por una puerta Carlos y por otra Lisarda* M2, F; *Sale por una puerta Carl. por otra Lif.* PTV.
2427 Car. ¿Celia? / Lis. ¿Celia?] Los dos. Celia M1, M2; *Carlos.* Celia E, PTV, F.
2428 queda] quede M1, M2.
2432 Que un] que en vn PTV.
2445 sabéis] saues M2.
2446 vivido] venido E, PTV.
2459 qué pueda merecer] en que puede merecer M1; al que pueda merecer E; el que pueda merecer PTV, F.
2460 al ver] y ver E.
2461 la] le M1, E, PTV, F.
2462 mandare] mandaſſe E, PTV, F.
2465 dictó la peregrina] dexò la peregrina E, F; dexò la peregrina PTV.
2466 la he amado] autà amado E.

2470 porque oyéndola de ti] quiza hoyendola de ti M1; quiza oyendolo de ti M2; que ya oyendolo de ti E; porque oyendolo de ti PTV, F.
2471 la] le M1, M2, E; lo PTV, F.
2473 para echarle de mí] por echarle de aquí M1, M2; por echarle de mi E, PTV, F.
2474 aceptaré] acetaré M2, E, VT, PTV, F.
2475 el] al M1, E.
2479 dar mi esperanza a tu voz] darme eſperança a tu voz E.
2481acot. *Dale un papel y vase*] *Vaſe* E.
2485 la] le M2, E, PTV, F.
2489-2490 sabrás que yo la he tenido / contigo, que es una nueva] savras que la a atenido / contigo, que es una nueva $M1_c$; quela que é tenido / yo contigo, es vna nueua M2; ſabràs que yo la he tenido / yo contigo es vna nueua E; ſabràs que la he tenido / contigo que es una nueva PTV.
2493 lleva] llama E, PTV, F.
2497loc. César . Que de Orbitelo ha venido] que de Orbitelo ha venido: PTV; y es que de Orbitelo ha venido F [*Tanto en* PTV *como en* F *falta la indicación de César, por lo que el texto continúa la intervención de Lisarda*].
2499 hablando confuso, infiero] ablando en confuso infiero M1; hablando, en comfuso, infiero M2; hablando en confuſion fiero E.
2503 a buscarte viene, di] a buscarte siendo assi M1, M2, E.
2506-2508 Lis. ¿A mí? Cés. ¿No eres de Orbitelo? / Lis. Claro es. Cés. Pues a ti te busca, / ¿qué te suspende ni ofusca?] a ti no heres de oruitelo / tu el principe. *Lis.* Claro es / *Ces*. Pues a ti te busca. *Lis*.Pues / a que fin balgame el cielo M1; a ti, no eres de Ôrbitelo el Principe? / Lis. Claro está. / Ces. Pues, a ti te buscar / Lis. A que fin (Valgame el Cielo) M2; *Liſ.* A mi? no eres de Orbitelo? / *Ceſ.* Claro es, pues a ti te buſca? / *Liſ.* Pues a que fin (valgame el cielo!) E; *Liſ.* A mi? *Ceſ.* No eres de Orbitelo? *Liſ.* Claro es. / *Ceſ.* Pues à ti te busca. / *Liſ.* A quê fin (valgame el cielo) F.

2519 viniese a llamarme a mí?)] vinieran allarme a mi M1; vinieran á llamarme á mi M2, E; vienes à llamarme à mi PTV, F; viniera a llamarme a mi.

2521 De que es fortuna cruel] no se fortuna cruel M1, M2; De que fortuna cruel E.

2522 (¿qué he de hacer, que estoy cogida] que de hazer, estoy cogida E.

2523-2525 Cés. Turbado / estás, César Lis. Hame dado, / Celia, enfado su venida] *Ces.* turbado estas. / *Lis.* hame dado enfado / Celia hermosa su benida M1, M2; *Ceſ.* Turbada eſtàs. / *Lif.* Hame dado enfado, / Celia hermosa, ſu venida E; Ce*ſar.* Turbado / eſtàs. *Lif.* Hame dado / Celia, enfado ſu venida PTV, F.

2531 así] a ti E.

2540 porque me está bien a mí] porque me eſtà bien F.

2541 y es solo lo que pretendo] y es eso lo que pretendo M1; y esso es lo que yo pretendo M2.

2543-2545 imagina que eres dueño / de Orbitelo, deste empeño / me has de sacar. Cés. ¿Qué lo dudas?] ymagina que eres dueño de oruitelo / Ces. Mas / me agrauias quando lo dudas M1; imagina de Orbitelo eres dueño / deste empeño measde sacar M2; imagina que eres dueño de Orbitelo / deste empeño measde sacar $M2_c$.

2552 para estimarte esa acción] para estimarte la accion M2, $M1_c$.

2553-2555 Cés. Desairar a Federico / con Serafina. Lis. Pues, ¿qué / pudo eso importarte a ti?] Ces. Dasairar a federico con serafina / Lis. Pues, que puede esso importarte á ti M2; *Ceſ.* Deſayrar a Federico co Serafina. / *Lif.* Pues que pudo importarte a ti? E, PTV, F.

2556-2558 Lis. ¡Ay de mí! / ¿Le amas acaso? Cés. No sé, / más basta decirte aquí] Lis. ay de mi / pues amasle tu / Ces. no se / mas basta dezir aquí M1, M2, E; *Lif.* Ay de mi! / le amas? Ceſ. No sé, / mas baſta dezir aqui PTV, F.

2567 oh] á M2, E, PTV, F.

2570 ¡Aun esto más me acobarda] aun mas esto me acouarda M1, M2, E, PTV, F.

2573acot. *Sale Federico recatándose*] *Sale recatándoſe* PTV, F.
2577 ya es otro tiempo y en vano] ya es ôtro tiempo, y no en vano M2.
2583 de tus acciones está] De tus trayciones esta M1, M2.
2584 yo soy quien soy y me da] soy, quien soy, y ya medá M2; y ſoy quien ſoy, y me dà E.
2586 Guardarla] guardala E.
2590 Celia] ella E.
2591 para ausentarme de ti] para ausentarme de aqui esso M1, M2.
2593 tú a Celia se lo has contado] *om.* M1, E, PTV, F.
2594 Fed. ¿Yo a Celia? Lis. Sí, pensarás] Fed. yo con Celia / Lis. si puesto que de zelia amado / Fed. De Celia yo / Lis. Pensaras M1; Fed. A Celia yo./ Lis. Pensaras M2; *Fed.* Celia yo? Si, penſaràs E; *Fed*. Celia yo? *Lif*. Si, penſaràs PTV.
2598 conseguirlo] conseguillo E.
2600 deshaciendo] y desaciendo M2; yo, deshaziendo E.
2601 cuanto] quando F.
2607 hablar] hablarte M2.
2609-2610 se va apoderando. Lis. No / te he de creer, y pues veo] se a apoderado / no no / te he de creer y pues veo M1; se ba apoderando / / Lis. Yo no te é de creer pues veo $M2_c$; ſe ha apoderado. / *Lif*.. No te he de creer, y pues veo E, PTV, F.
2613 ni] y E.
2615 no piense] pienſa no E; pienſe no PTV, F.
2616 pues antes tú me has quitado] porque antes me has quitado M1, M2; porque antes tu me has quitado E, PTV, F.
2617 alguno] alguna E.
2618 No hay que mirar] que ay que mirar M1; no hay que mirar M2; no ay que mirar $M1_c$.
2625 tu] mi E, PTV, F.
2633 (¡Fiero pesar!)] otro pesar M1; *om.* E, PTV, F.
2641-2642 es bien negarlo, cruel / lance si la ve] no es vien negarlo cruel / lance si el era M1; no es vien negarlo ansia cruel / lance si el era $M1_c$; (ansia cruel) no es bien negarlo / (ansia cruel) si el era) M2; es bien negarlo cruel / lanze si el la be

$M2_c$; es bien negallo; cruel lãce ſi èl era E; es bien negarlo, cruel / lance, ſi era el PTV, J, F.

2646 preguntar] pregunta E.

2649 Oh] *om.* M1; a M2.

2655 amor] honor M2.

2660 hablar en parte que fuera] que en secreta parte fuera M1, E, PTV, F, VT.

2662-2666 y así os suplico conmigo / vengáis. Enr. (Antes que buscar / a César, esto es). Guiar / podéis vos, que ya yo os sigo] y asi os suplico conmigo os vengais / *Enr.* Aunque ablar quiero a Cesar / esto es primero / guiad pues que ya yo os sigo M1; os vengais. *Enr.* Aunque hablar / quiero a Zesar, esto es primero, / guiad pues que yayo os digo $M2_c$; y aſsi os ſuplico cõmigo os vẽgais. / *Enr.* Aunque hablar / quiero a Ceſar, eſto es primero, / guiad, pues, que ya yo os ſigo E; os vengais. / *Enr.* Aunque hablar / quiero à Ceſar, eſto es antes, / guiad, pues, que ya yo os ſigo PTV, F.

2668-2669loc. de aqueste jardín salgamos / una vez, que yo diré] Enr. de aqueste jardin salgamos / vna vez, que yo os dire / Fed. Dezis, bien, salgamos pues M2

2671 Salgamos] Dezis vien salgamos pues $M1_c$.

2672 (¡Habrá suerte mas airada!)] *om.* M1, M2, E, PTV, F.

2673 Sí es, y de mí lo has de oír] Si es y de mi lo has de oyr $M1_c$ [el original es ilegible]; Fed. Nada es / *Enr.* Si es, y de mi lo has de oir M2; Si es, y lo has de oir E, PTV, F.

2677 quedaba] que quedaua M2.

2679 creí] añadio M1; añadi E, PTV, F.

2680 le] lo E, PTV, F.

2681 verle] verme M1, M2, verte E, PTV, F.

2682 quise] no quise PTV.

2690 iría] yua M1, E, PTV, F.

2692 verle] allarle M1, M2, E, PTV, F.

2700-2701loc. voy. Fed. Mañana nos veremos. / Enr. ¿Dónde? Fed. Yo os lo avisaré] mis nuestros estremos; voy / mañana nos veremos. Fed. Donde / Enr. Yo os lo avisare M2; *Fed.* Voy. /

Enr. Mañana nos veremos. / *Fed.* Donde? / *Enr.* Yo os la auiſarè E.
2712 Que] yo E.
2718 y en este segundo] y aora en el segundo M1, M2; y agora en eſte ſegundo E, PTV, F.
2723 llegándolo] llegando M1, E.
2724 u] o M1, M2, E, PTV, F.
2728 implican] implica M2.
2731 ofendo] ofendi E.
2732 a un tiempo] y avn tiempo E.
2733 y a un tiempo] y avn tiempo E.
2740 a vuestra] si vtra M1, M2.
2741 si la tiene, la daré] la tiene se la dare M1, M2.
2747 Aunque sea, hablad] Aunque lo ſea, hablad E, PTV, F.
2748 esperad] perdonad M1, M2.
2749acot. *Al irse a entrar, sale César*] Al entrarse sale Ceſar M1, E, PTV, F; al irse, sale cesar M2.
2751 si ya no es, ¡ay Celia bella!] ſi ya no es, ay cielos! ver el E; ſi ya no es, ay Cielos! vèr PTV, J, F.
2752 el fatal] ultimo M1, M2, E; el fatal $M2_c$.
2755 la] le M2, E, PTV, F.
2758 Ser. ¿Quien en igual confusión] *Ces.* Quien en igual confusion M1; Quien en confuſion igual VT.
2760 infeliz] infelize E.
2764 si se enoja, desdichado] si del se enoja callado M1; si se enoxase callado M2; *om.* E, PTV, F.
2765 si no se enoja, dichoso] si no se enoja dicho M1; y sino se enoxa dicho M2.
2765acot. *Saca un papel y finge que le estudia*] *Saca un papel y hace como que le estudia* M1; *Seé saca vn papel como que le estudia* M2; *Lee, ſaca vn papel como que eſtudia* E, PTV; *Lee vn papel como que eſtudia* F.
2777 Hércules] Iupiter E, F.
2778 que de Yole] que dexòle E.
2779 estaba a la rueca asido] ylo de muger vestido M1, M2.

2780-2781 Así / lo dice el razonamiento] Si lo dize el razonamiento M1; Ha sido, aſsi lo dize el razonamiento E.
2783 Cés. ¿Con el tono? Ser. Sí] Ces. tono y todo. Ser. Si M1, M2, E, PTV, F.
2786 al] el M1, M2, E, PTV, F.
2787 al] el M1, M2, E, PTV, F.
2790 trocó la clava a la rueca] trocó la claua, al rueca M2; trocò la claue a la rueca E; trocó la clave en rueca PTV; trocó el arado en la rueca F.
2791 al] en F.
2793 huso] vueſtro E.
2796-2797 *No desdeñes verme,* / *dulce dueño, así,* / *que esto en mí no es bajeza, / no, no, rendimiento sí*] No desdeñes verme bello dueño asi / que esto en mi no es bajeza rendimiento si M1, M2; No deſdeñes verme, bello dueño aſſi, / que eſto no es baxeza y rẽdimiẽto ſi E; No deſdeñes verme / bello dueño dueño aſsi, / que eſſo no es baxeza, / no, no, rendimiento ſi PTV; No deſdeñes verme / bello dueño dueño aſſi, / que eſto en mi no es baxeza, / no, no, rendimiento ſi F. [*Esta variante se repite cada vez que aparece la canción*].
2801 sabe] sabes E, F.
2804 E interesado en el tuyo] Interessado enel tuio M2; Y intereſſado en el tuyo VT.
2810 el] *om.* M2.
2811 huir] ôir M2, E, PTV, F.
2813 dulce] bello M1, M2, E, PTV, F.
2817 sí] ti M1, E, PTV, F.
2823 proseguiré] prosiguiré M2.
2828 verte] ver M2.
2829 a] en M1.
2831 y] *om.* M2.
2832 los] sus M1.
2835 en] y M2, E, PTV, F.
2847 llegas] llegaste M2.
2850loc. César (*Canta*) Aunque he visto de tu rostro / el encendido matiz, / dejando mustio el clavel] aunque he viſto de tu roſtro /

el encendido matiz. / *Cef.* Dexando muſtio el clavel E [*los dos primeros versos forman parte de la intervención de Serafina*].

2853 y ensangrentado] ensangrentarse M2.

2857 es] *om.* M1, M2, E; es $M1_c$.

2858 Quien ama por amar soy] Todo mi bien es quererte VT; *om.* PTV, F.

2868 de la duda, si es aquesto] la duda de si esto es M2.

2870acot. Car. (*Al paño*)] *Sale Carlos a otra puerta* M1; *Sale Carlos*, M2; *Sale Carlos a la otra puerta* E, PTV, F.

2870 Veré si mi papel canta] bere si abla en mi papel M1, M2, PTV, F; Verè si halla en mi papel E.

2871 oí] es E.

2876-2878 con quien escribió el papel / te enoja. Car. ¡Ay de mí, infeliz! / Que aquesto es representar] y con quien eſcriuio ſe enoje./ Carl. Ay de mi infeliz! q̃ aquesto es / repreſentar E.

2880-2882 con quien escribió el papel / te enoja, también oí / Ser. Di, ¿quién escribió el papel?] y con quien escriuio Ser. Y di / quien fue quien escriuio el papel M1; y con quien escriuio el papel / se enoja / Ser. Y di / quien fue quien escriuio el papel $M1_c$; y que con quien escriuio / el papel se enoxe./ Ser. Y di quien fue el que escriuio / el papel M2; y con quien eſcriuio se enoje. / Ser. Y di, quien fue el q̃ escriuio el papel? E.

2883acot. *Al paño Federico, al otro lado*] *Sale fed.* M1, M2, E, PTV, F.

2884 Vuelvo a ver si habla ya Celia] buelvo a sauer si ablase Celia M; Buelbo a sauer si habla Celia M2; Bueluo a ver ſi hablaſſe Celia E.

2885 a] o E, PTV, F.

2887 quien le llegase a escribir] quien llega a esplicarse asi M1; quien le llegase a escribir $M2_c$; *om.* E, PTV, J, F; ſino quien ſabe amar, ſentir? B.

2891-2892 sin nombrarme y con sutil / y bien fundada razón] Ces. y en sutil enigma de amor pretende / dezir y callar el fin / de su pena en este estilo M1; sin nombrarme, Celia, en sutil / enigma de amor, pretende / dezir, y callar el fin / de su pena en este estilo M2; *Cef.* Sin nombrarme, y en ſutil E.

2893 Hoy es mi suerte feliz] Enigma de amor oy M1, M2, E; *om.* PTV, F.
2897 inquirir] arguir M1; sentir M2; adquirir E.
2900 Fed. ¡Oh, lo que la debo a Celia!] *Car.* O lo que le deui a celia M1; ó, lo que le deui á Celia M2; O lo que le deuo a Celia! E, PTV, F.
2901 Car. ¡Oh, lo que a Celia debí!] Fed. o lo que a celia deui M1.
2905 solo ha sido repetir] bien o mal es repetir M1, M2; vino mal el repetir E; vine mal, al repetir F.
2915-2917 llegó de mi mal el fin!) / Pues cuanto aquí represento / y cuanto he dicho es...] llego de mi enima el fin / pues por quien se entiende / quanto aqui e dicho es M1 [el último verso está reescrito de manera que el original resulta ilegible]; llegó de mi enigma el fin / pues por quien se entiende todo / quanto aqui e dicho, es M2; llegò de mi enemigo el fin, / pues porque ſe entienda / quanto has eſcuchado, es E.
2918 Pues] Si M1.
2919 que] de VT_2.
2925 fui] fue E.
2930-2933 No haré tal, pues tan trocada / la suerte entre los dos vi, / que no hablando yo por ellos, / ellos hablaron por mí] *om.* M1.
2936 En mí ni otra no me oiga...] En mi ni en otra no me oyga M1; En mi, ni otro no me diga E, F; En mi, ni otro no me oyga PTV.
2943 dulce dueño] bello dueño M1, E, PTV, F; vello sueño M2.
2944 flaqueza] bajeza M1, M2, PTV, F.
2945 no, no, rendimiento sí] rendimiento si M2; pero rendido si E.

Jornada tercera

2969 entren] entréis E, PTV, F.
2970 respecto] reſpetos E.
2972 y entren los aventureros] todos los aventureros M1, M2, E; y entre los aventureros PTV; entran los aventureros F.
2974 podría] podia M2, E, PTV, F.

2975 el príncipe] el padre E.
2976 porque] donde M1, E, PTV, F.
2988 debe de hallarse corrido] de uerse buscar corrido M1; deue de buſcar corrido E.
2989 y esto es, sin duda, que no] sin ocio a que no M1; y si esto es sin ocio a que no $M1_c$.
2997 fácilmente le lográis] pienso que le lograreis M1, E, PTV, F.
3003 a ventura] y aventura M2.
3012 mirarle] mirarla E.
3013 sanear] ſanar PTV.
3014 haberme] aver PTV.
3017 Enrique] venir E.
3022 a] *om.* M1, E.
3029 Logróse] logrese M1, E.
3034 siendo] mas M1, E.
3036 la] le F.
3057 al] el M1, E, PTV, F.
3065 que] en que M1, M2, E, PTV, F.
3078 hacer] hazed F.
3080 Que aunque todo eso fue así] que aunque todo esso sea assi $M1_c$; que aunque todo esto sea asi M2; que aunque todo eſto fue aſsi E, PTV, F.
3081 a vista] aluiso M2.
3082 no fue con] no ya al de M1, M2, E.
3083 Mucho, pues, de ver me admira] Pues mucho de uerme admiro M1; Pues mucho de ver me admira E.
3085 la] mi M2.
3087 ya] yo M2, E, PTV, J.
3089 Bien] Pues M2; Que E
3094-3096 Ser. ¿Es contra mí? Fed. No es aqui, / sino contra mi atención./ Ser. Pues, ¿cómo de mí huye cuando] Sera.Pues es contra mi atenzion? / Fed. No es, sino contra mi atención / Sera. Pues como a mi me huye quando M1; ser. Pues es (contra mi atención / fed. no es (sino contra mi acion M2; *Fed*. Si. *Ser.* Pues es contra mi? / *Fed.* No ſino contra mi accion. / *Ser.* Pues como a mi me huya quando E, PTV, F.

3101 te] me M1, M2; os E, PTV, F.

3105 que a Enrique servir pretenda?] que a Enrique ſervir pretendo? E; y à Enrique ſervir pretendo? PTV, F.

3112-3115 Ser. A mí sí y así, hasta ver / si es verdad, oiré. Fed. Escuchad. / Ser. Decid, pero no, callad, / que no la quiero saber] si fue o no verdad / dezid y vi en cartel yo señora / Sera. Proseguid mas perdonad / mas no lo quiero saber $M1_c$ [el original resulta ilegible]; Ser. Ami si y assi asta ver / si es berdad oire / escuchad / dezid pero no callad que no la quiero saber M2; *Ser.* A mi ſi, y aſsi eſta vez. / *Fed.* Si fue mi verdad, oid. / *Ser.* Atenta eſtoy. Fed. Aduertid. / *Ser.* Dezid, no, mas perdonad, / que yo no la quiero ſaber E; *Ser.* A mi ſi, y aſſi eſta vez. / *Fed.* Si es verdad, ò oíd. / *Ser.* Atenta eſtoy. *Fed.* Advertid. / *Ser.* Dezid, mas no lo digais PTV; Ser. A mi ſi, y aſſi eſta vez. / Fed. Si fue mi verdad, oíd. / Ser. Atenta eſtoy. Fed. Advertid. / Ser. Dezid, mas no la digais F.

3123 quien piensa no ofende y ama] quien piensa que ofende y no ama M1, M2.

3131 Y si sabe que es Lisarda] por sauer que era lisarda M1; pues ſaber que era Liſarda E.

3139 ¿Por qué de no hallar te espantas] Porque no de hallarte eſpãtas E; Porquè de no hallarme eſpantas F.

3144 u] ò E, PTV, F.

3148 de la joya y de la suela] de la suela y de la joya M1,M2, E; deſde la ſuela, y la joya PTV, F; de la suela y de la joya / quien si no el diablo juntara / diamantes con ponleuies $M1_c$.

3150 al] a E, PTV, F.

3162 y mudaría de acuerdo] quiza la mudo y fue cuerda M1 [*corregido por encima como* «quiza se mudo»]; quiças se mudo y fue cuerda M2; que ya la mudò, y fue ciega E, PTV.

3164 porque el serlo con amor] porque el ser loco señor M1, M2, E, PTV; porque el ſerlo con ſeñor F.

3167 le] lo E, PTV, F.

3169 ¿no me dirás lo que pasa] no mediras que te passa M2.

3180 que amor palaciego es] que amor palaciego M1; que amor palaciego no es $M1_c$.

3192 hay] oy M1; ya M2.
3193 andan] anda M1, M2, E, PTV, F.
3197 todas] todos M2, E.
3199 disque ha dado dos alhajas] diz que a dado dos alajas M1; dicen que adado dos galas M2, $M1_c$.
3201 cantan] canta E, PTV.
3203 seguido] ſervido PTV.
3206 las] los M1, E.
3210 a] es E, F.
3213 ¿Y a qué mira que en la estancia] Ya que mira que en la instancia M2; Y a que mira que en la inſtancia E, PTV.
3215 apartado] aparato E, PTV, F.
3220 estas] esas M1.
3223 del del lado que le aja] del de un lado que le aja M1; del de lado que le haja E; del del lado, que me aja PTV.
3229 andanzas] andancias M2, E, PTV, F.
3237 sin] ſon E.
3238acot. *Sale a la puerta Teodoro, de máscara*] *ala puerta teodoro de mascara* M1, M2, E, PTV, F.
3240 ¿me nombraron?] no me an nombrado M1, M2, E, PTV, F.
3242-3243 Fed. ¿Qué es lo que mandáis teo. Aparte / me escuchad una palabra] fed. Que es lo que mandais / Teo. que aparte / me escucheis una palabra M1; fed. ques lo que mandais / teo. queaparte me escucheis una palabra M2; *Fed*. Que es lo que mandais? / *Teo*. q̃ aparte me eſcucheis vna palabra E, PTV, F.
3251 agora para pagarlas] agora para pagarla M1, M2, E; aora para pagarlas F.
3256 opuesto a vuestra fortuna] puesto a vuestra fortuna M1; puesto allo a fortuna $M1_c$; puerto allo buestra fortuna M2.
3262 le] la PTV.
3272 yo me alargué] yo me albergue M1; yoy me albergue M2.
3282 a] en E.
3290 yo sé] se yo M1.
3295 buscarle] buscalle M2, E.
3302 si] aunque M2, $M1_c$.

3303 solo en eso mi esperanza] solo eso mis esperanzas M1; a eso mis esperanzas M2, $M1_c$; ſolo eſſo mi eſperança E; en ſolo eſſo mi eſperança PTV, F.

3309 estancia] instancia M2, E.

3317acot. *Vanse, quedando solo Patacón y sale Fabio, con máscara*] *Vanse los dos y sale fabio de mascara* M1; *Vanse. Sale Fabio con mascara* M2; *Vaſe, y ſale Fabio con maſcara* PTV, F.

3321 ¿Hidalgo? Pat. ¿Qué es] hidalgo Pat. ques M2; A hidalgo? *Pat.* Que es F.

3322 vusted] vsted M2.

3324acot. *Hácele señas de que se vaya*] *Haze señas fauio de se ua ya* M1; *ase señas que se baya* M2; *haze ſeñas que ſe vaya* E, PTV, F.

3331acot. *Hace señas*] *Señas* E, PTV; *om.* F.

3332 os obliga a enmudecer?] os obliga a enmudecer / no me respondeis palabra / que beneficio os e echo / que asi me quitais el habla $M1_c$.

3339-3342 ¿No hay hablar una palabra? / ¿Os he hecho algún beneficio, / que así me quitáis el habla? / ¿Que me vaya con Dios? ¿Sí?] que me dezis que me baya / pues yo me yre en ora buena $M1_c$.

3344 Siempre] que uien M1, M2; Quando E.

3348 ver que topando] que habiendo hallado VT.

3349 la estafeta] el correo M1, M2, E, PTV, F.

3353 la] lo M2, E, PTV, F.

3361 justa] noble M1.

3368 en ella] della M1.

3369 no puede faltar] el no puede faltar M1; no puede faltar ya M2; no puede faltar, no E, PTV, F.

3369acot. *Vase y salen Lisarda y Nise con mascarillas y traje de damas*] *Vase y sale lisarda y nise* M1; *Vase. Salen nise y lisarda de damas* M2; *Vaſe, ſale Niſe, y Liſarda de damas* E, PTV, F.

3369 ¿No basta] Basta M1, M2 [*en* M2 *una mano correctora ha tachado esta palabra*], E, PTV, F.

3377 buscaban] buscaua M1, E, PTV, F.

3401 celos] zelia M2, $M1_c$.
3405 faltara] te falta E, PTV, F.
3409acot. *Salen, Carlos, Serafina, Federico y Lidoro, y las damas, Fabio, Teodoro, y Patacón traen mascarillas puestas*] *Dice la musica dentro. Sale Serafina, federico y Carlos, fauio y teodoro con mascaras y los mas q puedan patacon y lidoro* M1; *Sale Carlos, Serafina y Federico y Teodoro conmascaras, lidoro y patacon* M2, E, PTV, F.
3423 me será posible hablarla.] me sera posible hablarla / Nis. Plegue a Dios que no se de / al verle tan zerca causa / de que la mascara mude / acento y sea la mas cara M1.
3424 está Enrique] enrique esta M1, M2, E, PTV, F.
3426acot. *Está Enrique sentado detras de una cortina*] *enrique sentado detras de una cortina* M1, M2; *Enrique asẽtado detras de vna cortina* E, PTV, F.
3429 solo para mí] para mi solo M1; para mi todas M2, E, PTV, F.
3431 empiecen o] empiecen y M1, E; empiessen y M2.
3433 con voces altas] en voces tan altas M1.
3434 aunque] aun M2, PTV.
3435acot. *om.*] Salen *los musicos y las mugeres quedan alli* M1.
3435 calla] basta / mas ya la musica empieza / jesus que fiesta tan larga $M1_c$; basta M2, E, PTV, F.
3448loc. Patacón] *Fed.* F.
3450loc. Voz (*Dentro*)] *om.* E, PTV [*continúa como si fuera una intervención de Patacón*]; *om.* F [*continúa como si fuera texto de Federico*].
3450 corran] corren PTV.
3451-3452 divina Yole, tus plantas, / tengo de seguirte] diuina Yole tus plantas / te he de seguir. Laura) amparad montes en / vuestras entrañas que aquesta infelize $M1_c$; diuina clori tusplantas tehede seguir / aquesta infeliz M2; diuina Clori, tusplãtas è deſeguir E; divina Clori, tus plantas, he de ſeguirte PTV, F; divina Clori, tus plantas, he de ſeguir.
3452 Un] el M1.
3452acot. *Caésele un guante*] *om.* M1, M2, E, PTV, F.

3453-3454 Pat. ¿Mas que anda / ruido sobre el guante? Car. Yo] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
3457acot. *y le da*] y da M1, M2, E, PTV, F.
3460 merece más que yo] puede mejor que yo M1, M2, E; merece mejor que yo PTV, F.
3461acot. *Dale Lisarda una bofetada y saca la daga Federico*] *Dale lisarda una bofetada y federico saca la daga y lisarda se le descubre* M1; *Dale Lisarda un bofeton y saca federico la daga* M2, E, PTV, F.
3463 un] una M1, E, VT; un $M1_c$.
3467loc. Lidoro] *todos* M1; *teo* M2, E, PTV, F; *Lid.* $M2_c$.
3471 traiga] traigan M2, $M1_c$.
3474 dirán] veran M1.
3486 es] *om.* M1.
3487 ya, ya le importa a mi fama] eres y ynporta a mi fama M1; y ia le importa a mi fama $M2_c$.
3496 ¡Ay de mí, triste!] ay infelize M1.
3497 ¿Qué he de hacer? Que se declara)] sin duda que se declara M1; sin duda que el se declara M2; *om.* F.
3510 ¡Ay infelize!] ay de mi triste M1.
3515 mi] la $M1_c$.
3516 Quien] que E, PTV, F.
3518 agravio no ha hecho, pues] agrauio no sido pues M1; agrauio no abido pues M2, $M1_c$; agravio no ha ſido E, VT, PTV, F.
3519 manos blancas] blancas manos PTV, F.
3524 la] le M2.
3530 y] *om.* E.
3533 dirá después esta carta] Dira despues esa carta M1; dira mejor esta carta M2.
3540 miente] pienſe E.
3541 manos blancas] blancas manos M1, M2, PTV, F.
3542 creerá] crehara M2.
3543 diera] aga M1.
3547 es] me es M1, M2; no es E, PTV, F.
3566acot. *Sale César de hombre*] *Cesar de galan* M1; *Sale Cessar de galan* M2, E, PTV, F.

3569 me halló ceñida la espada] me alla ceñida la espada M1; me hallo ceñida esta espada M2; me halle ceñido la eſpada E; me hallò ceñido la eſpada PTV, F.
3570 el empeño, y aunque fuese] en el enpeño aunque fuesse M2.
3574 en] *om.* M1, E.
3576 de la] en la M1, M2, E, PTV, F.
3577-3578 Repara / en que ya no es digna acción] Sera. repara / Celia en que no es digna accion M1, M2; Repara en que no es dignacion E.
3579 el que aquí] que de aquí M2; el que tu $M2_c$; de que aqui E, PTV, F.
3583 gozar] vsar M2, $M1_c$.
3594 puede] pudo M2.
3595 el] *om.* E.
3597 manos blancas] blancas manos M1.
3599 nueva] vna PTV.
3600 perderle] perderla E.
3604 favorece] favoreçen M2; favorecen $M1_c$, E.
3605 causa] causan M2, $M1_c$, E.
3607 manos blancas] blancas manos M1, M2, E, PTV, F.
3608acot. *Salen Lisarda, Federico y Patacón*] *Salen federico lisarda y Patacon* M2, E, PTV, F.
3616 podrá] podran E.
3617 no por lo que a ti te debe] no po lo que a ti te deuen E.
3618 se debe a sí] te deue a ti E.
3619 tantas armas] eſtancar armas E.
3620 sigue] siguen M2, E.
3622 el] *om.* M1.
3625 sombras vence] Sol nos vencen E, PTV, F.
3640 Ya aquí] Yaqui M2; Y aquí E, PTV, F.
3643 eso] eſto PTV.
3645 un mal ejemplo este] muy mal exenplar aqueste M2.
3647 andándose] andandole F.
3649 hay] a E.
3656 puerta] parte E, PTV, F.
3657 sale parece] cay me pareze M1; cae meparece M2, E, PTV, F.

3663 sabes] ſabeis E.
3671 cercado con mucha gente] sitiado de armas y gente M1.
3675 acabemos este] acaben es eſte PTV.
3677 que el cuarto en que vivo tiene] que el quarto que vivo tiene M1; que al quarto que vive tiene M2; que el quarto que vive tiene $M2_c$; que al quarto que viue tiene E; que el quarto que vivi tiene PTV; que el quarto que viua tiene F.
3678 y] *om.* M1, E, PTV, F; y $M1_c$.
3685 intente] intento PTV.
3693 lo fía, que muy bien puedes] la fia que bien puede M1; fia que muybien puedes M2; la fia, que bien puedes E.
3696 asegurarte] asegurarse M1, M2.
3708 lo acepto] le aceto VT; lo aceto E, PTV.
3711 una] otra M1c.
3712 vean] vea M2, E, PTV, F.
3713 se] *om.* M2, E, PTV, F.
3718 viste] viſtes E.
3726 descubriendo] descendiendo VT; discurriendo $M1_c$; deszendiendo $M2_c$.
3733 pueden] puede M1.
3740 o] y M1.
3742 puesto que] pues que M1; pues tiene M2, E, PTV, F.
3749acot. *Salen Lidoro y algunos soldados*] *Sale Lidoro y jente* M1; *Sale Lidoro y algunos* M2, E, PTV, F.
3757 aquí. Lid. Pues tú] aqui *Lid*. tu M1, E, PTV, J, F; aqui ya / *Lid*. tu M2.
3760 y] *om.* M2.
3762 *textus in*] testus tus in M1; textus y M2, E, PTV, F.
3763 Cenetes] Ginetes PTV.
3765 le mueven] los lleuen M1, M2, E; lleven PTV, J, F.
3766 a] *om.* M1, E.
3770 seguí] prendí M2.
3773 vustedes] buesarcedes M1, M2; vueſas mercedes E.
3784 el arrastrado] el que ando arrastrado M1; el que anda arrastrando M2; el que andaua arraſtrando E.

3784acot. *Vanse, llevando a Patacón*] *Vanse* M1; *Llebanle* M2, E, PTV, F.
3798 encubrirla] en encubrirla PTV.
3803 intentes] intente M2, E, PTV, F.
3805 aun más que a admiración mueven] aun mas que admiracion mueben M1, E.
3815 un] una M2, E.
3818 hija bella] belleza E.
3820 anuncias] anuncia E, PTV, F.
3821 mejor] menor E.
3822 di] pues M1, M2, E, PTV, F.
3823 empiece] que empiece M1, E.
3825 su carta, para que tiemble] la carta para que tiemble M1; su carta para que tiembles M2.
3831 he] ha E.
3836 dichas] deſdichas E.
3846 Aleves] o aleues E.
3850 puedan] pueda E.
3854acot *Vase. Salen Federico y Lisarda con máscara*] *Vase. Sale federico y lisarda* M1, M2; *Vaſe, y ſalen Federico, y Liſarda* E, PTV, F.
3856 había] aurà E, PTV, F, VT.
3857 cuidado] novedad M1.
3864 tu] un M2, E.
3868 al fin él] el sin mi M2; al fin E.
3879 mi parecer] mi, me parece E, PTV, F.
3885 laberintos] labirintos F.
3888 vienen] biene M2, E.
3888acot. *Quítase la máscara y salen Serafina y Laura, y escóndese Federico*] *quitase lisarda la mascara escondese Federico y salen serafina y laura* M1; *Quitase lisarda la mascara y sale serafina y Laura y es condesse Federico* M2; *Quitaſe Liſardo la maſcara, y ſalen Serafina y Laura, y eſcondeſe Federico* E; *Quitaſe Liſarda la maſcara, y ſalen Serafina y Laura, y eſcondeſe Federico* PTV, F.

3892 descanso en algún albergue] descanzo enningun albergue M2; deſcanſo en ningun aluergue E.
3893 para qué] por aquí F.
3904 qué accion hize no decente] que no dignacion o indecente M1; que ynignacion o indecente $M1_c$.
3905 en no haberme despedido] en el no auer de ſentir E.
3906 y] *om.* PTV.
3907 y más viniendo a adorarte] en el benir adorarte M1; es el benir adorarte $M1_c$; el de venir a adorarte E.
3911 está] eſtar E.
3912 quede] pueda PTV.
3913 a servirte, que hasta hallarle] a asistirte que asta allarle M1, E, F; aſsiſtirte: que haſta hallarlo PTV.
3921 como dices, te recatas?] como dizes de su cuarto? M1; como disses de su quarto M2.
3922 hubiese] biese M1, E, PTV, F; yziese $M1_c$; hiciesse M2;
3923 en] *om.* M1, M2, E.
3926 y así, permite que deje] y asi permite que deje me asuente M1.
3927 halle] bea M1.
3928 este sitio, y que me ausente] Sera. con quien mejor / oye tente M1; *om.* E, PTV, F.
3932 tarde a mi honor le parece] tarde, ò mi honor parece E; tarde à mi honor parece PTV.
3933 Serafina] Federico E, VT, PTV, J, F.
3935loc. Laura] *Lur.* E.
3935 viendo] en biendo $M1_c$.
3938 que al príncipe llegue] esta el prinzipe que llegue $M1_c$ [el original es ilegible]; el Principe esta quellegue M2; eſtà tu padre, que llegue E; eſtà, que llegue Principe PTV.
3943 Espérate un poco] espera no vaias M1, M2; Espera, ya sè E.
3948 que no me está bien el verle] *om.* M1, M2, E, PTV, F.
3949 ¿No viniste a hablarle?] no veniste ablarle y verle M1, M2.
3950 pero ya no me conviene] *om.* M1, E, PTV, F.
3951 di] *om.* M1, M2.
3953 tú, si] si tu M1, M2, E, PTV, F.
3956 de verle] advierte M1, M2.

3958 hay más que entender que entiendes] por mucho ay de mi que pienses M2, $M1_c$; *om.* M1, E, PTV, F.
3960 aleve] y aleue M2, E, PTV, F.
3968 recateó] te regateo M1; regateo M2, E, PTV, F.
3990 mirarle] mirarte M1, E.
3981-3982 Ser. Vergüenza ha quien los colores / a ajena mano le debe] Ser. vergüenza ha berguenza quien las colores / axena mano le debe M1; *om.* E, PTV, F, VT.
3983loc Fed. Sí, porque si ajena mano…] sera. si porque si agena mano M1, E, PTV, F, VT; fed. si porque si agena mano $M1_c$.
3986 ese] este M2, E, PTV, F.
3989 Menor] Menos M1, M2, E, PTV, F.
3990 que te atreves] como vienes $M1_c$ [*el original es ilegible*].
3991 a venir en ese traje] todavia en ese traxe M1; abenir en este traje M2; venir en aqueſſe trage E, F; à venir en aqueſſe trage PTV.
3994 Pues si se ofrece] por si se ofrecen M1, M2, E, PTV, F.
3995-3996 verás en aqueste acero / Ser. Locuras impertinentes,] veras en que este azero / enpleado me acudiesen / Ser. tanuien dije yo que eran / locuras impertinentes M1, M2.
4001 cosa] nada M2, E, PTV, F; cosa $M2_c$.
4006 dame] dadme M2.
4007 tiene] tienen M2.
4015 La alma y los brazos, señor] Alma y los braços, ſeñora E; Alma y los braços, ſeñor PTV, F.
4018 haya] ya E.
4027loc. Laura] *Lif* E; *Nif.* PTV, F.
4027 esto] esso M2, E, PTV, F.
4036 empeñado] enpleado M2, $M1_c$; empezado M1, E, PTV, F.
4039 huido] a uido $M1_c$.
4042 eso] esto M2, E.
4049 quedo] puedo E, PTV, F.
4053 finges] finje M1, $M2_c$.
4055 persuádele a que se ausente] le aconseja que se ausente M1, E, PTV, F.

4058 cielos] *om.* M1.
4063 a] ò E.
4074 partido] partida E.
4075 mejor] es mejor E, PTV, F.
4076 enmiende] se enmiende M1, M2, E, PTV, F.
4080 Perdonadme] Perdoname E.
4084 dijeseis] dixiſteis PTV.
4088 Pues también yo] Pues yo tanuien M2; Yo, yo tambien E, PTV, F.
4089 y] yo M2, E, PTV, F.
4091con no querer ir] en que vos o yo M1, M2; en no querer ir E, PTV, F.
4091acot. *Dentro Lidoro y Patacón*] *Dentro Liſarda, y Patacon* E, PTV, F.
4091loc. Lidoro] *Liſ.* E, PTV, F.
4091 Entrad] Con ellos entrad M1; entrad todos M2.
4092 Id a ver qué ruido es ese] bed que ruido es aqueste $M1_c$.
4093 que] es que M2.
4096 Valedme] Decidme M1, M2, E.
4100 viene] buelue M2.
4106 el que en tu gusto algo acierte] que nada en tu gusto acierte M1, E, PTV, F; que nada en tu gusto acierte M2.
4118 es esta] esa M1; es eſſa PTV.
4120 hacerle] hallarle PTV.
4121 la] lo E.
4123 príncipe] padre de E.
4124 huye el] huyo el M1; huìa ſu E.
4131 me confío en] me confio el que M1, E, PTV, F; me consuela el que $M1_c$.
4135 hija] la hija M1, E.
4136 Cómo] Pues como M1, E, PTV, F.
4142 que lo] que E.
4147 Una vez] Ya vna vez M1, M2, E, PTV, F.
4148 perdóname] perdoneme M2.
4153 una] la M1.
4156 creer que lo que] creer lo que E, PTV, F.

4159 a] *om.* M1, E, PTV, F.
4162 medios] armas M2.
4163 pues] que M2, pues $M2_c$.
4164 manos blancas] blancas manos M1, M2, E.
4165 labios rojos] roxos labios M1, M2, E, PTV, F.
4170 buscarla] buſcarle M1, M2, E, PTV, F.
4172 del amor son las que ofenden] de amor son las que me ofenden M1, M2, E.
4174 yo del] del yo M1.
4182 otro] y otro M2.
4183 que] *om.* M1;
4187 y] *om.* E, PTV, F.
4199-4200 con la disfrazada dama / del bofetón] para traerme aqui / arrastrando M2.
4202 aseguras] me aſſeguras M2, E, PTV, F.
4204 le] lo M2, PTV, F.
4213 Ya] yo M1, M2.
4219-4220 Pero, ¿qué es este alboroto?] Sera. as dicho bien. Car. que alboroto / señora en tu cuarto es este M1, M2.
4221 sabré] sabreis M2.
4222 se atreve] te atrebes M1.
4232 a] *om.* M2, E, PTV, F.
4233 por] que es M1; que E.
4236 un aleve] y vn aleue E, PTV, F.
4238 pretende] pretenden E
4241 hasta] baste M1; basta M2, E, PTV, F.
4242 dejé] dexó E.
4245 avisarte] à viſitarte PTV, F.
4255loc. FEDERICO] Carlos M1, M2.
4256 no ofendas, Enrique, tente] Enrique, tente, no ofendas PTV, F.
4258 días ha] a dias M1.
4261 de] en M2, E, PTV, F.
4274 es este] este fue M2.
4285loc. CARLOS] Serafina.

4285 Mira, Enrique, que esta es Celia] mira que esta es Celia M2.
4287-4288 Señores, / ¿habrá enredo como este? *om.* M1, M2, E, PTV, F.
4289 Tú eres el que te engañas] No engaña $M1_c$, M2; Tu te engañas E.
4291 solo es] es solo M2, E, PTV, F.
4292 quien] el que M1, M2, E, PTV, F.
4301 a] *om.* M1.
4302 de] *om.* F.
4306 con] en M2; *om*. E.
4311 persuadida] he perſuadido
4319 que sepan que, aun de su dueño] que sepan que â una su dueño M2; que ſepan que aun ſu dueño E, F; que ſepan que aun de tu dueño PTV.
4320 ofenden] no ofenden M1.
4323 Federico] dichoso M2, $M1_c$.
4326 que] *om*. E, PTV, F.
4330 saberse] ſaberle
4336 mirarte] mirarla M1; mirar E.
4338 darte] darla M1, E
4339 su] tu E, PTV, F.
4340 fuerza es] *om.* E
4342 mi hija] a mi hija M1.
4345 que] *om*. E.
4346 tal dicha] ſus dichas M1, E; oy su amor M2; tal dichas $M1_c$.
4350 logre] logro F.
4353 sepan que podemos] sepa en que para M1, sepan en que paran M2.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3 ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

acendra, 2165
adagio, 4086
ahora, 1168
albricias, 94
alusión a Don Quijote, 3372-3375
apenas, 267, 2388
aquel prodigio de Tebas (referencia a Hércules), 2766
Aquiles sirviendo a Deidamía, 731-732
arco, 1703-1704
arded, corazón, arded, 1677
arrojé (despiste calderoniano), 673
asistencias, 1147
a usanza de Italia, 1777-1778
bajel, 1600
Belflor, 937
blanca mano, 11-13
bofetón (motivo), 3456-3461
bridón, 694
bruto, 1496
buenas letras, 889
canto para aliviar la pena, 724-726
caracterización varonil de Lisarda, 682-694
casta y no casta, 646
cendal, 1021
certamen de amor (referencia a comedia perdida), 1214
César (emperador), 245

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CÉSAR (*A Serafina)* (enmienda del loc.), 4013-4014
cita de «Entre los sueltos caballos», 3761-3765
cita de «Ven, muerte, tan escondida», 1905-1967
Colona, 334
comparación amada y sol (tópico petrarquista), 405
consejo el prudente muda (refrán), 4087
con tanta oposición por nieve (tópico petrarquista), 1001
corchete, 3767
corrección de M1, 3452
corrido, 2988
cortes (de Italia), 268
cuadra, 113
cuatro elementos, 270-277
de chanza (frase hecha), 3335
descripción del Salón Dorado, 519-528
deshecha, 2375
disfraz femenino, 1177-1185
divertir, 729
dizque, 3199
dueña, 886
educación musical de las damas, 723
embozo, 2976
Eneas, 548
enredo, 1541
esforzar, 3749
esguízaro, 296, 935
estafeta, 3349
este paso está ya hecho (juegos de escondidos y tapadas), 71
estruendos de Marte, 685-686
faja, 884
faldellín, 2791
fiestas de damas, 1769

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fiesta palaciega (descripción jocosa), 3221-3237
flores (metáfora del sentimiento de la dama), 2850-2853
freno, 1556
fuegos artificiales, 372-380
galán della, 1780
galas, armas y caballos, 587
gallardete, 1291
garlar, 3337
gibelinos y güelfos (conflicto), 230
guante, 3452
guardapié, 1020
había (enmienda), 3856
hablar en parte que fuera (enmienda), 2660
hacer la deshecha, 1892, 3010-3011
hacer la salva, 3406-3407
hacer punto (frase hecha), 303
hecho (enmienda), 3518
hidra, 2565
hidrópico, 514
joven encerrado y sobreprotegido (tópico platónico), 851-854
laísmo, 117, 382, 888, 1076, 1137, 1997, 2220, 2326, 2422, 2485, 2755, 2883, 2894, 3150, 3423
las blancas manos no agravian (alusión al refrán), 3519
leísmo, 255, 256, 486, 504, 629acot., 2997, 3167, 3455, 3458acot., 3600, 3710, 4104, 4313, 4350
liga, 870
«Loco pensamiento mío» (lectura adiáfora), 89-107
lo tapado y lo escondido (referencia a *Escondido*), 63-70
machismo, 893-896
malquistar, 2270
mesmo, 210, 368, 422, 2053, 2255, 2379
métrica poco habitual (pentasílabo y heptasílabo), 751-752

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

¡Mientes!, 3460
Miraflor del Po, 843
Mongibelo, 492
mosquetero, 3435
mote, 952
murta, 1975
música para conmover los afectos, 2866-2869
negro azabache (descripción femenina), 999
Ofir, peinado monte de Arabia, 995-996
Orbitelo, 702
papel, 114
paralelismo con el auto sacramental *Andrómeda y Perseo*, 3436-3447
paralelismo con *Fiera*, 2802-2804
paralelismo con *Mujer, llora*, 606-612
paralelismo con romance «A San Isidro», 1423-1424
paralelismo con *Orlando furioso*, 1134-1136
paralelismo entre amor y guerra (tópico petrarquista), 297-300
pardillo, 3338
pensión, 1923
personaje vistiéndose (tópico calderoniano), 746acot.
pintor (motivo calderoniano), 414-421
pleitear y comer juntos (refrán), 181
Po, 58
pollera, 1016
ponleví, 2122
por la hebra el ovillo saquen, 3746-3747
porque el ser loco, señor (enmienda), 3164
posición de los caballeros, 2971-2972, 3410-3415
posta, 41
recatarse, 2573
rosicler, 1343
Sacro Imperio, 161-164

sagrado, 2146
«*Sale Lisarda*» (nota de Hartzenbusch), 4335acot
saraos y danzas, 1068
saquen hachas, 3431
Serafina (enmienda), 3933
sirga, 1162
teatro dentro del teatro, 3470-3471
tela, 1112
tocar un arpa, 888
tomar la mano, 2441
tratos de cuerda, 2187
travestismo cruzado, 1493-1508
tono, 730
Ursino, 154
«*Vase y salen Lisarda y Nise, vestidas de hombre, pero con disfraces diferentes a los anteriores y máscaras*» (acotació enmendada), 3369acot.
ver que topando (enmienda), 3348
vergüenza ha (enmienda), 3981-3983
Visiniano, 335
viudedad de romana, 836
y dice que si la hurto (enmienda), v. 2168
y en Calidonia al espín, 2787
Yole, 2778
yo soy quien soy, 2584

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: *Planta principal del Alcázar,* dibujo de Juan Pérez de Mora, 1626. Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano.
Ilustración 2: cuadro de métrica 1640-1650 de Hilborn, 1937, p. 44.
Ilustración 3: tabla de comedias de John B. Woolridge, 1983.
Ilustración 4: partitura con la indicación "del señor Esteve". Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
Ilustración 5: hoja intercalada en la segunda jornada de la suelta de Surià.
Ilustración 6: «Hércules e Iole», Santi di Titto, 1570-1571, Studiolo de Francesco I.
Ilustración 7: «Hércules en la corte de Onfalia», óleo sobre lienzo de Hans Cranach. Museo Thyssen-Bornemisza.
Ilustración 8: escenografía de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
Ilustración 9: detalle de *M1*.
Ilustración 10: detalle de *M2*, folio 1 recto.
Ilustración 11: portada de la *Parte IX de Escogidas.*
Ilustración 12: portada de la Octava parte editada por Vera Tassis.
Ilustración 13: detalle de *M1,* folio 53 vuelto.
Ilustración 14: detalle de *M1*, folio 68 vuelto.
Ilustración 15: detalle de *M2*, folio 7 recto.
Ilustración 16: detalle de *M2*, folio 13 recto.
Ilustración 17: detalle de *M1*, folio 1 recto.
Ilustración 18: detalle de *M1*, folio 2 vuelto.
Ilustración 19: detalle de *M1*, folio 27 vuelto.
Ilustración 20: detalle de *M1*, folio 30 vuelto.

Ilustración 21: detalle de *M1*, folio 67 recto.
Ilustración 22.: Detalle de *M1*, folio. 79 recto.
Ilustración 23: detalle de *M2*, folio 11 recto.
Ilustración 24.: detalle de *M2*, folio. 30 recto.
Ilustración 25: detalle de *M2*, folio 7 recto.
Ilustración 26: detalle de *M2*, folio 10 recto.
Ilustración 27: detalle de *M2*, folio 11 recto.
Ilustración 28: detalle de *M2*, folio 55 recto.
Ilustración 29: detalle de *E*, p. 18a.
Ilustración 30: suelta francesa, folio 1 recto.
Ilustración 31: colofón de la suelta de Joseph Llopis.
Ilustración 32: detalle de *PTV*, folio 1 recto.
Ilustración 33: detalle de *E*, p. 5a.
Ilustración 34: colofón de la suelta de Juan Sanz.
Ilustración 35: colofón de la suelta de Antonio Sanz.
Ilustración 36: Folio 5 recto de las sueltas de Juan y Antonio Sanz.
Ilustración 37: suelta de Friburgo, folio 1 recto.
Ilustración 38: suelta de la Vallestilla.
Ilustración 39: colofón de la suelta de Francisco Suriá.
Ilustración 40: detalle de la suelta de Suriá. Folio 3 vuelto.
Ilustración 41: detalle de la suelta de Suriá. Folio 4 recto.
Ilustración 42: hoja insertada en la jornada segunda de la suelta de Suriá.
Ilustración 43: hojas intercaladas en la jornada segunda de la suelta de Suriá.
Ilustración 44: folio pegado en la jornada tercera de la suelta de Suriá.
Ilustración 45: adorno con florón. Reedición de la *Octava parte*, p. 104.
Ilustración 46: portada de la edición de Apontes.
Ilustración 47: detalle de *M2*, folio 1 vuelto.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA