FACULTADE DE FILOLOXÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL

EDICIÓN CRÍTICA Y ESTUDIO LITERARIO DE *ARGENIS Y POLIARCO* DE CALDERÓN DE LA BARCA.

Tesis doctoral realizada por
Alicia Vara López
y dirigida por Luis Iglesias Feijoo

SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2012



Fdo.: A. Vara López V°. B° L. Iglesias Feijoo

A Jesús Vara.

Por regalarme mundos de palabras
en tesouros de papel.
Por darme licencia para os soños
e forza para logralos.

en las láminas mintieron
las pinturas y matices;
en las lenguas de los hombres,
lisonjas y aplausos viles,
porque es más hermosa Argenis
que cuanto la fama dice.

(Argenis y Poliarco)

ÍNDICE

I. Resumen 13

Summary 21

II. Estudio textual y filiación de los testimonios 25

1. Historia del texto 27
1.1. Las ediciones de *Argenis y Poliarco* impresas en vida de Calderón: QC, S y Q 27
1.1.1. La primera edición de la *Segunda parte*: QC 27
1.1.2. La reedición de QC: S 32
1.1.3. La edición contrahecha: Q 35
1.1.4. La edición de Vera Tassis 39
1.1.4.1. La reedición tassiana 43
1.1.5. Las ediciones denominadas Pseudo Vera Tassis 46
1.1.6. La edición de Apontes 52
1.1.7. Las ediciones de Sapera y Suriá y Suriá y Burgada 55
1.1.8. Las ediciones modernas 60

2. Análisis de los errores y fijación del texto 61
2.1. Errores de QC y enmiendas a esta edición 62
2.1.1. Enmiendas a QC por la rama Q, VT 62
2.1.2. Enmiendas a QC por los demás testimonios 65
2.1.3. Enmiendas a QC por VT 67
2.1.4. Enmiendas por las ediciones modernas 79
2.1.5. Filiación de los testimonios a partir de los errores de QC 84
2.2. Errores de S 86
2.3. Errores de Q 88
2.3.1. Errores por omisión 88
2.3.2. Errores por adición 89
2.3.3. La filiación de Q y VT. Errores conjuntivos y separativos 91
2.4. Errores y particularidades de VT 96
2.4.1. Enmiendas de tipo léxico 99
2.4.2. Enmiendas de cambio de polaridad (de afirmación a negación) 100
2.4.3. Enmiendas gramaticales o morfológicas 100

2.4.4. Enmiendas sintácticas 101

3. Conclusiones y *stemma* 103

III. Estudio literario 105

1. Fecha de composición y representación 107

2. Género 115
2.1. Introducción 115
2.2. Comedia palaciega 118
2.3. Impronta caballeresca 120
2.4. Comedia bizantina 130
2.5. Huellas de otros géneros 138

3. El tratamiento de la obra previa 143
3.1. La determinación de la fuente inmediata 143
3.1.1. La *Argenis* de John Barclay 144
3.1.2. Las dos traducciones españolas 146
3.1.2.1. La traducción de José Pellicer 146
3.1.2.2. La traducción de Gabriel de Corral 149
3.2. La fuente inmediata de *Argenis y Poliarco* 155
3.2.1. Nivel léxico 157
3.2.2. Nivel semántico 169
3.2.3. Nivel morfológico 171
3.2.4. Contraejemplos 172
3.2.5. Conclusiones 174
3.3. De la narrativa al teatro: la calderonización de los materiales narrativos 175
3.3.1. Desplazamiento de episodios 180
3.3.2. Omisiones 182
3.3.3. Modificaciones 194
3.3.4. Ecos de otras obras y autores 207
3.3.5. Elementos de otras obras calderonianas 212
3.3.6. Influencia gongorina 224

4. Arquitectura dramática 229
4.1. Introducción 229
4.2. Función dramática de la versificación 235
4.2.1. Romance 238
4.2.2. Redondillas 239
4.2.3. Décimas 239

4.2.4. Silva 240
4.2.5. Quintillas 242
4.2.6. Octava real 242
4.2.7. Sextetos en lira 243
4.2.8. Sonetos 243
4.3. La estructura dramática de *Argenis y Poliarco* 245
4.4. La dualidad, principio constructivo de *Argenis y Poliarco* 259
4.4.1. El contrapunto 259
4.4.2. Dualidad y personajes 260
4.4.3. Dualidad y espacio 263
4.4.4. Dualidad y estilo 265
4.4.5. Correspondencias y simetrías en el discurso poético 267
4.4.6. Oposición a nivel conceptual 270

5. Estilo 273
5.1. Introducción. La comedia nueva y la mezcla de estilos 273
5.2. Impronta barroca 275
5.2.1. Conceptismo y culteranismo 279
5.3. Análisis estilístico 283
5.3.1. De la primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción 284
5.3.2. De la agudeza de improporción y disonancia 290
5.3.3. De las ingeniosas transposiciones 294
5.3.4. De la agudeza por exageración 295
5.3.5. De la agudeza *paradoja* 298
5.3.6. De los conceptos por una propuesta extravagante y la razón que se da de la paradoja 299
5.3.7. De los dichos heroicos 300
5.3.8. De los conceptos por ficción 302
5.3.9. De las acciones ingeniosas por invención 303
5.3.10. De los argumentos conceptuosos 304
5.3.11. De otras muchas diferencias de conceptos: la *alternación* o «agradable repartición» 307
5.4. La influencia de la pintura 308
5.5. La huella arquitectónica 317
5.6. Un ejemplo. Análisis estilístico de los dos sonetos de *Argenis y Poliarco* 317

6. Personajes 323
6.1. Características generales 323

6.2. Argenis 326
6.3. Poliarco y Arcombroto: la definición del héroe 331
6.3.1. Poliarco 333
6.3.2. Arcombroto 336
6.4. Rey Meleandro 340
6.5. Reina Hianisbe 347
6.6. Selenisa 351
6.7. Gelanor 355
6.8. Timoclea 366
6.9. Lidogenes y el eje del mal 373
6.10. Timonides 377
6.11. Arsidas 378
6.12. Personajes aludidos 379

7. Temas 385
7.1. Introducción 385
7.2. El amor y la fortuna 386
7.2.1. El amor 388
7.2.2. Cielos, hado, destino y fortuna 397
7.3. El honor 407
7.3.1. La fama 411
7.4. La amistad 416
7.5. Mitología grecolatina y otras referencias clásicas y cristianas 416
7.5.1. Presencia de la mitología clásica 417
7.5.2. Cultura clásica: referencias históricas y ambientales 432
7.5.3. Impronta cristiana 434
7.6. Otros temas 437
7.6.1. Ingenio *vs.* armas 437
7.6.2. Arte *vs* naturaleza 439
7.6.3. Componente metaliterario 440

8. Tiempo 443
8.1. Introducción 443
8.2. Taxonomía 444
8.2.1. Tiempo histórico 444
8.2.2. Tiempo cronológico 445
8.2.3. Tiempo del argumento 448
8.2.4. *Timing*: el tiempo del personaje 450
8.3. Las marcas temporales en *Argenis y Poliarco* 454

9. Espacio 459
9.1. Introducción 459
9.2. Entre Sicilia y Mauritania: análisis espacial de *Argenis y Poliarco* 461
9.2.1. Sicilia 462
9.2.2. Mauritania 465
9.2.3. Subespacios dramáticos 468
9.2.4. Simbolismo y espacio 476

10. Puesta en escena 477
10.1. Introducción 477
10.1.1. *Argenis y Poliarco* como espectáculo 479
10.2. La construcción escénica a través de acotaciones, apartes y didascalias 481
10.2.1. Acotaciones 482
10.2.2. Los apartes 490
10.2.3. Las didascalias 491
a) Las didascalias y el espacio 492
b) El movimiento y las descripciones 493
c) Los saludos 495
d) Las didascalias y la gestualidad del actor 496
e) Los deícticos 497
f) Descripción de acciones fuera de escena 499
g) Movilidad espacial y espacio itinerante 500
10.3. Recursos escénicos de naturaleza no verbal 503
10.3.1. Attrezzo 504
10.3.2. Música y elementos sonoros 510

11. Interpretación: la presencia de los cuatro elementos en la lectura simbólica de *Argenis y Poliarco* 515
11.1. Introducción 515
11.2. Análisis de los cuatro elementos en *Argenis y Poliarco* 517
11.2.1. Agua 517
11.2.2. Fuego 520
11.2.3. Aire 523
11.2.4. Tierra 524
11.2.5. Combinación de elementos 525

IV. Conclusiones generales 543

General conclusions 553

V. La presente edición 563
VI. Sinopsis métrica 567
VII. Abreviaturas y bibliografía 571
1. Abreviaturas empleadas 571
2. Bibliografía 573
VIII. Edición de *Argenis y Poliarco* 601
Primera jornada 602
Segunda jornada 657
Tercera jornada 711
IX. Aparato de variantes 759
X. Índice de voces anotadas 771

I. RESUMEN

Es bien sabido que el paso de los años y las modas literarias han sepultado en el olvido en repetidas ocasiones obras que habían sido aclamadas de manera extraordinaria en su tiempo. Así, como por capricho del destino, la aplaudidísima *Argenis* de John Barclay, que contaba con una aceptación excepcional en la época, figura hoy en día como una pieza desconocida y carente de interés para los lectores y hasta para los estudiosos de la literatura. La misma bruma de indiferencia e incomprensión ha cubierto la adaptación a las tablas que Calderón de la Barca compuso de esta obra, a pesar de las garantías de éxito que le proporcionó en su época el aprovechamiento de una fuente tan celebrada.

Argenis y Poliarco ha pasado casi desapercibida para la crítica calderoniana y, como muchas de las comedias del autor, carece hasta el momento presente de una edición crítica que fije con los instrumentos propios de la ecdótica su texto definitivo. El objetivo de esta tesis doctoral es precisamente su elaboración, complementada con un estudio textual, literario y filológico que permita un acercamiento y comprensión de la comedia en sus múltiples dimensiones. Estas necesidades básicas determinan la estructura de la presente tesis doctoral, que se articula en tres grandes bloques temáticos: estudio textual, estudio literario y edición de la comedia.

El núcleo correspondiente al estudio textual y filiación de los testimonios está orientado a dar los pasos necesarios para elaborar una edición crítica y anotada, que constituye la base sobre la que se realizarán todas las demás reflexiones. Con la ayuda de las herramientas que aporta la disciplina de la crítica textual y teniendo en cuenta las directrices del Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC) en el que me integro, se pretende ofrecer aquí el mejor texto posible de *Argenis y Poliarco*, mediante la aplicación de los procedimientos necesarios para la evaluación de los errores y su enmienda. Cabe

tener en cuenta, no obstante, que se trata de una comedia que, por cuestiones extrínsecas al texto y relacionadas más bien con su transmisión, no ofrece muchas facilidades para la enmienda *ope codicum*. La principal dificultad de la tarea de edición radica en que hasta el momento se desconoce la existencia de ningún manuscrito antiguo de la comedia ni tampoco ediciones sueltas que cuenten con un valor textual equiparable a la edición príncipe y, por tanto, tengan el peso necesario para utilizarse en la enmienda de los errores del texto base.

En efecto, el trabajo que concierne a la crítica textual se limita al estudio de los testimonios impresos de la obra en el siglo XVII, desde la primera edición en la *Segunda parte* de comedias del autor (1637) hasta sus reapariciones en 1641 y 1670 (?), así como en la edición póstuma llevada a cabo por Vera Tassis (1686), en la que se da noticia de la comedia como *Fiesta que se representó a sus majestades en el salón de su real palacio*.

Asimismo, se tienen en cuenta, a pesar de su carencia de valor filiatorio, algunas ediciones sueltas realizadas a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, aunque siguen el texto de Vera. Serán consultadas también las ediciones modernas de la comedia, contenidas en las colecciones de obras del autor (Apontes, Keil, Hartzenbusch y Valbuena Briones), que servirán en algunos casos como complemento para la interpretación.

El objetivo fundamental de este capítulo textual es analizar los errores contenidos en la *editio princeps* y examinar también los de los demás testimonios de la época para poder construir un *stemma* que refleje la historia del texto y justifique la elección de unas lecturas sobre otras.

El bloque correspondiente al estudio literario comenzará con una reflexión acerca de la fecha de composición de la comedia, desconocida hasta el momento. Se pretende al menos determinar una franja cronológica fiable, ya que esta información resulta un punto de partida ineludible para profundizar en la mayoría de los aspectos que se tratarán a lo largo de la tesis.

Seguidamente se realizará un enmarque genérico, destinado a tener en cuenta las principales influencias que cristalizan en la comedia y la hacen única dentro del corpus del dramaturgo. La determinación del género de una pieza es crucial para su estudio literario, ya que algunos elementos de gran envergadura como la temática, la localización espacial, los personajes o la estructura cuentan con una relación

directa con la adscripción de la obra a una corriente determinada. Por otro lado, el conocimiento de la identidad genérica es básico para aproximarse al horizonte de expectativas del público del momento, sin el cual no puede alcanzarse una comprensión global del espectáculo dramático.

Asimismo, se realizará un análisis en profundidad del tratamiento de la principal fuente, la *Argenis* de John Barclay, traducida al español dos veces en 1626 de mano de José Pellicer y Gabriel de Corral. El objetivo inicial de este capítulo es indagar cuál de los dos textos sirvió como base a nuestro dramaturgo para la composición de la comedia. Una vez solucionado este problema inicial resulta decisivo determinar los mecanismos y directrices que utiliza Calderón para integrar los elementos procedentes de su fuente narrativa en una obra teatral que cuenta con su claro sello personal. No se puede pasar por alto en este capítulo la dificultad que encierra la conversión de cinco extensos libros en una comedia en tres jornadas, manteniéndose fiel al argumento, que se reproduce prácticamente íntegro.

A continuación se fijará la atención en la arquitectura dramática y el estilo de la obra, teniendo en cuenta la marcada influencia de la estética barroca y la aplicación de los presupuestos de la *comedia nueva* lopesca. Para la segmentación se atenderán criterios de diversa índole como la existencia de tablado vacío, el cambio de espacio o las variaciones en el tono dramático, que se corresponden por norma general con cambios en el molde métrico. Una vez establecidas las principales articulaciones de la comedia, se procederá a un análisis estilístico en el que, de mano de Gracián y su *Agudeza y arte de ingenio*, se tratarán de dilucidar las distintas tradiciones que intervienen en su génesis, así como los procedimientos y recursos de sello barroco más utilizados.

Además de todo lo dicho, el estudio literario requiere un acercamiento a dos pilares básicos de la comedia: los personajes y los núcleos temáticos. El primero de estos dos capítulos está destinado a reflexionar acerca de cómo Calderón concede a sus personajes unas características propias, con las cuales los integra en los grupos convencionales de la comedia áurea y los aleja de sus correlatos en la fuente. En cuanto a los temas, en su transformación al molde teatral, el dramaturgo aprovecha la mayoría de los que proponía Barclay, si bien todos ellos son adaptados a un nuevo contexto poético enrique-

cido con símbolos e imágenes pertenecientes al lenguaje calderoniano.

El capítulo de la puesta en escena será planteado desde una perspectiva integral que busca la combinación de diversas dimensiones artísticas, destinadas a conseguir un producto total, desplegable tanto en el escenario como en la mente de un lector. La atención al componente espectacular de *Argenis y Poliarco* implica aproximarse a su interpretación desde un punto de vista complementario al poético, decisivo para alcanzar una visión global de la pieza.

Ya al final del estudio literario se hace necesario un apartado dedicado a la lectura simbólica de la comedia, anclada en la extraordinaria presencia del esquema de los cuatro elementos, muy característico del *modus scribendi* calderoniano. Mediante el análisis de la presencia del *agua*, el *fuego*, el *aire* y la *tierra* en distintas metáforas y localizaciones espaciales se alcanzará una mejor comprensión de *Argenis y Poliarco* como un todo poético. Desentrañar las claves de la utilización combinada de los cuatro elementos facilitará un entendimiento de la significación profunda de la comedia, entendida como un conjunto artístico dotado de sus propias reglas de funcionamiento.

A continuación figuran unas conclusiones generales, escritas primeramente en español y después en inglés (tal como sucede con esta presentación). De este modo, se cumple la normativa que regula la obtención del doctorado internacional. Se añaden después los criterios de edición, una sinopsis métrica y la bibliografía y abreviaturas empleadas en la tesis.

Esta tesis doctoral procura, pues, presentar un texto de *Argenis y Poliarco* que se acerque lo máximo posible al genuino salido de la pluma calderoniana. Para llegar a la comprensión de la comedia desde nuestros días resulta imprescindible ofrecer un análisis desde múltiples perspectivas, encaminado a recoger todos aquellos aspectos que el autor habría considerado decisivos desde el punto de vista artístico y que se superponen y entrelazan para conseguir el resultado final de un producto literario y espectacular creado para desplegarse en el escenario. Cada capítulo abarcará una de estas dimensiones, que trato de disponer de forma equilibrada para que el lector actual obtenga una visualización de la comedia en toda su complejidad y magnitud.

Una vez desarrollados todos estos capítulos, se presenta la edición crítica de *Argenis y Poliarco* con su respectiva anotación a pie de página, seguida del correspondiente aparato de variantes y una lista de voces anotadas, expuestas por orden alfabético. No puede perderse de vista el hecho de que el texto calderoniano, a pesar de su posición hacia la parte final de la tesis, ha de entenderse como el eje alrededor del cual se construye la totalidad del entramado crítico y literario, siendo a la vez el origen y la meta de todo el trabajo investigador.

En definitiva, este trabajo pretende aportar las claves necesarias para distinguir y apreciar desde nuestro tiempo toda la riqueza literaria y cultural contenida en *Argenis y Poliarco*, perdida en siglos de distancia y desatención.

En estas líneas pretendo expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que estuvieron a mi lado prestándome su ayuda y compartiendo conmigo el largo camino de elaboración de esta tesis doctoral[1]. A todos ellos, de un modo u otro, debo que este proyecto haya llegado a buen fin.

De forma muy especial, quiero dejar constancia de mi gratitud hacia el profesor Luis Iglesias Feijoo, mi director de tesis y principal guía en todo el proceso. Él me ayudó a fijar los objetivos de este trabajo y con infinita paciencia y generosidad estuvo presente en cada dificultad y en cada avance. Gracias por tantos sabios consejos y correcciones, por el tiempo y esfuerzo dedicados durante estos años y por la confianza depositada en este proyecto y en su autora.

Un agradecimiento especial merece el profesor Santiago Fernández Mosquera, que me abrió las puertas de la investigación a partir de

[1] Como miembro del Grupo de Investigación Calderón (GIC), que dirige Luis Iglesias Feijoo en la Universidade de Santiago de Compostela, este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los siguientes proyectos de investigación: DGICYT HUM2007-61419/FILO (investigador principal: L. Iglesias Feijoo, co-investigador principal: Santiago Fernández Mosquera); INCITE09 204139PR. Dirección Xeral de I+D, Xunta de Galicia (investigador principal: S. Fernández Mosquera), y «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)» (proyecto Consolider CSD2009-00033; coordinador general: Joan Oleza). Algunos de ellos se beneficiaron de Fondos FEDER. También he disfrutado de una beca-contrato del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación (2008-2012). Desde septiembre de 2012 estoy contratada por el Grupo de Investigación Calderón, que además me ha financiado asistencias a congresos y seminarios de diversa índole.

un pequeño trabajo que presenté para su asignatura cuando todavía era estudiante. Él me animó a seguir por la senda calderoniana, me acogió en el grupo de investigación del que formo parte y su generosidad y valiosos consejos facilitaron que esté hoy presentando esta tesis.

Deseo hacer mención expresa también al profesor Frederick de Armas, que fue mi tutor durante la estancia de investigación en la universidad de Chicago (2010), una de las etapas más intensas y fascinantes de mi vida. Sus amplios conocimientos han enriquecido mi estudio de *Argenis y Poliarco* e inspirado una comunicación que tuve el privilegio de presentar en su universidad meses después de mi estancia. Gracias por escucharme y aportarme tantas ideas.

Mi gratitud también para el profesor Jonathan Thacker, quien me acogió en el Merton College de la Universidad de Oxford (2012) con gran amabilidad y se mostró siempre dispuesto a ayudarme. Generosamente me ha integrado en las actividades del departamento, abriéndome las puertas de las bibliotecas de la universidad y poniendo a mi disposición todos sus medios. Gracias por hacer posible una experiencia inolvidable.

Asimismo, quisiera extender mi agradecimiento a mis queridas Katrina Powers y Liliana Worth, que me brindaron una excelente acogida durante las estancias en Chicago y Oxford, respetivamente, y me prestaron de forma desinteresada su ayuda en la redacción de los textos en lengua inglesa de la presente tesis.

Merece una mención especial la profesora Soledad Pérez-Abadín, que fue desde mis tiempos de estudiante un referente, tanto en el ámbito profesional como en el humano. Gracias por tu disponibilidad y por tantas palabras de aliento, gracias por escucharme y confiar en mis posibilidades ya desde años antes de comenzar con este proyecto.

Debo dar las gracias también al magnífico equipo que conforman los miembros del grupo Calderón de la Barca, en el que siempre me sentí muy arropada. A los profesores Yolanda Novo, José María Viña Liste, María Caamaño y María José Martínez, por los sabios consejos y amables palabras. Tampoco quiero olvidarme de mis compañeros, algunos ya doctores, Paula Casariego, Isabel Hernando, Noelia Iglesias, Fernando Rodríguez-Gallego, Alejandra Ulla, Zaida Vila, Irene Bertuzzi, Marta González Miranda, Sandra Valiñas, Vera Vázquez,

Paula Rodríguez Abruñeiras y Sara Bernechea. Gracias por hacerme más agradable el día a día y ayudarme a sonreír.

El agradecimiento debe extenderse a todo el Departamento de Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral, y en general a la Facultade de Filoloxía de la Universidade de Santiago de Compostela, que me ha acogido y formado en esta etapa de investigación. Los materiales y facilidades que han puesto a mi disposición, así como la completa biblioteca, han sido decisivos para realizar mi trabajo. Quiero destacar sobre todo las eficientes gestiones del secretario del departamento, Manuel Fernández, que fue de enorme ayuda en tantas ocasiones.

Ya en el ámbito de mis amistades, he de recordar de forma especial a Marta Bea Lores, compañera y amiga desde la facultad, que ya no está entre nosotros pero sigue siendo una de las personas más importantes de mi vida. Llenó con su sonrisa muchas tardes de estudio y vivimos juntas momentos inolvidables. Su amistad y apoyo incondicional me han ayudado a llegar hasta aquí. Gracias, amiga.

A Laura Lesta García, con quien inicié también hace ya una década mi camino en la filología. Desde entonces ha sido mi amiga fiel y mi confidente en lo bueno y en lo malo, tanto en la cercanía como desde la distancia. Juntas nos hemos enfrentado a dificultades y pérdidas pero también compartimos logros, sueños y celebraciones. Gracias por darme una lección de vida.

A Zaida Vila, compañera de congresos, consejera incansable y maestra de tantas cosas. Me demostraste que el trabajo duro no va reñido con la gracia y la simpatía. Gracias por resolverme tantas dudas, por compartir conmigo proyectos de trabajo y experiencias inolvidables.

A Fernando Rodríguez-Gallego, cuya trayectoria profesional fue siempre para mí un modelo a seguir. Él tiene la habilidad de convertir en fácil lo difícil y sus valiosos consejos fueron decisivos para abordar este trabajo y dar mis primeros pasos en la investigación. Nunca olvidaré las incontables horas que dedicaste a leer mis trabajos y a resolver mis dudas. Gracias por atenderme siempre con una sonrisa y por compartir conmigo el lado festivo de la vida.

Noelia Iglesias, compañera de cada día, cómplice, amiga. Tú estás detrás de muchas decisiones tomadas en esta tesis y has sido mi confidente en lo profesional y en lo personal. Formamos un buen equipo y me tendiste tu mano desde que nos cruzamos en aquella clase

de Crítica Textual (ironías del destino) y pasaste a ser una de las personas imprescindibles en mi vida. Gracias por estar siempre a mi lado y ofrecerme tu generosidad sin límites.

He de hacer mención aquí también a mis amigos de toda la vida, que estuvieron a mi lado en todo este proceso de principio a fin. No hay espacio para citar a todos, pero quiero destacar de forma especial a Alba Leis Sestayo y Ana María Luces. Gracias por ayudarme tantas veces a reponer fuerzas y por estar presentes en los momentos más importantes de mi vida.

Es de justicia mencionar a Tina, por más de una década de cariño incondicional y generosidad. Gracias por hacerme sentir desde siempre parte de tu familia.

Un cariñoso agradecimiento merecen mis abuelos, ejemplo de trabajo y superación, porque, sin reprocharme mis ausencias, siempre estuvieron disponibles y me han arropado en todas mis decisiones, sin pedirme nada a cambio.

Pero de manera especial debo este logro a mis padres, porque creyeron en mí desde muchos años antes de que pudiera soñar con esta tesis doctoral. Ellos me enseñaron a luchar por lo que quiero y a no rendirme ante las adversidades. Gracias a mi madre, por entender lo importante que era para mí este proyecto y por acompañarme e iluminarme en cada dificultad y desvelo.

Ya casi para terminar, merece unas palabras de reconocimiento Belén, la mejor hermana del mundo. Hemos aprendido juntas que ningún proyecto es inalcanzable si se le dedica esfuerzo y tiempo, pero también me ha demostrado que una nunca debe renunciar a divertirse con lo que hace, ni a sonreír. Gracias por tantas risas compartidas, por ilusionarte con mis proyectos, por estar a mi lado desde las primeras fases de cotejo, siendo todavía una niña, y por aceptar a Calderón como un miembro más de la familia, sin reservas ni reproches. Tuyo es también este logro.

Y por último, quiero dar las gracias a Pedro. Él soportó mis malos días y mi cansancio, me allanó el camino y nunca permitió que me sintiera sola. Te estaré siempre agradecida por tu paciencia infinita y por saber aportarme el equilibrio y la calma que necesité en cada momento. A ti más que a nadie debo el ser capaz de terminar esta tesis.

SUMMARY

It is well known that there have been many occasions when the passage of time and changing literary fashions have consigned to oblivion works which had been extraordinarily acclaimed in their own time. Thus, as if by a caprice of fate, John Barclay's much-lauded *Argenis*, though it was a great success when it first appeared, today is an unknown work, of no interest to readers or even to literary scholars. The same fog of indifference and incomprehension has obscured the stage adaptation of this work composed by Calderón de la Barca, even though, at the time he wrote it, the use of such celebrated source material made the play a guaranteed success.

Argenis y Poliarco has gone almost unnoticed in Calderonian criticism and at present it lacks, like many of the author's plays, a critical edition to establish a definitive text using the tools of textual criticism. The objective of this dissertation is precisely to develop such a critical edition, complemented with a textual, literary, and philological study which will permit an approach to and comprehension of the play in its many dimensions. These basic necessities determine the structure of the present dissertation, which is organized into three main thematic sections: textual study, literary study and the critical edition of the play.

The centre of the textual study, and of prioritising the relationship between the testimonies, is organized to enable the elaboration of an annotated critical edition, which will form the foundation on which all further reflections will be based. With the help of the tools of textual criticism, and in keeping with the guidelines of the Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC), of which I am a member, I offer here the best possible text of *Argenis y Poliarco*, through the use of the requisite procedures for the evaluation of its errors and their correction. It must be remembered, nevertheless, that we are dealing with a play which, due to questions extrinsic to the text and having to do more with its transmission, does not offer many possibilities for *ope codicum* corrections. The primary difficulty of the task of editing lies in the fact that we have neither a manuscript of the play nor any *sueltas* with a textual quality comparable to that of the first edition and which, therefore, would carry sufficient weight to be used in the correction of errors in the base text.

In fact, the work taken up by the textual criticism is limited to the study of the printed testimonies of the work in the seventeenth century, starting with the first edition, in the *Segunda parte de comedias* (1637), through its reprintings in 1641 and 1670, as well as in the posthumous edition realized by Vera Tassis (1686), in which the play is presented as *Fiesta que se representó a sus majestades en el salon de su real palacio.*

I also take into account, despite their lack of testimonial strength, some *sueltas* printed in the late seventeenth or early eighteenth centuries, although they follow Vera's text. I will also consult modern editions of the play, which are included in collections of the works of the author (Apontes, Keil, Hartzenbusch and Valbuena Briones), which will serve in some cases as complements to my interpretation.

The primary objective of this chapter is to analyse the errors contained in the *editio princeps*, and examine those in the other testimonies of the era, in order to construct a *stemma* which reflects the history of the text and justifies the choice of certain readings over others.

The literary study section begins with a consideration of the date of composition of the play, unknown until now. I will try at least to establish a reliable time frame, as this information will be an invaluable starting point for the development of the majority of the topics which will be discussed throughout the thesis.

Next, my thesis will construct a generic framework, designed to organise the principal influences that crystallise in the play and make it unique in the playwright's work. The determination of the play's genre is a crucial part of its literary study, since some elements of great scope, such as themes, locales, characters, and structure, are directly related to the work's place within a given literary current. At the same time, knowing the generic identity is a basic step toward recognising the expectations of the audience of the period, without which it is impossible to fully understand the theatrical performance.

Thus, my thesis will conduct a thorough analysis of the use of the primary source, John Barclay's *Argenis*, which was twice translated into Spanish in 1626, by José Pellicer and Gabriel de Corral. The first objective of this chapter is to investigate which of the two translations served as the basis for Calderón's composition of the play. Once this problem has been solved, it is necessary to determine the principles and mechanisms that Calderón used to integrate the ele-

ments from his narrative source into a theatrical work with his unmistakable personal stamp. In this chapter, it is important not to gloss over the difficulty involved in condensing five lengthy books into a three-act play, while remaining faithful to the plot, which is reproduced almost in its entirety.

Next, my attention will focus on the dramatic structure and style of the work, taking into account the marked influence of Baroque aesthetics and the application of the precepts of Lope's *comedia nueva*. For the structure I will consider various criteria, such as the use of an empty stage, the change of scene and the variations in the dramatic tone, which are normally associated with changes in the metrical pattern. Once these principal features of the play have been established, I will continue with a stylistic analysis in which, using the guidelines set forth by Gracián in his *Agudeza y arte de ingenio*, I will endeavour to elucidate the different traditions that play a role in its genesis, as well as the most frequently employed procedures and resources of the Baroque style.

In addition to all of the above, the literary study requires an approach to the two main pillars of theatre: the characters and the themes. The first of these two chapters will reflect on how Calderón endows his characters with their own qualities, which he uses to integrate them into the conventional groupings of Golden Age theatre, and which set them apart from their corresponding characters in the source material. In transforming the story for the theatre, the playwright takes advantage of most of the themes employed by Barclay, though all of them are adapted to a new poetic context, enriched with the symbols and images of Calderón's style.

The chapter on staging will be arranged from a holistic perspective, which seeks a combination of various artistic dimensions, designed to produce a complete result which can be unfurled onstage as well as in the reader's mind. In studying the performance aspect of *Argenis y Poliarco*, I pursue an interpretation from a point of view complementary to the poetic perspective, which is a vital step toward a global vision of the work.

At the conclusion of the literary study, I have included a separate section dedicated to the symbolic reading of the play, anchored in the extraordinary presentation of the pattern of the four elements, so characteristic of Calderón's *modus scribendi*. Through my analysis of the presence of *water*, *fire*, *air*, and *earth* in different metaphors and

locales, I approach a fuller comprehension of *Argenis y Poliarco* as a poetic whole. Decoding the way the four elements are combined makes it possible to reach a deeper understanding of the play, understood as an artistic entity with its own operating rules.

Finally, I will make some general conclusions, written first in Spanish and then in English (as has been done with this summary). Thus, the thesis meets the requirement for obtaining the International Doctorate. The editing criteria, a metrical synopsis, and the bibliography and list of abbreviations used in the dissertation will appear at the end.

This doctoral thesis strives to present a text of *Argenis y Poliarco* which approximates, as closely as possible, the original product of Calderón's pen. In order to understand the play in our time, it is essential to offer an analysis from multiple perspectives, collecting all those aspects which the author would have considered decisive from the artistic point of view, and which are overlapped and interwoven to achieve the final result of a literary and theatrical work created to be presented onstage. Each chapter covers one of these dimensions, which I try to arrange in a balanced manner so that the contemporary reader might visualise the play in all of its complexity and magnitude.

After all of these chapters have been set forth, I present the critical edition of *Argenis y Poliarco* with its respective annotation in footnotes, followed by the corresponding apparatus of variants and a list of annotated lexical items in alphabetical order. One must not lose sight of the fact that the Calderonian text, despite its position at the end of the dissertation, must be understood as the axis around which the entire critical and literary framework has been constructed, as the play is at once the origin and the aim of all of my research.

In conclusion, this dissertation hopes to contribute the necessary interpretive tools to comprehend and appreciate in our own time all of the literary richness a cultural content of *Argenis y Poliarco*, lost for centuries of remoteness and inattention.

II. ESTUDIO TEXTUAL Y FILIACIÓN DE LOS TESTIMONIOS

1. HISTORIA DEL TEXTO

1.1. Las ediciones de *Argenis y Poliarco* impresas en vida de Calderón: QC, S y Q

Se tiene constancia de cuatro ediciones[2] de la *Segunda Parte* impresas en el siglo XVII, de las cuales tres aparecen en vida del autor[3]. Se aportarán a continuación los principales datos de cada una de ellas, acompañados de sendas descripciones bibliográficas.

1.1.1. La primera edición de la Segunda parte: QC

La primera edición de *Argenis y Poliarco* se localiza en la *Segunda parte de comedias*, publicada en Madrid en 1637 bajo el cuidado al menos nominal de José Calderón, hermano del dramaturgo[4]. Este volumen menciona en portada a la impresora María Quiñones, así como al librero Pedro Coello, dato determinante para su identificación por Harry C. Heaton con la sigla QC. Todo apunta a que se trata de una edición autorizada por el dramaturgo, si bien resulta muy complicado determinar su grado de revisión del texto[5].

[2] «El concepto de edición viene definido como el conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones. En la imprenta manual, los moldes no se conservan para un uso posterior ni se puede obtener, hasta fines del siglo XVIII, un estereotipo que permita reconstruirlo» (Moll, 1979, p. 58).

[3] Como se adelantaba en la presentación, no se conoce ningún testimonio manuscrito de la comedia que nos ocupa.

[4] Para todo lo que atañe a la publicación de las partes calderonianas, puede verse Cruickshank, 1973, pp. 1-19.

[5] «El problema fundamental que presentan estas ediciones es conocer la intervención del autor en las mismas, si ha corregido pruebas de imprenta, si modificaciones de ediciones posteriores son obra suya, etc. En la mayoría de los casos, lo habitual es que el autor, una vez vendido el privilegio, no se preocupe de la mate-

Descripción bibliográfica:

En *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones - Pedro Coello, 1637): ff. 27r–53r: **QC**[6].

Fol. 27r / [banda] / ARGENIS / Y POLIARCO. / COMEDIA FAMOSA, / *De don Pedro Calderon de la Barca.* / Personas que hablan en ella. / [*Dramatis personae* en dos columnas y letra cursiva].
[Inicio] *Suene dentro un Clarin y ruido de desembarcacion, y digan / marineros, y Arcombroto. / Dentro.* Dè el esquife en la playa, / y en èl a la tierra el Africano vaya.
[Final] las amorosas fortunas / de Poliarco y Argenis.
Titulillos: *Argenis y Poliarco, / De don Pedro Calderon de la Barca.*
Incluido en: SEGVNDA / PARTE DE / LAS COMEDIAS DE / DON PEDRO CALDERON / de la Barca, Cauallero del Abito de / Santiago. / RECOGIDAS / *Por don Ioseph Calderon de la Barca su hermano.* / DIRIGIDAS / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON / *Rodrigo de Mendoça, Rojas, y Sandoual de la Vega y Luna, señor de las / Casas de Mendoça, y Vega, Duque del Infantado, Marques del Cene- / te, Marques de Santillana, Marques de Argueso, y Campoò, Conde de / Saldaña, Conde del Real de Mançanares, y del Cid, señor de la Pro- / uincia de Lieb [Jna, señor de las Hermandades en Alaba, señor de las / villas de Ita y Buitrago, y su tierra, señor de las villas de Tordebu- / mos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas, y su tierra, señor de las / villas del Sesmo, de Duron, y de Iadraque, y su tierra, señor de la / villa de Ayora, y de las Baronias de Alberique en el Reino de / Valencia, Comendador de Zalamea Orden / de Alcantara, & c.* / 72. y medio / [filete] / CON PRIVILEGIO[7]. / En Madrid, *Por Maria de Quiñones,* / Año M.DC.XXXVII. / *A costa de Pedro Coello Mercader de Libros*[8].

---

rialidad de la edición, corriendo a cargo del librero-editor y del impresor su vigilancia. Es, por otra parte, general el que la ortografía fuese la propia de la imprenta o de los distintos componedores de la misma, a no ser en algunos casos especiales» (Moll, 1979, pp. 80-81).

[6] Por cuestiones de accesibilidad, sigo para la descripción de QC, S y Q la edición facsímil a cargo de Cruickshank y Varey (1973). Para la edición de QC, los autores emplearon el ejemplar F163.d.8.8 de la University Library de Cambridge.

[7] «La licencia de impresión es únicamente una autorización para imprimir la obra, exigida por la legislación vigente en cada reino. El autor o editor […] quedaba expuesto a que su obra fuese editada inmediatamente por otro editor. Para impedirlo, existía el camino de solicitar del Rey un privilegio para que, durante un cierto número de años y en un ámbito geográfico determinado, nadie más pudiese, legal-

[Preliminares]

Esta edición ofrece cuatro folios de preliminares. En el recto del primero se puede ver la portada anteriormente transcrita. El título de las comedias contenidas en el volumen figura en el recto del folio segundo. *Argenis y Poliarco* se sitúa en segunda posición en esa lista, después de *El mayor Encanto Amor, fiesta que se representò a su Magestad noche de S. Iuan del año de seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro* y antes de *El Galan fantasma*. En la página siguiente (f. 2v) se halla la suma del privilegio (en Aranjuez, a 3 de mayo del año 1637), concedido a don Pedro Calderón de la Barca por un período de diez años; la suma de la tasa, en Madrid, a 28 de julio de 1637, y la fe de erratas (a 22 de julio de 1637)[9]; la remisión del licenciado Lorenzo de Iturriazarra, en Madrid, a 12 de febrero de 1637 y la aprobación de Juan Bautista de Sosa, con fecha de 20 de Febrero de 1637. En el folio 3v se sitúan la licencia del Ordinario, dada en Madrid el 2 de marzo de 1637, y la aprobación del maestro José de Valdivielso, capellán de honor de su Alteza, en Madrid, a 22 de abril de 1637. A continuación, en el cuarto folio, se pueden leer la dedicatoria[10] a don Rodrigo de Mendoza Rojas y el prólogo de don Ioseph Calderón de la Barca.

---

mente, editar su obra. En realidad el privilegio sólo es una concesión de exclusiva de edición, que podía prorrogarse a su término» (Moll, 1979, p. 55).

[8] «La fórmula "a costa de" es como habitualmente se indica el nombre del editor, aunque a veces no se especifica explícitamente» (Moll, 1979, p. 96).

[9] «Antes de introducir una forma en la prensa, han sido debidamente corregidos los moldes que contiene. Sin embargo, por mucho cuidado puesto en la lectura de pruebas, es muy frecuente que queden erratas sin corregir. Una fe de erratas, impresa una vez terminado el libro, podrá corregir las principales que se han ido advirtiendo, dejando a la inteligencia del lector la corrección de las más sencillas» (Moll, 1979, p. 66). En la fe de erratas de QC aparecen dos alusiones a las páginas 39 y 41, respectivamente, pero por su colocación tras la indicación del folio 239 y porque no se encuentran dichas palabras en *Argenis y Poliarco* se deduce que se trata de un error.

[10] «La dedicación a un personaje podrá ser debida a dependencia, amistad o espera de protección, pero habitualmente poco rinde al autor. Creemos, por otra parte, que se transforma en una costumbre, que valora al libro, incluso en su aspecto exterior —la presencia del escudo nobiliario—, y sirve al lustre del personaje a quien va dedicado, y a quien el autor o el editor enaltecen, en su persona y en la nobleza de su casa» (Moll, 1979, p. 95).

Se localizó una errata en la foliación en el caso de *Argenis y Poliarco*: el texto de QC presenta el número 28 repetido donde debería figurar el 29. El error se prolonga al folio siguiente, donde se lee 29 en lugar de 30. A partir de aquí es subsanado y se pasa directamente del 29 al 31. De este modo, la sucesión numérica es: 27, 28, 28, 29, 31. Hay que señalar también que en el folio 44 se percibe cómo habría figurado por error en primer lugar el número 45 y posteriormente se habría corregido a mano.



27

ARGENIS
Y POLIARCO.

COMEDIA FAMOSA,

De don Pedro Calderon de la Barca.

Perſonas que hablan en ella.

Meleandro Rey de Sicilia.
Argenis ſu hija.
Timoclea dama.
Seleniſa Dama.
Poliarco.
Arcombroto.
Arſidas.
Eriſtenes.
Ladoro.
Gelanor ſu criado de Poliarco.
Hianisbe Reina del Africa.
Dos damas ſuyas.

Suene dentro un Clarin y ruido de deſembarcacion, y digan marineros, y Arcombroto.

Dentro. Dè el eſquife en la playa,
y en èl a la tierra el Africano vaya.
Arco. Dexadme en ella ſolo,
que en eſta ſelua conſagrada à Apolo,
quiero quedarme libre del vltrage
del viento. *Dentro.* En paz te queda.
Arcom. Buen viage. *Agora ſale.*
Salude el peregrino,
que en ſalado criſtal abrio camino
la tierra donde llega,

En *Segunda parte de Comedias de Calderón*
(Madrid, María de Quiñones - Pedro Coello, 1637):
ff. 27r – 53r: **QC**.
Ejemplar de la University Library de Cambridge [F163.d.8.8]

1.1.2. La reedición de QC: S

En 1641 ve la luz en la imprenta de Carlos Sánchez una reedición a plana y renglón de QC a cargo de Antonio de Ribero, conocida por la crítica como S, debido al impresor. Para comprender el concepto de *reedición* en el libro del Siglo de Oro son muy valiosas las palabras de Jaime Moll:

> Si la obra tiene que ser impresa de nuevo, aunque el tiempo transcurrido sea breve, se precisa componer otra vez todas sus páginas, y el producto resultante será distinto del anterior, pues es imposible, aunque se componga a plana y renglón, lograr una igualdad absoluta en la distribución de las letras y los blancos, en el uso de letras defectuosas o de otras suertes, en las erratas, etc., además del reflejo de los usos habituales de cada componedor. En este caso nos encontramos con una nueva edición, o sea con una reedición. [...] Reedición es la edición basada, habitualmente, en una edición preexistente[11].

Descripción bibliográfica:

En *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Carlos Sánchez – Antonio Ribero, 1641): ff. 27r – 53r: **S**[12].

Fol. 27r / [banda] / ARGENIS, / Y POLIARCO. / COMEDIA FAMOSA. / *De don Pedro Calderon de la Barca.* / Personas que hablan en ella. / [*Dramatis personae* en dos columnas y letra cursiva].

[Inicio] *Suene dentro un Clarin y ruido de desembarcacion, y digan / marineros, y Arcombroto. / Dentro.* De el esquife en la playa, / y en èl a la tierra el Africano vaya.

[Final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis.

Titulillos: *Argenis, y Poliarco, / De don Pedro Calderon de la Barca.*

Incluido en: SEGVNDA PARTE / DE LAS COMEDIAS DE DON PEDRO / CALDERON DE LA BARCA, CAVALLERO / DEL ABITO DE SANTIAGO. / RECOGIDAS / Por don Ioseph Calderon de la Barca su hermano. / DIRIGIDAS / *A Felipe Lopez de Oñate, Proueedor de la Casa Real de la / Reyna nuestra Señora, y de los Príncipes.* / 72. y [gran escudo situado en el centro de la página] medio. / Año [dicho escudo nuevamente] 1641 / CON PRIVILEGIO, EN MADRID. /

[11] Moll, 1979, pp. 58 y 77.

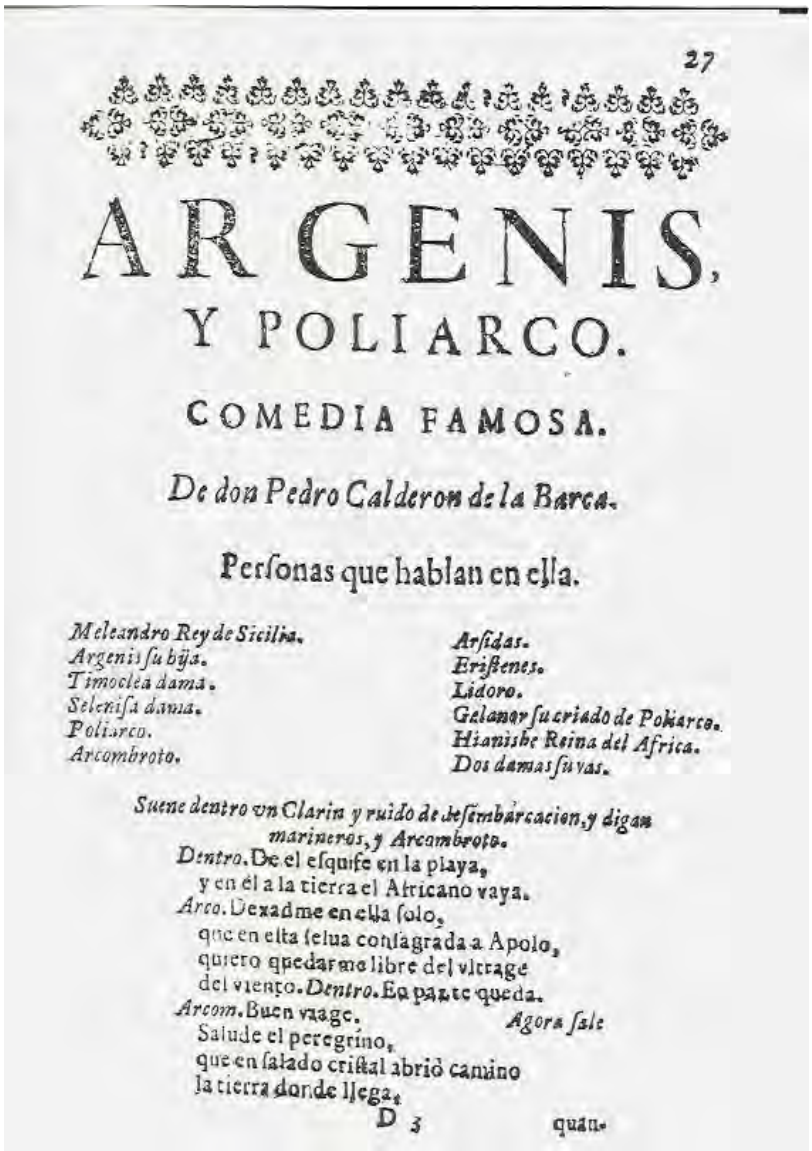
[12] Cruickshank y Varey se sirvieron del ejemplar 3.c.2.96 de la Biblioteca Nazionale de Florencia para realizar el facsímil de S consultado para esta edición.

[filete] / EN LA IMPRENTA DE CARLOS SANCHEZ. / *A costa de Antonio de Ribero, mercader de libros, en la calle de Toledo.*

[Preliminares]

La ordenación de los preliminares es similar a la que hace QC. Figura la portada transcrita arriba (f. 1r) y los títulos de las comedias que contiene el volumen (f. 2r). La suma del privilegio, en Aranjuez, a tres de mayo de 1637; la suma de la tasa, en Madrid, a 28 de junio de 1637; y la fe de erratas, proporcionada e n Madrid, a 22 de julio de 1637, ocupan el folio 2v. Las aprobaciones del licenciado Lorenzo de Iturrizarra y de Juan Bautista de Sosa, ambas dadas en Madrid, a 12 y 20 de febrero del año 1637, respectivamente, se hallan en el folio 3r. La licencia del Ordinario (Madrid, a 2 de marzo de 1637); la aprobación del maestro José de Valdivielso (Madrid, 22 de abril de 1637) y la dedicatoria de Antonio Ribero a Felipe López de Oñate se sitúan en el folio 4.

Nuevamente, *Argenis y Poliarco* ocupa el segundo lugar en la lista de las doce comedias de esta parte.



27

ARGENIS, Y POLIARCO.

COMEDIA FAMOSA.

De don Pedro Calderon de la Barca.

Perſonas que hablan en ella.

Meleandro Rey de Sicilia.
Argenis ſu hija.
Timoclea dama.
Seleniſa dama.
Poliarco.
Arcombroto.
Arſidas.
Eriſtenes.
Lidoro.
Gelanor ſu criado de Poliarco.
Hianisbe Reina del Africa.
Dos damas ſuyas.

Suene dentro vn Clarin y ruido de deſembarcacion, y digan marineros, y Arcombroto.

Dentro. De el eſquife en la playa,
y en él a la tierra el Africano vaya.
Arco. Dexadme en ella ſolo,
que en eſta ſelua conſagrada a Apolo,
quiero qpedarme libre del viage
del viento. *Dentro.* En paz te queda.
Arcom. Buen viage. *Agora ſale*
Salude el peregrino,
que en ſalado criſtal abrió camino
la tierra donde llega.

En *Segunda parte de comedias* de Calderón
(Madrid, Carlos Sánchez - Antonio Ribero, 1641):
ff. 27r-53r: **S**.
Ejemplar de la Biblioteca Nazionale de Florencia [3.c.2.96]

1.1.3. La edición contrahecha: Q

La tercera edición, reconocida en la actualidad con la sigla Q, porque aparece en la portada el nombre de María Quiñones, se puede caracterizar como *contrahecha*, pues está basada en la príncipe y en ella figura la falsa fecha de 1637, aunque probablemente fue compuesta en torno a 1672 ó 1673. Jaime Moll, a propósito de las ediciones no autorizadas, define una reedición contrahecha como aquella

> que intenta suplantar una edición legal preexistente, de la que copia todos o parte de los datos del pie de imprenta y mantiene o cambia el año. Reproduce, textual o abreviadamente, los preliminares exigidos por la ley, que figuran en la edición que ha servido de modelo. [...] En algunos casos imitan al máximo la edición modelo[13].

El autor añade a continuación que es crucial la diferenciación entre una edición auténtica y una contrahecha,

> máxime cuando muchas veces están separadas por varias decenas de años, y, por tanto, a pesar de intentar reproducir el modelo, puede introducir modernizaciones léxicas y morfológicas, dejando aparte los cambios, supresiones y otras alteraciones, debidas al descuido con que se imprimieron muchas de estas ediciones[14].

Descripción bibliográfica:

> En *Segunda parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, *circa* 1673): ff. 24r-50r: **Q**[15].
>
> Fol. [ ] / [banda] / ARGENIS / Y POLIARCO. / COMEDIA FAMOSA. / *DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.* / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [*Dramatis personae* en dos columnas y letra cursiva].
>
> [Inicio] *Suene dentro vn Clarin, y ruido de desembarcacion, y digan / marineros, y Arcombroto. / Dentro.* Dè el esquife en la playa, / y en èl à la tierra el Africano vaya.

[13] Moll, 1979, p. 83.

[14] Moll, 1979, p. 84.

[15] En este caso, el ejemplar empleado por Cruickshank y Varey para realizar el facsímil de Q es el LSC-1465cC de la Biblioteca de la Universidad de Toronto.

[final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis.

Titulillos: *Argenis, y Poliarco, / De don Pedro Calderon de la Barca.*

Incluido en: SEGVNDA / PARTE DE / COMEDIAS, / DE DON PEDRO CALDERON DE LA / Barca, Cauallero del Abito de Santiago. / RECOGIDAS / POR DON IOSEPH CALDERON DE LA / Barca, su hermano. / DIRIGIDAS, / *AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON RODRIGO / de Mendoza Roxas y Sandoual de la Vega y Luna Señor de las / Casas de Mendoza y Vega, Duque del Infantado y / Marques de Cenete*, & *c.* / [adorno] / CON PRIVILEGIO. / [filete] / En Madrid: Por *Maria de Quiñones* Año de M.DC.XXXVII.

[Preliminares]

El volumen contiene cuatro folios de preliminares. El primero está conformado por la portada antes transcrita (f. 1r) y el segundo, por una dedicatoria a don Rodrigo de Mendoza. A continuación, figura un prólogo de don José Calderón de la Barca (f. 2). Le siguen la suma del privilegio, concedido a don Pedro Calderón de la Barca por un período de diez años, en Aranjuez, a 3 de mayo de 1637; la suma de la tasa, en Madrid, a 28 de julio de 1673, y la fe de erratas, en Madrid a 22 de julio de 1637[16] (f. 3r). Las aprobaciones del licenciado Lorenzo de Iturrizarra (Madrid, a 12 de febrero de 1637) y de Juan Bautista de Sosa (Madrid, 20 de febrero de 1673) se hallan en el folio 3v. La licencia del Ordinario, concedida en Madrid a 2 de marzo de 1637, y la aprobación del maestro José de Valdivielso, capellán de honor de su Alteza (en Madrid, a 22 de abril de 1637), aparecen en el folio 4r. Los títulos de las comedias que contiene el volumen, en el folio 4v, omiten los datos referidos al lugar y fecha de representación de *El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios* (primera y última comedias del inventario)[17].

[16] La fecha de 1637 puede responder a una errata por intercambio de números (en lugar de 1673) o, más probablemente, a una falsificación.

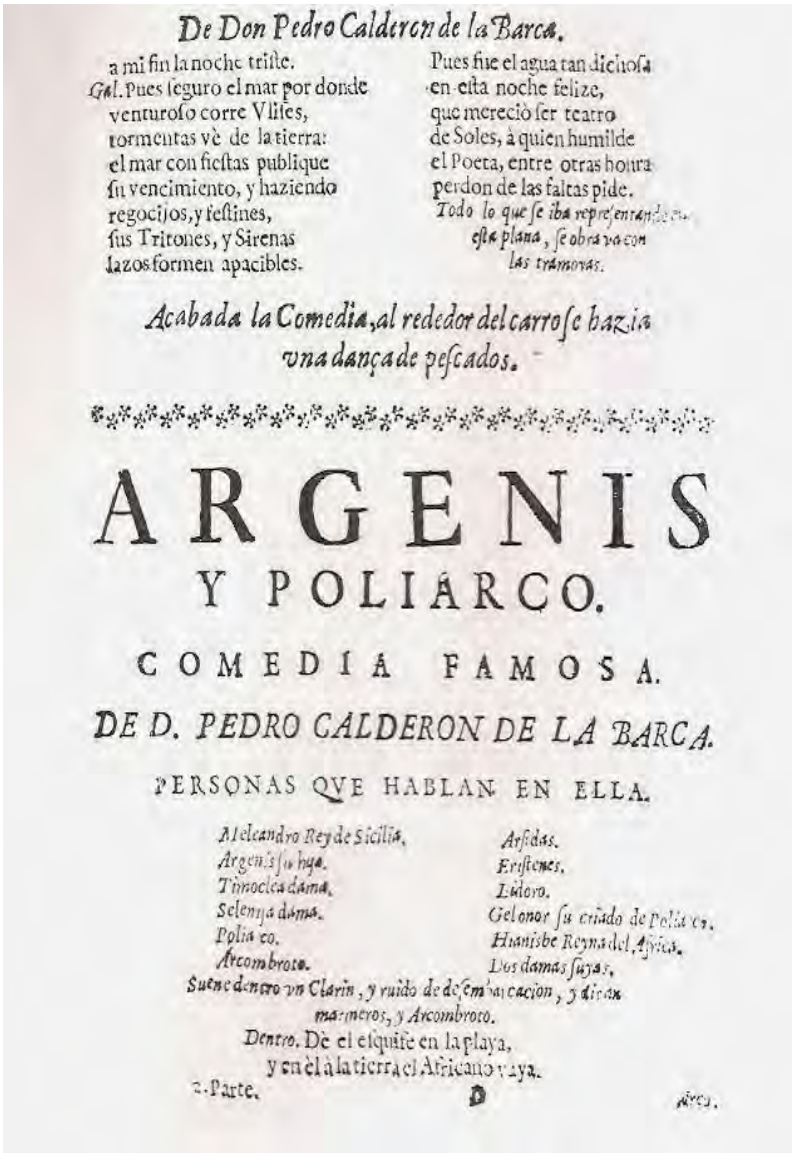
[17] En la edición de QC, al igual que en S, sí aparece en la relación de comedias esta información, referente a las circunstancias de la fiesta en ambas piezas. Tras el título de la primera de ellas, *El mayor encanto amor,* se lee: «*fiesta que se representò a su Magestad noche de S. Iuan del año de seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro*». Junto al título de la última obra de la lista, *Los tres mayores Prodigios,* figura «*fiesta que se representò a su Magestad noche de S. Iuan del año de seiscientos y treinta y seis, en el patio del Real Palacio del buen Retiro*».

Argenis y Poliarco se encuentra en la edición de Q, una vez más, en segundo lugar, entre *El Mayor Encanto Amor* y *El Galán Fantasma.*

A diferencia del listado inicial de los «títulos de las comedias de este libro» de QC y S, en Q las comedias están numeradas del 1 al 12 y se incluye indicación de número de página, excepto en *El Galán Fantasma*, donde únicamente aparece la abreviatura «Pag.», seguida de un hueco.

En el texto de *Argenis y Poliarco* se detectan errores en la foliación, tanto por omisión de número de página como por incorrección en la sucesión numérica: [ ][18], [ ], 26, 27, 28, 29, 3[ ], 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.

[18] Con el símbolo «[ ]» indico la ausencia de numeración total o parcial.



De Don Pedro Calderon de la Barca.

a mi fin la noche triſte.
Gal. Pues ſeguro el mar por donde
venturoſo corre Vliſes,
tormentas vè de la tierra:
el mar con fieſtas publique
ſu vencimiento, y haziendo
regocijos, y feſtines,
ſus Tritones, y Sirenas
lazos formen apacibles.
Pues fue el agua tan dichoſa
en eſta noche felize,
que mereciò ſer teatro
de Soles, à quien humilde
el Poeta, entre otras houra
perdon de las faltas pide.
Todo lo que ſe iba repreſentando en eſta plana, ſe obraua con las tramoyas.

Acabada la Comedia, al rededor del carro ſe hazia una dança de peſcados.

ARGENIS
Y POLIARCO.

COMEDIA FAMOSA.

DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA.

Meleandro Rey de Sicilia.
Argenis ſu hija.
Timoclea dama.
Selenja dama.
Polia co.
Arcombroto.
Arſidas.
Eriſenes.
Lidoro.
Gelonor ſu criado de Polia co.
Hianisbe Reyna del Africa.
Dos damas ſuyas.

Suene dentro vn Clarin, y ruido de deſembarcacion, y digan marineros, y Arcombroto.

Dentro. De el eſquife en la playa,
y en èl à la tierra el Africano vaya.

2. Parte. D Arcos.

En *Segunda parte de comedias de Calderón*
(Madrid, María de Quiñones, 1637?): ff. 24r-50r: **Q**.
Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Toronto [LSC 1465cC]

1.1.4. La edición de Vera Tassis

Cinco años después de la muerte de Calderón, Juan de Vera Tassis y Villarroel, que se hacía conocer —con mayor o menor rigor— como el «mejor amigo» del dramaturgo, elabora una cuarta edición de la *Segunda parte*, conocida mejor por la crítica como VT y publicada en Madrid en 1686. Por su repercusión en los siglos siguientes y su amplia difusión fue considerada la *vulgata* del corpus literario del autor hasta que se imprime la edición decimonónica de Hartzenbusch[19].

Si nos ceñimos al tratamiento de *Argenis y Poliarco*, Vera Tassis introduce tras el título la indicación «Fiesta que se representò à sus Magestades en el Salon de su Real Palacio», lo cual implica una vinculación de la obra al éxito cortesano al menos de cara a su promoción. Cuentan con una indicación similar en el mismo volumen tassiano *El mayor encanto amor*, *Los tres mayores prodigios*, *El mayor monstruo los celos*, *El galán fantasma*, *A secreto agravio* y *Loa para la comedia de los tres mayores prodigios*.

Erik Coenen es autor de una hipótesis que podría cambiar el rumbo del estudio textual de ciertas comedias del corpus calderoniano que cuentan con esta coletilla. Postula el crítico que en algunas de ellas las enmiendas que ofrece el testimonio VT pueden ser obra del propio Calderón, ya que Vera Tassis habría tenido acceso a manuscritos para la representación en fecha tardía[20].

No está claro, no obstante, que la comedia que nos ocupa se halle en este grupo, pues se sitúa como un caso excepcional en la aportación de errores y enmiendas poco afortunadas detrás de las cuales no parece hallarse el dramaturgo.

[19] Sobre la figura de Vera Tassis puede verse Cruickshank (1983). Acerca del valor de su labor editorial destacan los trabajos de Cotarelo (1924, p. 12), Astrana Marín (1932, pp. IX-X), Hesse (1941, p. 343; y 1948, p. 50), Shergold (1955, pp. 212-218), Cruickshank (1973, pp. 13-14), Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo (2003) y Rodríguez-Gallego (en prensa (b)).

[20] Coenen expone su teoría, por ejemplo, en sus trabajos de 2006, 2008 y 2011.

Descripción bibliográfica:

En *Parte segunda de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Francisco Sanz, 1686): pp. 191-242: **VT**[21].

P. 191 / ARGENIS, / Y POLIARCO, / COMEDIA FAMOSA. / 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. / [*Dramatis personae* en dos columnas y letra cursiva] / [adornos tipográficos] / IORNADA PRIMERA.

[Inicio] *Descubrese el teatro, que serà de marina, y suena / dentro ruido de desembarcar, y dize Arcombroto / y Marineros dentro. / Dentr.* Dè el esquife à la playa, / y en èl à tierra el Africano vaya:

[final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis [adornos tipográficos].

Titulillos: *Argenis, y Poliarco, / De Don Pedro Calderón de la Barca.*

Incluido en: PARTE SEGUNDA / DE / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, / Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes / Nueuos en la Santa Iglesia de Toledo. / QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS / PUBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLAROEL / SU MAYOR AMIGO. / Y LAS OFRECE / *AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de* Velasco y Touar, Condestable / de Castilla, y de Leon, Camarero Mayor del Rey nuestro / señor, su Copero Mayor, su Cazador Mayor, y su Mayordomo / Mayor, de los Consejos de Estado, y Guerra, Comendador de / Vsagre *en la Orden, y Caualleria de Santiago, y Treze / della, Duque de la Ciudad de Frias, & c.* / CON PRIVILEGIO. / [filete con adornos]. / EN MADRID Por *Francisco Sanz*, Impressor del Reyno, y Portero / de Camara de su Magestad. Año de 1686.

[Preliminares]

Esta edición consta de siete folios de preliminares en los que se muestra la portada transcrita con anterioridad; la dedicatoria de Vera Tassis a don Íñigo Fernández de Velasco y Tovar, condestable de Castilla; la aprobación de Juan Bautista de Sosa (en Madrid, a 20 de febrero de 1673); las aprobaciones del licenciado Lorenzo de Iturrizarra (en Madrid, a 2 de marzo de 1637); la aprobación del maestro

[21] Para todas las citas de VT sigo una fotocopia del ejemplar T/1841 de la Biblioteca Nacional de España.

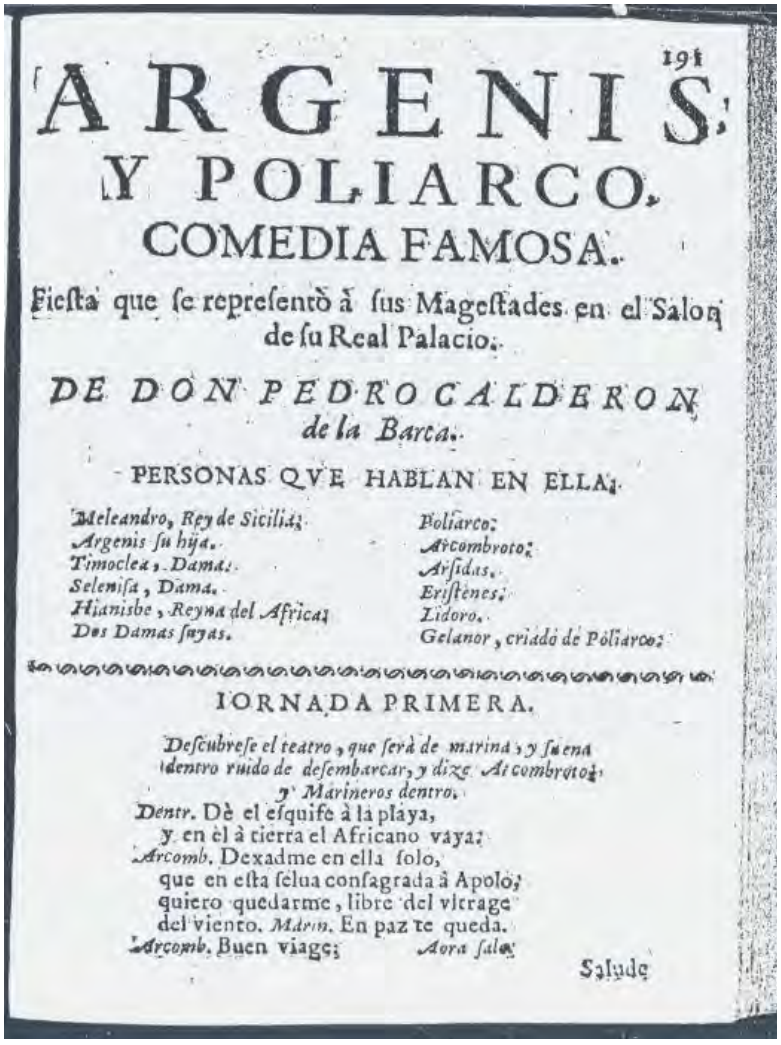
José de Valdivieso (en Madrid, a 22 de abril de 1637); la suma del privilegio (en Madrid, a 11 de julio de 1684); la fe de erratas (en Madrid, a 11 de marzo de 1686)[22]; la suma de la tasa (en Madrid, a 14 de marzo de 1686); una advertencia «al que leyere» y, finalmente, la tabla de comedias que se incluyen en el volumen.

Frente a lo que ocurría en las tres ediciones anteriores, *Argenis y Poliarco* es desplazada a la quinta posición, entre *El médico de su honra* y *Origen, pérdida y restauración*[23]. Al igual que Q, VT presenta en la «tabla de las comedias», tras el título de las obras, el número de página en donde da comienzo cada pieza.

Se detectan errores de paginación en la sucesión numérica, ya que la página 192 aparece repetida y suplanta a la 193. Con el propósito de subsanar el error sobre la marcha, se produce un salto de la 192 a la 194: 191, 192, 192, 194…

[22] Tal como se ha mencionado líneas arriba, es excepcional la cantidad de erratas (19) señaladas en la fe de erratas para esta comedia.

[23] La alteración en el orden de las comedias en la edición de Vera Tassis afecta también a otras obras. *El galán fantasma* aparece ahora en el segundo lugar, cuando antes lo hacía en el tercero, y *El mayor monstruo los celos* figura en último puesto, mientras que antes ocupaba el séptimo.



191

ARGENIS,
Y POLIARCO.
COMEDIA FAMOSA.

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.

Meleandro, Rey de Sicilia.
Argenis su hija.
Timoclea, Dama.
Selenisa, Dama.
Hianisbe, Reyna del Africa.
Dos Damas suyas.
Poliarco.
Arcombroto.
Arsidas.
Eristenes.
Lidoro.
Gelanor, criado de Poliarco.

IORNADA PRIMERA.

Descubrese el teatro, que serà de marina, y suena dentro ruido de desembarcar, y dize Arcombroto, y Marineros dentro.

Dentr. Dè el esquife à la playa,
y en èl à tierra el Africano vaya.
Arcomb. Dexadme en ella solo,
que en esta selua consagrada à Apolo,
quiero quedarme, libre del viage
del viento. *Marin.* En paz te queda.
Arcomb. Buen viage; *Aora sale.*

Salyde

En *Parte segunda de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Francisco Sanz, 1686): pp. 191-242: **VT**.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España [T/1841]

1.1.4.1. La reedición tassiana

Pasemos ahora al análisis de un testimonio con fecha de 1726, depositado en la Regestein Library de la Universidad de Chicago[24]; se trata de una reedición de VT, tal como informa su ubicación en la *Parte segunda de comedias verdaderas del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*[25].

Fernando Rodríguez-Gallego, siguiendo a Moll, da cuenta de la reedición de las nueve partes calderonianas desde 1715 a 1731, al lado de los volúmenes ilegales, haciendo hincapié en su valor indicador de la gran difusión de la obra del dramaturgo. Rodríguez-Gallego afirma que estos volúmenes cortaron la continuación de las partes contrahechas y facticias, ya que su publicación

> Se inició en el mencionado año de 1715 con la de las partes *Sexta* y *Séptima*, impresas por Juan Sanz. La *Segunda* se publicó en 1726, el mismo año en que aparecieron la *Octava*, la *Tercera* y la *Primera*, editadas todas ellas por la viuda de Blas de Villanueva y con privilegio a favor de Joseph García de la Plaza. Estos cuatro tomos copian la portada de las primeras ediciones correspondientes, por lo que aparece el nombre de Vera Tassis, que había desaparecido en los dos de 1715[26].

[24] Es el ejemplar con signatura PQ6281-A3.

[25] «La portada de la *Parte segunda*, de acuerdo con el ejemplar T/2577 de la Biblioteca Nacional de España, es como sigue: PARTE SEGUNDA / DE / COMEDIAS / VERDADERAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL / D. PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO / Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes / Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo. / QUE NUEVAMENTE CORREGIDAS / PUBLICÒ / DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, / SU MAYOR AMIGO. / Y LAS OFRECE / *AL EXCELENTISSIMO SEñOR DON IñIGO MELCHOR / Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de Leon, Camarero / Mayor del Rey nuestro señor, su Copero Mayor, su Cazador Mayor, y su / Mayordomo Mayor, de los Consejos de Estado, y Guerra, Comendador de / Vsagre en la Orden, y Cavalleria de Santiago, y Treze della, / Duque de la Ciudad de Frias, &c.* / CON PRIVILEGIO / [línea horizontal ornamentada] / En MADRID; Por la Viuda de Blàs de Villanueva. Año de 1726» (Rodríguez-Gallego, 2011, pp. 155-156).

[26] Rodríguez-Gallego, 2011, p. 155.

Denominaremos a este testimonio, impreso en Madrid, VT2[27]. Se descarta que se trate de un Pseudo-Vera Tassis, porque todas las comedias que se encuentran en el volumen muestran una paginación continuada y la fecha no se corresponde con la de la primera edición tassiana[28].

El volumen en el que se encuentra este ejemplar se inicia con un grabado de Calderón ya mayor cuya leyenda no se lee con claridad más allá de *aetat*, porque la página está rota por los extremos. Rodríguez-Gallego aporta información acerca de este dato en el ejemplar T/2577 de la Biblioteca Nacional de España:

> Tras la portada, en el verso del segundo folio de los preliminares, hay un grabado que reproduce a Calderón anciano con la leyenda «D. PETRVS CALDERON / DE LA BARCA. / Ætat suæ 81». Al pie del grabado la sentencia: «Sapientia hominis lucet in Vultu eius / et potentissimus faciem illius commutabit. / *Ecclesi Cap. 8. V.i.*»[29].

VT2 se asemeja a VT también en los adornos tipográficos situados tras las *dramatis personae*, si bien estos no son idénticos, pues en el testimonio tassiano los dibujos se ven más tupidos.

Este testimonio, como reedición, reproduce las lecturas de Vera, por lo cual, del mismo modo que ocurrirá con otros, su condición de *descriptus* le resta pertinencia para la filiación. De hecho, reproduce los errores de VT y en ocasiones trata de corregirlos sin éxito. Sirva como ejemplo el error en el locutor del verso 3200, donde Vera Tassis sustituye por equivocación *Sel.* (Selenisa) por *Gel.* (Gelanor) y produce dos indicaciones seguidas de este personaje. El autor de la reedición se percata de la incoherencia y atribuye a Argenis esos versos, con lo cual —lejos de subsanar el problema— provoca un error compuesto.

[27] Estos datos que atañen a la localización editorial y a la datación figuran en el catálogo de la biblioteca, pero no he podido encontrarlos en el volumen, debido a que carece de preliminares y portada (comienza en la página 13).

[28] Existen dos errores en la paginación. El primero se produce por el salto del número de página 66 al 71, sin que falte ninguna hoja (se sustituye el número 67 por el 71). A continuación sigue la secuencia numérica correctamente: 65, 66, 71, 68. El segundo fallo, de idéntica naturaleza, viene dado porque se pasa del número de página 129 al 134, sin que falten tampoco hojas: 129, 134, 131.

[29] Rodríguez-Gallego, 2011, p. 156.

En un cotejo de VT2 con VT se aprecia también el cambio —o en ocasiones modernización— de algunos caracteres, no sujeto a sistematización (por ejemplo, *IORNADA* pasa a leerse *JORNADA*; *cauallero*, *caballero* (v. 35); y *seruirte*, *servirte* (v. 50)). De modo similar, la conjunción disyuntiva, que aparece en VT como *u* se moderniza en *o* («ù de tu esfuerzo» pasa a «o de tu esfuerzo», v. 588).

Asimismo, en ocasiones, la reedición tassiana resuelve abreviaturas que ofrecía VT (*q* pasa a escribirse *que*) y hace las suyas propias por razones tipográficas. En cambio, en contra de lo que parecía una tendencia a la modernización, se localizan casos en los que *propia* pasa a escribirse como *propria* (v. 104) y *traydor* sustituye a *traidor* (v. 359).

VT2 corrige además algunas erratas de VT (*Timonedes* pasa a leerse *Timonides* (v. 682acot.) y *monstno*, *monstruo* (v. 735)) y, en relación con la mejora superficial del texto tassiano, se plasman claros algunos tipos que aparecían emborronados en VT[30].

Descripción bibliográfica:

En *Parte segunda de comedias verdaderas del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Viuda de Blas de Villanueva, 1726): pp. 187-238: **VT2**[31].

P. 187 / ARGENIS, / Y POLIARCO. / COMEDIA FAMOSA. / 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. / [*Dramatis personae* en dos columnas y letra cursiva] / [adornos tipográficos iguales a VT] / JORNADA PRIMERA.

[Inicio] *Descubrese el teatro, que serà de marina, y suena / dentro ruìdo de desembarcar, y dize Arcombroto, / y Marineros dentro. / Dentro.* Dè el esquife à la playa, / y en èl à tierra el Africano vaya:

[final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis. / FIN. / [adornos tipográficos distintos de los de VT (un ángel de pie sosteniendo en cada mano una especie de guirnalda de gran tamaño)[32]].

Titulillos: *Argenis, y Poliarco. / De Don Pedro Calderón de la Barca.*

[30] Se localizan también cambios en la puntuación que buscan mayor claridad interpretativa. Véase la inclusión de comas en el siguiente verso: «que una mujer, con ser mujer, obliga» (v. 32).

[31] Como ya se ha adelantado, se trata del ejemplar PQ6281-A3, depositado en la Regenstein Library (University of Chicago).

[32] En algunas de las comedias aparece este mismo dibujo al final, en otras simplemente la palabra FIN (a veces con cuatro grupos de estrellitas debajo) o una especie de canastillo con la cabeza de un ángel y sus alas a los lados.

[No existen preliminares]

Como sucedía en VT, *Argenis y Poliarco* es desplazada a la quinta posición, entre *El médico de su honra* y *Origen, pérdida y restauración*. Al final del volumen se encuentra una «TABLA DE LAS COMEDIAS / verdaderas de Don Pedro / Calderon» (Se correspondería con la página 571, pero falta el número porque la hoja está cortada por la esquina superior)[33]. A continuación (en la que sería la página 573, aunque falta también el número) hay una «TABLA DE LOS AUTOS / sacramentales de Don Pedro / Calderon».

No existen errores en la paginación de la comedia, si bien cabe mencionar que la página 189 aparece con el 9 parcialmente borrado por la parte inferior, al igual que la 232 (en el segundo dígito).

1.1.5. Las ediciones denominadas Pseudo Vera Tassis

Si se continúa con el recorrido editorial de *Argenis y Poliarco* más allá del siglo XVII, ya a principios del siglo XVIII hay que destacar su inclusión en los volúmenes conocidos como «Pseudo Vera Tassis». Estos volúmenes dieciochescos recogen en la mayoría de los casos textos que derivan de la edición tassiana, por lo cual tienden a considerarse —como sucede en el caso de la comedia que nos ocupa— *descripti* de VT, por su escasa relevancia para la fijación del texto[34].

Se trata de volúmenes facticios compuestos a partir de sueltas, que informan del enorme interés que han suscitado las comedias de Calderón en los lectores del siglo siguiente a su composición.

[33] Algunas de las comedias —entre las que se cuentan las de la segunda parte y alguna más— aparecen marcadas por la mano de un lector con una cruz al lado. Asimismo, una raya vertical al margen hecha con una tinta similar destaca pasajes enteros de *Hombre pobre todo es trazas*.

[34] Tanto María José Caamaño (2006a, p. 123) en su edición de *El mayor monstruo* como Fernando Rodríguez-Gallego (2011, pp. 149-161) en el caso de *El astrólogo fingido* aseguran que las sueltas de estos volúmenes que han cotejado para sus ediciones carecen de valor textual, pues derivan de VT. No sucede lo mismo con *El médico de su honra*, estudiada por Armendáriz, y *El galán fantasma*, de la que se ocupa Iglesias Iglesias en su tesis doctoral. Armendáriz (2007, p. 287) determina que en su caso la mayoría de las sueltas de esta naturaleza derivan de VT, en excepción de dos —que ella denomina CH y GL— que siguen respectivamente a QC y a Q.

> Juan de Vera Tassis, a la muerte de Calderón, preparó la edición de sus comedias, publicando nueve partes, no siéndolo la décima anunciada. En 1691, los múltiples aficionados a la lectura de las comedias calderonianas podían adquirir los nueve tomos. Su éxito editorial fue tan grande que obligó, en 1694, a la reedición de la quinta parte, la primera de esta serie, editada en 1682. Agotada la colección, un librero-editor la mantuvo en permanente existencia, valiéndose de un sistema usado ya anteriormente: reunir las comedias correspondientes a cada parte a base de ediciones sueltas de las mismas, encuadernándolas precedidas de una edición contrahecha de las respectivas portada y hojas de preliminares de la edición de Vera Tassis. A la falta de control de épocas anteriores, principalmente en el reinado de Carlos II, se unen los tiempos azarosos del inicio del reinado de Felipe V y la guerra de Sucesión. En todas las épocas, incluso en las de mayor vigilancia del siglo XVIII, se da el hecho de ediciones contrahechas y falsificadas. Pero en los años iniciales de este siglo es muy abundante y en lo teatral persistirá, en varios autores clásicos de éxito, a lo largo de todo el siglo XVIII[35].

Los «Pseudo Vera Tassis» se distinguen con facilidad de los demás volúmenes porque después de la réplica de los preliminares de la edición tassiana auténtica, que podría sembrar la duda de si se trata o no de una parte genuina, figuran doce comedias sueltas independientes desde el punto de vista tipográfico y también en cuanto a la paginación o foliación. La autonomía de cada suelta hace necesario un examen individualizado para determinar el valor textual y las particularidades materiales en cada caso[36].

Los dos volúmenes «Pseudo Vera» depositados en la Biblioteca Nacional (T/8582 y R-11346), correspondientes a la Segunda parte tassiana, carecen de datos de impresión, así como de paginación o foliación[37]. Mantienen el orden de VT en la disposición de las sueltas y lo siguen en errores y enmiendas en la inmensa mayoría de las comedias. Ambos volúmenes y aquel situado en la Biblioteca de Pensilvania, consultado a través de un microfilm (reel 19), ofrecen la

[35] Moll, 1983, p. 221.

[36] Véase Moll, 1983, p. 222.

[37] Cruickshank y Wilson (1974, p. 19) sacan a la luz otra colección completa de Pseudo Vera Tassis, que los estudiosos datan entre 1699 y 1712. Se ubica en el Dr. Steeven´s Hospital de Dublín y en el volumen de la Segunda parte figura la fecha de 1683.

misma suelta en el caso de la comedia que nos ocupa, por lo que los citaré conjuntamente como PVT.

Tras el examen concreto de dicha suelta de *Argenis y Poliarco* podemos descartarla con toda seguridad como testimonio pertinente para la filiación[38]. A pesar de su deuda con VT, la paginación es diferente. Además, en ella se corrigen algunas erratas tassianas (como muestra, *vezeno* (v. 2348) pasa a leerse *veneno*), aunque se reproducen sistemáticamente sus errores y variantes.

Las únicas comedias que no ofrecen una misma suelta en T/8582 y R-11346, porque muestran diferencias al menos tipográficas, son *El médico de su honra* (tienen ambas el mismo número 56, pero no coinciden los adornos tipográficos y existen variantes en las abreviaturas de los nombres de los locutores), *Amor, honor y poder* (también coincide el número 288, pero difieren en los adornos tipográficos y detalles como la disposición del rótulo «Jornada I» y de las acotaciones) y *El mayor monstruo los celos* (un caso similar a los anteriores).

En cuanto al testimonio depositado en la biblioteca de la universidad de Pensilvania, un cotejo con el ejemplar de Madrid de signatura T/8582 informa de que ambos comparten idénticos preliminares y un mismo orden en la disposición de las comedias, que presentan la misma suelta, excepto en los casos de *El galán fantasma*, *Amor, honor y poder* y *El mayor monstruo los celos*, con diferencias al menos tipográficas.

Descripción bibliográfica:

> En *Parte segunda de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca.* (Madrid, Francisco Sanz, 1683[39]): ff. [ ]-[ ]: **PVT**[40].

[38] Por esta razón, la suelta de nuestra comedia contenida en los tres volúmenes Pseudo Vera Tassis puede caracterizarse en términos de crítica textual como *descriptus*.

[39] Obviamente la fecha es falsa, ya que bajo ningún concepto podría ser anterior a la de la publicación de VT (1686).

[40] Esta suelta aparece en volúmenes espurios. Tal como he indicado con anterioridad, he consultado dos de la Biblioteca Nacional (T/8582 y R-11346) y uno de la Biblioteca de Pensilvania, a través de un microfilm (reel 19). También se localiza en la biblioteca de Friburgo (véase la descripción bibliográfica de Edwin Stark (2002, vol. I, p. 62)). No obstante, el estudioso (2002, vol. III, p. 134) se equivoca al afirmar sin ninguna prueba que posiblemente la suelta, encuadernada con otras en un volumen facticio, perteneció a *Jardín Ameno*, ya que la comedia no figura en

F. [ ] / COMEDIA FAMOSA; / ARGENIS, / Y POLIARCO. / 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. / [*Dramatis personae* en tres columnas y letra cursiva] / JORNADA PRIMERA.

[Inicio] Descubrese el teatro, que serà de marina, y suena / dentro ruido de desembarcar, y dize Ar- / combroto, y Marineros dentro. / Dentr. Dè el esquife à la playa, / y en èl à tierra el Africano vaya.

[final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis / FIN.

Titulillos: Argenis, y Poliarco, / De Don Pedro Calderón.

Incluido en: PARTE SEGUNDA / 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, / QUE NVEVAMENTE CORREGIDAS / PUBLICA / DON JVAN DE VERA TASSIS Y VILLAROEL / SU MAYOR AMIGO. / *Y LAS OFRECE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de Leon, / Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su Copero Mayor, su Cazador / Mayor, y su Mayordomo Mayor, de los Consejos de Estado, y / Guerra, Comendador de Vsagre en la Orden, y Caualleria / de Santiago, y Treze della, Duque de la / Ciudad de Frias, & c.* / CON PRIVILEGIO / [filete con adornos]. / EN MADRID Por *Francisco Sanz*, Impressor del Reyno, y Portero / [adorno de tres estrellas] de Camara de su Magestad. Año de 1683 [adorno anterior].

[Preliminares]

Existen en esta edición 8 páginas de preliminares[41], en las que se ubica la portada ya transcrita; la aprobación de Juan Bautista de Sosa (en Madrid, a 20 de febrero de 1673); la licencia del ordinario hecha por Diego de Rivas por mandato del licenciado Lorenzo de Iturrizarra (en Madrid, a 2 de marzo de 1637); la aprobación del Maestro José de Valdivielso (en Madrid, a 22 de abril de 1637); la suma del privilegio (en Madrid, a 11 de julio de 1684); la suma de la tasa (en Madrid, a 14 de marzo de 1686); las advertencias «al que leyere» y,

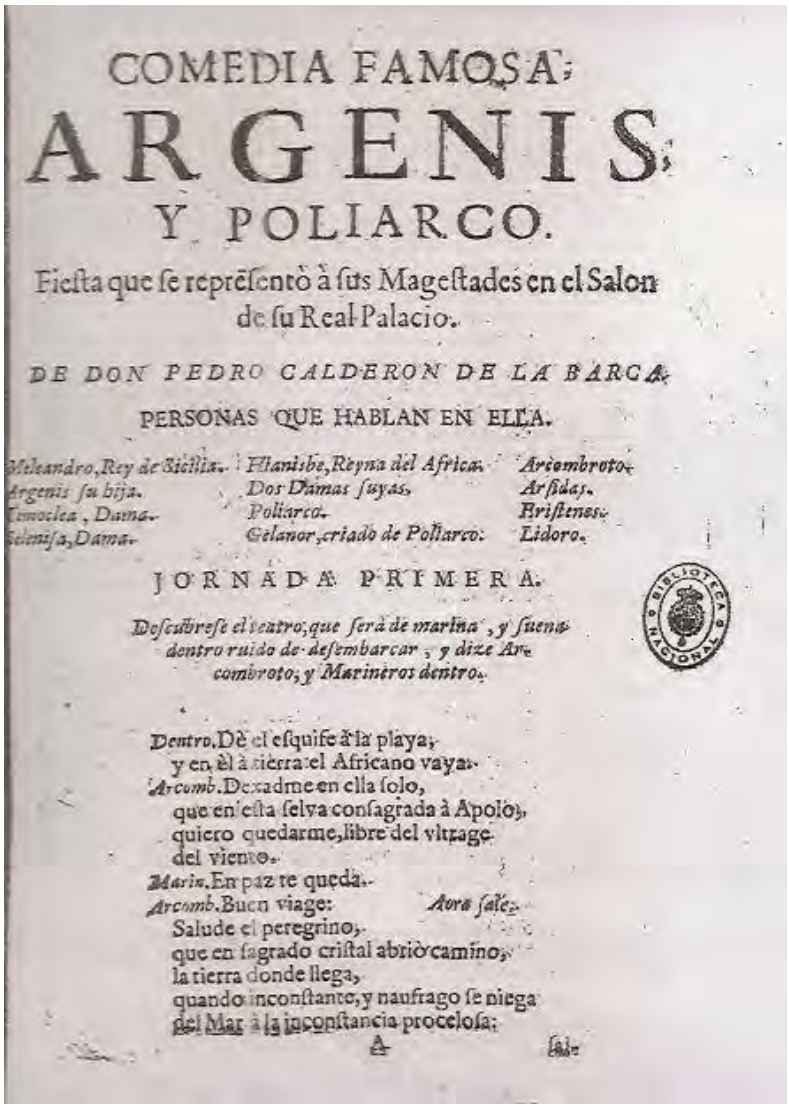
dicha colección. Para la descripción bibliográfica empleo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R-11346.

[41] En cuanto a la autenticidad de los datos que se contienen en los preliminares, cabe reiterar que se trata de una edición facticia.

finalmente, la tabla de comedias que contiene el volumen, que carece del número de página donde comienza cada obra[42].

El volumen consta de comedias foliadas, paginadas o carentes de indicación alguna de esta índole. En el caso de *Argenis y Poliarco* existen errores en la foliación concernientes a omisión o ilegibilidad del número, tal como se muestra a continuación: [ ], 2, [¿], 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, [¿], 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24.

[42] Este testimonio mantiene la misma alteración en el orden de las comedias que la edición de Vera Tassis.



COMEDIA FAMOSA;

ARGENIS,

Y POLIARCO.

Fiesta que se representò à sus Magestades en el Salon de su Real Palacio.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Alexandro, Rey de Sicilia.	Hianisbe, Reyna del Africa.	Arcombroto.
Argenis su hija.	Dos Damas suyas,	Arsidas.
Timoclea, Dama.	Poliarco.	Hristenes.
Selenisa, Dama.	Gelanor, criado de Poliarco.	Lidoro.

JORNADA PRIMERA.

Descubrese el teatro, que serà de marina, y suena dentro ruido de desembarcar, y dize Arcombroto, y Marineros dentro.

Dentro. Dè el esquife à la playa,
y en èl à tierra el Africano vaya.
Arcomb. Dexadme en ella solo,
que en esta selva consagrada à Apolo,
quiero quedarme, libre del viraje
del viento.
Marin. En paz te queda.
Arcomb. Buen viage: *Ora sale.*
Salude el peregrino,
que en sagrado cristal abriò camino,
la tierra donde llega,
quando inconstante, y naufrago se niega
del Mar à la inconstancia procelosa:

BIBLIOTECA NACIONAL

En *Parte segunda de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*.
(Madrid, Francisco Sanz, 1683): ff. [ ]r– 24v: **PVT**.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España [R-11346]

1.1.6. La edición de Apontes

Juan Fernández de Apontes publica a partir de 1760 los cuatro primeros tomos de la edición de las nueve partes de comedias de Calderón preparadas por Vera Tassis, repartidas esta vez en once tomos, modificando el orden de las partes del siglo XVII[43]. Las comedias de la segunda parte se recogen concretamente en los tomos V y VI, aparecidos en 1761, y la edición de *Argenis y Poliarco* se ubica en el volumen VI (pp. 46-98). Se puede afirmar con toda seguridad que Apontes

> se basó en el ejemplar de la reedición del siglo XVII 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, aunque sí un gran interés sociológico[44].

Descripción bibliográfica:

> En *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Oficina de la viuda de don Manuel Fernández e imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1761): tomo VI, pp. 47-98: **Apontes**[45].
>
> P. 47 / LA GRAN COMEDIA. / ARGENIS, / Y POLIARCO. / *DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca.* / Fiesta que se representò à sus Magestades, en el Salon de su / Real Palacio. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*Dramatis personae* en dos columnas y letra cursiva] / JORNADA PRIMERA.
>
> [Inicio] *Descubrese el teatro, que serà de marina y suena / dentro ruido de desembarcar, y dize Arcombro- / to y Marineros dentro. / Dentro.* Dè el esquife à la playa, / y en èl à tierra el Africano vaya.
>
> [final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis. / FIN.
>
> Titulillos: *Argenis, y Poliarco. / De D. Pedro Calderon de la Barca.*
>
> Incluido en: COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL / *DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, / Cavallero del Orden de*

[43] Para este aspecto puede verse Rodríguez-Gallego, 2011, pp. 157-158.

[44] Moll, 1983, p. 233.

[45] Para todas las citas de Apontes sigo el ejemplar R/39233 de la Biblioteca Nacional de España.

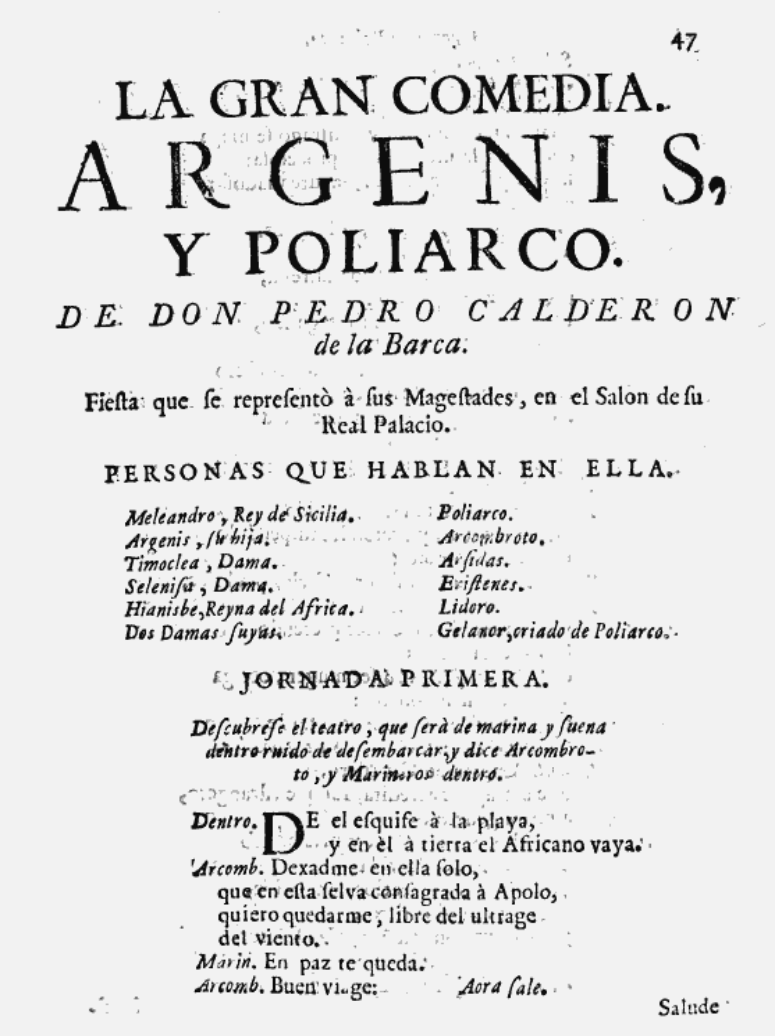
Santiago, Capellan de Honor / de S. M. y de los señores Reyes Nuevos / de la Santa Iglesia de Toledo, / QUE SACA A LUZ / *DON JUAN FERNANDEZ DE APONTES*, / Y LAS DEDICA / *AL MISMO DON PEDRO CALDERON / de la Barca, & c.* / TOMO SEXTO. / [grabado de un ángel tocando una trompeta] / CON LICENCIA: EN MADRID / [filete] / En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del / Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1761. / *Se ballarà en Madrid en la Tienda de Provincia, donde se vende / el Papel Sellado.*

[Preliminares]

Este tomo consta de tres páginas de preliminares en las que se muestra la portada transcrita con anterioridad —donde figura la dedicatoria de Apontes a Calderón; la fe de erratas (firmada por don Juan Manuel González Ollero en Madrid, a 20 de junio de 1761); la tasa (por don Joseph Antonio de Tarza, en Madrid, a 26 de junio de 1761) y, finalmente, un «INDICE / DE LAS COMEDIAS, / que se contienen en este / Tomo sexto».

Argenis y Poliarco se sitúa, como ocurría en VT, entre *El médico de su honra* y *Origen, pérdida y restauración*, si bien en este caso se encuentra en segunda posición y no en la quinta. Este testimonio, al igual que Q y VT, presenta en la tabla de las comedias, tras el título de las obras, el número de página en donde da comienzo cada pieza.

No se detectan errores de paginación más allá de que el primer dígito del número de página 52 es ilegible por encontrarse emborronado. Una peculiaridad de esta edición es que los números de páginas pares se sitúan en el margen superior izquierdo, mientras que los impares se desplazan al derecho.



47

LA GRAN COMEDIA.
ARGENIS,
Y POLIARCO.

DE DON PEDRO CALDERON de la Barca.

Fieſta que ſe repreſentò à ſus Mageſtades, en el Salon de ſu Real Palacio.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Meleandro, Rey de Sicilia.	*Poliarco.*
Argenis, ſu hija.	*Arcombroto.*
Timoclea, Dama.	*Aſtidas.*
Seleniſa, Dama.	*Eriſtenes.*
Hianisbe, Reyna del Africa.	*Lidoro.*
Dos Damas ſuyas.	*Gelanor, criado de Poliarco.*

JORNADA PRIMERA.

Deſcubreſe el teatro, que ſerà de marina y ſuena dentro ruido de deſembarcar, y dice Arcombroto, y Marineros dentro.

Dentro. DE el eſquife à la playa,
y en èl à tierra el Africano vaya.
Arcomb. Dexadme en ella ſolo,
que en eſta ſelva conſagrada à Apolo,
quiero quedarme, libre del ultrage
del viento.
Marin. En paz te queda.
Arcomb. Buen viage: *Aora ſale.*

Salude

En *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Oficina de la viuda de don Manuel Fernández e imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1761): pp. 47-98: **Apontes**.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España [R-39233]

1.1.7. Las ediciones de Sapera y Suriá y Suriá y Burgada

Entre 1763 y 1767 Carlos Sapera y Francisco Suriá, impresores y libreros barceloneses, se reparten[46] la publicación de las nueve partes de comedias calderonianas editadas por Vera Tassis en una serie de 108 comedias sueltas[47]. Cada suelta está numerada (del 1 al 108) y muestra en el colofón el nombre de ambos editores[48].

> Es un plan previamente preparado de publicación de todas las comedias asequibles de Calderón, que a pesar de la nueva edición de José Fernández de Apontes (Madrid, 1760-1763) debía presentar un atractivo comercial al mismo tiempo que prestigiaría la nueva serie. Estamos ante un intento de prestigiar el teatro de Calderón, del que sólo se mantenía en repertorio una parte, intento que por el éxito editorial que tuvo —se realizó el plan en cinco años y un gran número de comedias se reeditaron, en muchos casos varias veces— demuestra la vitalidad del teatro calderoniano en la sociedad española, a pesar de los ataques de una minoría[49].

Jaime Moll reconstruye la serie original y sus distintas ediciones conforme a los ejemplares conservados en la Biblioteca de la Real Academia Española y la colección conservada en la Biblioteca Universitaria de Barcelona (1971) y asegura que dicha reedición de las nueve partes tassianas es la última que ve la luz en el siglo XVIII[50].

En cuanto a la comedia *Argenis y Poliarco*, el catálogo de Kurt y Roswitha Reichenberger[51] alude a una suelta con fecha de 1763, descrita según un ejemplar de la biblioteca de la Universidad de Cambridge, que está encabezada por el número 17 y encaja a la per-

[46] Imprimen una parte cada uno alternadamente y la novena la hacen a medias (Moll, 1971, p. 265).

[47] Para profundizar en los datos biográficos de Carlos Sapera y Francisco Suriá puede verse Moll (1971, pp. 261-263).

[48] Moll (1971, p. 260) apunta que esta actividad editorial dará lugar a un proceso ya ajeno a dichos impresores que se prolongará hasta entrado el siglo XIX.

[49] Moll, 1971, p. 261.

[50] Moll, 1983, p. 233. Las dos sueltas en las que se recoge *Argenis y Poliarco* aparecen descritas en la página 272 de su artículo.

[51] Kurt y Roswitha Reichenberger, 1981, vol. III, p. 131.

fección con las características del plan editorial de Suriá y Sapera, por lo cual la denominaremos SS[52].

Debido al éxito de esta colección se sucedieron reediciones de las sueltas, como aquella realizada por Francisco Suriá y Burgada[53], presumiblemente hijo del antes mencionado Francisco Suriá, que trabajó en el mismo local del padre, en la calle de la Paja, tal como figura en el colofón de la suelta[54]. La suelta ubicada en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, en la cabecera de la cual se lee también el número 17 y en cuyo colofón se menciona al impresor Suriá y Burgada y su taller de Barcelona (por lo que se aludirá a ella como SB), se inscribe dentro del trabajo editorial de esta nueva generación[55].

[52] Recojo la descripción del manual de los Reichenberger, que a su vez se sirve del ejemplar F. 168.c.8.5(2) de la biblioteca de la universidad de Cambridge: «Num. 17. / COMEDIA FAMOSA. / ARGENIS, Y POLIARCO. / Fiesta que se representó à sus Magestades en el Salon / de su Real Palacio. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. Barcelona, Francisco Suriá, Carlos Sapera, 1763, A-E_2 (36 S.)» (1981, vol. III, p. 131).

[53] «En todas las comedias impresas por Francisco Suriá y Burgada —excepto dos, los números 15 y 17— figura la indicación: "A costas de la Compañía", indicación que no figura en las primeras ediciones de Carlos Sapera y Francisco Suriá, y que aparece de manera casi constante en la continuación de la serie a partir de 1770, en comedias impresas por los dos impresores citados y por otros impresores que colaboraron en la serie. Indudablemente se trata de una compañía de impresores y libreros formada hacia 1770 y de la que no he encontrado hasta ahora noticias documentales. Quince años posterior —1785— es la existencia de otra compañía, transformación o sucesora de la anterior, de la que forman parte Francisco Suriá y Burgada y otros impresores que contribuyeron a la edición de la continuación de esta serie numerada de comedias sueltas» (Moll, 1971, p. 263). Cabe matizar aquí que, a diferencia de lo que afirma Moll, la comedia que nos ocupa, que aparece encabezada por el número 17, sí ofrece la referencia a la compañía, tal como se indicará en la descripción bibliográfica, y por tanto no responde a dicha excepción.

[54] Moll alude a las dificultades para determinar el inicio de las actividades de Suriá y Burgada, pues «desde 1771 lo encontramos como impresor, mientras que según el Catastro Personal de su padre vivió hasta 1790» (1971, pp. 262-263).

[55] Dicha suelta, a la que aludiré a continuación, está descrita bibliográficamente por Germán Vega (Vega García-Luengos, Fernández Lera y Del Rey Sayagués, 2001, p. 141) y se encuentra también en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura T 14989/19, y en la biblioteca de la Universidad de Cambridge, con signatura 7743.c.95. Para ver más bibliotecas donde se ubica la suelta puede consultarse Simón Díaz (1967, p. 129).

Este testimonio, que carece de valor textual, no cuenta con idéntica coletilla a la que aparece en Vera Tassis, VT2 y en las sueltas de Suriá y Sapera, ya que omite el adjetivo *real* ante *palacio*: «Fiesta que se representó à SS.MM. en el Salon de su Palacio».

En él se reproducen las lecturas de Vera, aunque a veces corrige errores[56] e introduce variantes donde PVT no lo hacía.

Por su clara condición de *descriptus* se puede afirmar con rotundidad que no resulta pertinente para la filiación[57].

Descripción bibliográfica:

Suelta (Colofón: Con licencia. Barcelona. Por Francisco Suriá y Burgada, impresor, calle de la Paja, a costas de la compañía): **SB**.

F. [ ]/ COMEDIA FAMOSA. / ARGENIS, Y POLIARCO. / Fiesta que se representó à SS.MM. en el Salon de su Palacio. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.* / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [*Dramatis personae* en tres columnas y letra cursiva] / JORNADA PRIMERA.

[Inicio] *Descubrese el teatro, que será de marina, y suena dentro ruido de desembarcar, / y dize Arcombroto, y Marineros dentro. / Dent.* Dé el esquife à la playa, / y en èl à tierra el Africano vaya.

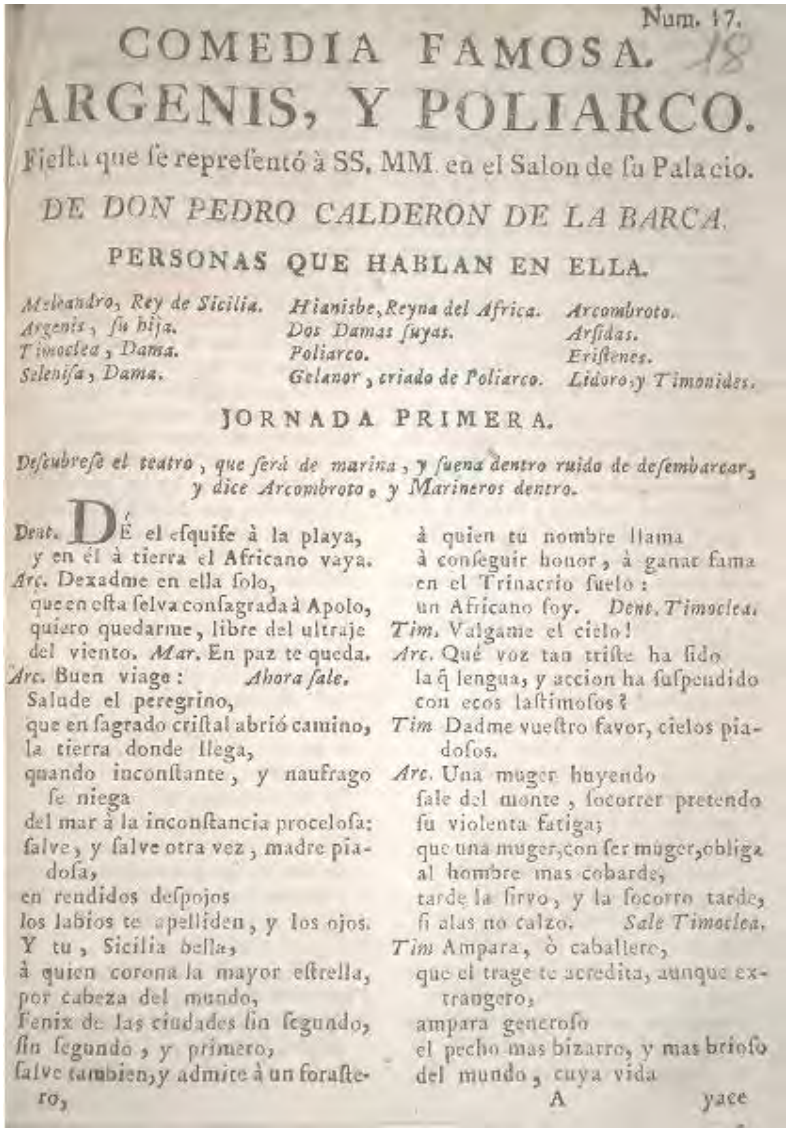
[56] Sirva como ejemplo la recuperación del nombre de Arcombroto como locutor, que omitían Q y VT, en el verso 3360.

[57] Nuestra comedia se halla encuadernada con 23 más, en su mayoría desglosadas y procedentes de distintos impresores. Las 24 comedias, entre las que *Argenis y Poliarco* ocupa el puesto 16°, aparecen encuadernadas en el siguiente orden: 1) *Primero soy yo*, 2) *El laurel de Apolo*, 3) *Lances de amor y fortuna*, 4) *La púrpura de la rosa*, 5) *El purgatorio de san Patricio*, 6) *Guárdate de la agua mansa*, 7) *El gran príncipe de Fez*, 8) *La gran Cenobia*, 9) *El golfo de las sirenas,* 10) *Luis Pérez el gallego. Primera parte* 11) *Luis Pérez el gallego. Segunda parte* (de Don Manuel de Anero Puente), 12) *El postrer duelo de España*, 13) *El príncipe constante y mártir de Portugal*, 14) *El sitio de Breda*, 15) *Las armas de la hermosura*, 16) **Argenis y Poliarco (Fiesta…)**, 17) *El alcalde de Zalamea*, 18) *Agradecer y no amar (Fiesta…)*, 19) *Afectos de odio y amor (Fiesta…)*, 20) *Amigo, amante y leal*, 21) *Amar después de la muerte*, 22) *Amado y aborrecido (Fiesta…)*, 23) *Gustos y disgustos no son más que imaginación* y 24) *El galán fantasma.* Previamente al conjunto de sueltas se halla una «Pastoral del Metropolitano. Obispos sufragáneos de Santiago» de la imprenta de Jacobo Souto e Hijo (1854) y una «Colección de ideas o apuntes relativos a prácticas electorales, influjo político de las disensiones de mar y tierra, enseñanza agraria aplicada, etc.», por don Ramón Fernández Reguero, catedrático de agricultura del seminario de educación de la Vega de Rivadeo (Impreso en Lugo por Pujol y Hermano en mayo de 1837). Debido a esta heterogeneidad de elementos, en el lomo del volumen puede leerse la categoría de *variedades*.

[final] las amorosas fortunas / de Poliarco, y Argenis / FIN. / [colofón] Titulillos: *Argenis, y Poliarco, / De Don Pedro Calderón de la Barca.*

[No existen preliminares]

El volumen consta de comedias paginadas o carentes de indicación alguna porque las cabeceras y los pies de página se encuentran cortados. Es el caso de *Argenis y Poliarco*, donde además se aprecian cortes parciales o completos en muchos de los titulillos. Nuestra comedia ocupa el puesto 16º y se sitúa entre *Las armas de la hermosura* y *El alcalde de Zalamea*, si bien aparece con el número 17.



Num. 17.

COMEDIA FAMOSA.

ARGENIS, Y POLIARCO.

Fiesta que se representó à SS. MM. en el Salon de su Palacio.

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Meleandro, Rey de Sicilia.
Argenis, su hija.
Timoclea, Dama.
Selenisa, Dama.
Hianisbe, Reyna del Africa.
Dos Damas suyas.
Poliarco.
Gelanor, criado de Poliarco.
Arcombroto.
Arsidas.
Eristenes.
Lidoro, y Timonides.

JORNADA PRIMERA.

Descubrese el teatro, que será de marina, y suena dentro ruido de desembarcar, y dice Arcombroto, y Marineros dentro.

Dent. DÉ el esquife à la playa,
y en él à tierra el Africano vaya.
Arc. Dexadme en ella solo,
que en esta selva consagrada à Apolo,
quiero quedarme, libre del ultraje
del viento. *Mar.* En paz te queda.
Arc. Buen viage: *Ahora sale.*
Salude el peregrino,
que en sagrado cristal abrió camino,
la tierra donde llega,
quando inconstante, y naufrago
se niega
del mar à la inconstancia procelosa:
salve, y salve otra vez, madre piadosa,
en rendidos despojos
los labios te apelliden, y los ojos.
Y tu, Sicilia bella,
à quien corona la mayor estrella,
por cabeza del mundo,
Fenix de las ciudades sin segundo,
sin segundo, y primero,
salve tambien, y admite à un forastero,
à quien tu nombre llama
à conseguir honor, à ganar fama
en el Trinacrio suelo:
un Africano soy. *Dent. Timoclea.*
Tim. Valgame el cielo!
Arc. Qué voz tan triste ha sido
la q̃ lengua, y accion ha suspendido
con ecos lastimosos?
Tim Dadme vuestro favor, cielos piadosos.
Arc. Una muger huyendo
sale del monte, socorrer pretendo
su violenta fatiga;
que una muger, con ser muger, obliga
al hombre mas cobarde,
tarde la sirvo, y la socorro tarde,
si alas no calzo. *Sale Timoclea.*
Tim Ampara, ò caballero,
que el trage te acredita, aunque extrangero,
ampara generoso
el pecho mas bizarro, y mas brioso
del mundo, cuya vida

Suelta **SB** (Barcelona, Imprenta de Francisco Suriá y Burgada, s.a.). Ejemplar: [sg: RSE Var. 14 1-26] de la Biblioteca Xeral, Universidade de Santiago de Compostela

Ya para concluir, baste recordar que Apontes (1761) tiene en cuenta VT2 (1726) para hacer su edición. De esta reedición de VT o de su primera edición proceden PVT (del que no disponemos de fecha exacta) y SS (1763). A su vez SS es el texto que tiene en mano el editor de SB para preparar su edición (entre 1771 y 1790).

Dicho esto, queda constancia de que todos estos testimonios del siglo XVIII derivan directa o indirectamente de la rama de Q, por mediación de VT, por lo cual no serán considerados para la filiación ni para la fijación del texto, si bien —como afirma Moll— no se les niega un valor histórico y cultural. Por esta razón se dejará en este punto su estudio.

1.1.8. Las ediciones modernas

Los editores de comedias de los siglos XIX y XX (Keil, 1827-1830; Hartzenbusch, 1848; y Valbuena Briones, 1956), tal como se ha apuntado, siguen esta misma tendencia de basarse en la edición tassiana, por lo cual no resultan tampoco de utilidad para la filiación, aunque se ha tenido en cuenta su trabajo —lo mismo que la dieciochesca edición de Apontes (1761)— para alguna enmienda.

Ya en la actualidad, es ineludible mencionar la edición de la comedia realizada por Santiago Fernández Mosquera para la editorial Castro (2007), llevada a cabo con criterios de fiabilidad textual nunca antes aplicados a la obra. Esta edición destaca frente a las previas por restaurar a QC como texto base y resulta por ello un apoyo de gran valor para la elaboración de nuestra edición crítica. Nacida en el mismo *Grupo de Investigación Calderón de la Barca* (GIC) del que formo parte, se trata de la única edición reciente de la comedia y merece un gran reconocimiento, sobre todo por su propósito de revalorización de la edición príncipe, desbancada por las ediciones tassianas en el proceso de difusión de la comedia. Esta reciente publicación de *Argenis y Poliarco* dentro del conjunto de la *Segunda parte* ha marcado un cambio de rumbo decisivo en la perspectiva de estudio de la pieza que ha facilitado un acercamiento al texto calderoniano primigenio. No obstante —por limitaciones editoriales— el estudioso no pudo incluir una justificación a las lecturas adoptadas ni un aparato de variantes en el que se reflejase la historia del texto. Desde el punto de vista textual la presente edición trata de suplir estas carencias.

2. ANÁLISIS DE LOS ERRORES Y FIJACIÓN DEL TEXTO

La edición de las comedias de la *Segunda parte* y el análisis de sus testimonios ha originado numerosas controversias en la crítica desde comienzos del siglo XX[58]. Hoy en día existen varios trabajos que se ocupan ya de forma individual de las comedias que integran el volumen. Han de tenerse en cuenta los de Rodríguez-Gallego (2004, 2009, 2011 y en prensa (a)), Vila Carneiro (2005 y 2007), Caamaño Rojo (2006a), Ulla Lorenzo (2006 y 2007) e Iglesias Iglesias (2010a). Asimismo, para un estudio general de las comedias publicadas en esta parte, cabe destacar el artículo de Fernández Mosquera (2005) y su ya mencionada edición de la *Segunda parte* (2007).

Todos estos trabajos corroboran los presupuestos defendidos por Heaton[59], según los cuales QC es la *editio princeps* de la *Segunda parte*, modelo de S en un primer momento y posteriormente también de Q. Este último testimonio (Q) es el texto que sigue Vera Tassis para su edición.

Dado que la filiación de las cuatro ediciones de la *Segunda parte*, las únicas relevantes para la fijación del texto de *Argenis y Poliarco*, es en la actualidad sobradamente conocida, demostrada y aceptada por la crítica calderoniana, me limitaré en este apartado a la aportación de algunos ejemplos de errores que la confirman en la comedia concreta que nos ocupa.

[58] Son representativos a este respecto los estudios de Toro y Gisbert (1918), Cotarelo y Mori (1924, pp. 187-188), Astrana Marín (1932, p. XVIII) y Vega García-Luengos (2002).

[59] Heaton, 1937 pp. 208-224.

2.1. Errores de QC y enmiendas a esta edición[60]

Como se dejó claro en las páginas previas y se demostrará en las siguientes por medio de los errores, de QC derivan directa o indirectamente todos los testimonios de los que disponemos, por lo cual va a considerarse a la *editio princeps* texto base de esta edición. QC tuvo que ser corregido en un total de 94 ocasiones, de las que 17 eran meras erratas. Como se verá a continuación, los errores de QC son enmendados *ope codicum* en la medida de lo posible.

2.1.1. Enmiendas a QC por la rama Q, VT

En muchas ocasiones QC transmite el error a S, pero no a Q, de forma que en tales casos se adopta la lectura de la edición contrahecha.

Hay un ejemplo de hipermetría de QC y S en el que se puede apreciar también una falta de concordancia de número con el otro hemistiquio del verso bimembre, poco común en el dramaturgo. Se trata, por tanto, de un error conjuntivo que se enmienda con Q y VT.

QC, S	Q, VT
Gimen los vientos, brama el mar	**Gime el viento, brama el mar,**
y en su bramar, y gemir	y en su bramar, y gemir,
de dulces Sirenas era	de dulces Sirenas era
la musica para mi,	la musica para mi,
(2928-2931)	

[60] Para realizar la presente edición se ha consultado además un ejemplar de QC conservado en París, en la Biblioteca Nacional de Francia (identificado con la signatura RES-YG-66(2)), que ofrece una variante de estado. Se trata de la corrección de una errata al inicio del verso 840. El ejemplar ubicado en París recupera la preposición *de*, que aparecía en el testimonio utilizado en esta edición como *do*. «Frente a la emisión, podemos definir como estado a las variaciones, no planeadas intencionadamente, que presentan los ejemplares de una edición, producidas durante la impresión o posteriormente a la misma o a su puesta en venta» (Moll, 1979, p. 65). Concretamente ha de incluirse la variante hallada en el ejemplar parisino dentro del conjunto denominado por Moll «correcciones durante la tirada, que, por tanto, sólo afectan a parte de los ejemplares» (1979, p. 66).

La misma expresión que recoge Q se documenta en *Lances de amor y fortuna* («gime el viento y el mar brama»[61]) y en *El purgatorio de San Patricio* aparece («gime el viento»[62]). Por su parte, la estructura «gimen los vientos», en plural, figura según el TESO únicamente en *El año santo de Roma*, pero se integra en un pasaje en el que todos los elementos enumerados están en plural[63].

El error que se localiza en el verso 3175 tiene que ver con la separación del infinitivo *quedar* en dos palabras (*que dar*), lo cual altera sintácticamente el pasaje y lo hace carecer de sentido. Q restaura la palabra y ayuda con las comas a la comprensión del fragmento:

QC, S	Q, VT
no gozarla puede ser: mas **que dar** contento no. (3174-3175)	no gozarla, puede ser, mas **quedar** contento, no.

Errores por omisión

Existe un nutrido grupo de errores que se producen debido a la pérdida de palabras, habitualmente de poca entidad, cuya consecuencia más habitual a nivel textual es la hipometría.

El siguiente es un ejemplo de difracción, ya que el error por omisión de QC (v. 2045) es corregido de forma poco afortunada por S[64]. Q, en cambio, sí consigue reparar el verso recuperando el indefinido y el paralelismo. De este modo, se restaura el quiasmo que se despliega tras la anáfora formada a partir de la reiteración del adverbio *tanto*. Este error demuestra que Q y S siguen de forma individual a QC.

[61] *Comedias, I*, p. 710.

[62] *Comedias, I*, p. 272.

[63] «tiemblan los montes, los mares / se erizan, gimen los vientos, / caducan los edificios, / ábrense los monumentos, / oscurécense las luces […]», TESO.

[64] El error de S puede caracterizarse, en terminología de Ruano de la Haza, como «error compuesto», pues se trata de una lectura que «solo puede ser explicada como un intento fallido de corregir la lectura errónea del primer testimonio» (1991, p. 499). El estudioso caracteriza este tipo de errores como más significativos que los conjuntivos, pues permiten determinar la dirección de la transmisión textual.

QC	S	Q, VT
valgame el cielo, que escucho? / Tanto pudo vna razon? / Tanto desengaño pudo? (2043-2045)	valgame el cielo, que escucho? / Tanto pudo vna razon? / tanto **el** desengano pudo?	valgame el Cielo, què escucho? / tanto pudo vna razon? / tanto **vn** desengano pudo?

En el verso 2947 se localiza un error conjuntivo de QC y S por incoherencia en el significado e hipometría, ya que falta la preposición *en*. Esta omisión implica la alteración sintáctica del pasaje, pues «el mar» pasa a ser incorrectamente el sujeto de *mira*. Q consigue restaurar la lectura correcta.

QC, S	Q, VT
supe Reyna, que viuis por vuestro gusto esta quinta Narciso, que el viril del mar mira su hermosura, enamorado de si, (2944-2948)	supe, Reyna, que viuis por vuestro gusto esta Quinta, Narciso, que **en** el viril del mar mira su hermosura, enamorado de si,

En el verso 3094 se halla un error conjuntivo de QC y S por omisión del locutor (Hianisbe). Resulta imposible que estos versos —que se dirigen a Arcombroto y a Poliarco— sean pronunciados por el propio Arcombroto, pues en ellos incluso aparece mencionado Túsbal (él mismo)[65]. Q y VT restauran a Hianisbe como locutora.

QC, S	Q, VT
pues como desta suerte con venganças, y amagos de la muerte, Principales se saludan quando llegan hablarse? Como dudan los generosos pechos à tantos triunfos, y vitorias hechos, el trato y cortesia, esmalte del valor, y vizarria?	***Hia.*** Pues como desta suerte, con venganças, y amagos de la muerte, Principales se saludan quando llegan a hablarse? Como dudan los generosos pechos, a tantos triunfos, y vitorias hechos, al trato, y cortesia, esmalte del valor, y bizarria?

[65] Además, el siguiente en hablar es el propio Arcombroto.

Tu Tusbal, como admites enojado Tal huesped? *Arc.* Como estoi ena- morado (3094-3103)	Tu Tusbal, como admites enojado Tal huesped? *Arc.* Como estoi ena- morado

En el siguiente caso QC y S ofrecen una hipometría acompañada de una clara incorrección sintáctica, que enmiendo por la rama de Q y VT.

QC, S	Q, VT
porque esse Pielago breue por essa parte diuide el Africa, y solamente ay pequeño viaje, (3271-3274)	porque esse pielago breue por essa parte diuide el Africa, y solamente ay **vn** pequeño viage,

2.1.2. Enmiendas a QC por los demás testimonios

Muchas veces, los errores de QC son evidentes y fácilmente subsanables, como se demuestra en el hecho de que todos los testimonios que le siguen ofrecen lecturas correctas en esos mismos pasajes[66].

El problema del próximo fragmento tiene que ver con el desplazamiento de la indicación del nombre del locutor (Gelanor). En la edición príncipe dicha referencia aparece un verso más abajo, por lo cual el pasaje carece de sentido. Obviamente tiene que ser Gelanor (y no el mismo Timonides) el que aluda a que los dos personajes

[66] No es el caso del siguiente error de QC debido a la postergación del nombre del locutor, que Q también adopta, a diferencia de S, que lo corrige. Poliarco responde sin sentido a la pregunta que él mismo formula. Se trata de un error conjuntivo corregido también por VT. S y VT ayudan con la puntuación a la comprensión del fragmento:

QC, Q	S, VT
Arg. aquella vãda embio. *Pol.* Quien? Lidogenes y yo ***Arg.*** Te la he dado a ti, después (2246-2249)	*Arg.* aquella vãda embio. Pol. quiẽ? ***Arg.*** Lidogenes, y yo te la he dado a ti, después

(Timonides y Arsidas) le han preguntado dónde se encuentra Poliarco.

QC	S,Q-VT
Tim. Adonde està tu señor? los dos me aueis preguntado. ***Gel.*** Vna mesma cosa, y yà vna respuesta será la que os dè mi pecho elado (694-698)	*Tim.* Adonde està tu señor? ***Gel.*** los dos me aueis pregutado vna mesma cosa, y ya vna respuesta será la que os dè mi pecho elado,

El siguiente error se produce por la conmutación del tipo *r* por el f. La lectura del sustantivo *pésame* podría llevar a una mala interpretación del pasaje, aunque se percibe claramente como una errata tipográfica y fue corregido por los demás testimonios —que fácilmente entendieron que Arsidas iba a ausentarse del lado de Poliarco para llamar a Argenis y le pedía a su amigo que esperase.

QC	S, Q-VT
Pol. auisa a Argenis que quiero si puedo, antes que ninguno me vea en el Parque hablarla, donde en matices confusos admire la Primavera, el natural, y el estudio. *Ars.* **Es pesame** aqui. (2094-2100)	*Pol.* auisa a Argenis, que quiero si puedo, antes que ninguno me vea en el Parque hablarla, donde en matices confusos admire la Primavera, el natural, y el estudio. *Ars.* **Esperame** aqui.

Algo similar sucede en el ejemplo que se muestra a continuación: QC cuenta con un error por inversión de los tipos de la palabra y adición de una *e*, enmendado por los demás testimonios. Seguramente haya influido en la confusión la semejanza gráfica entre *enigma* y *enemiga.*

QC	S, Q-VT
enemiga mi amor parece. (3223)	**enigma** mi amor parece.

2.1.3. Enmiendas a QC por VT

La mayor parte de los errores de QC no fueron detectados por S ni por Q, pero sí los enmendó Vera Tassis, que se caracteriza por su mayor atención a la mejora del texto, aunque sus intervenciones no siempre son afortunadas. A pesar de que en el caso de *Argenis y Poliarco* añade algunos errores y erratas al texto de QC, las correcciones de VT fueron cruciales para esta edición, pues el atento editor interviene en la mayor parte de los puntos en los que existe alguna incorrección y busca soluciones más o menos acertadas.

Debido a la abundancia y diversidad de estos lugares problemáticos en la edición príncipe, se clasificarán según su naturaleza en errores por omisión, por adición, por sustitución y por cambio de orden.

a) Errores por omisión

Se trata de errores de QC que afectan en muchos casos a partículas pequeñas —tal como se afirmaba antes— y causan a menudo marcadas hipometrías e incorrecciones sintácticas, por lo que son fácilmente detectados por Vera.

QC, S, Q	VT
y tenga mi pecho humilde la pena facil la entrada, y la salida dificil? (933-935)	y tenga **en** mi pecho humilde la pena facil la entrada, y la salida dificil?
Que es tal efeto que pide este gusto, que ya es fuerça, que el dolor passado oluide, (977-979)	que es tal efecto **el** que pide este gusto, que ya es fuerça que el dolor passado olvide,
Dudoso de auer oído vuestras vozes, considero	Dudoso de auer oído vuestras vozes, considero

à quien debia primero	a quien debia primero
responder agradecido	responder agradecido,
al fauor de tu hermosura,	al fauor de tu hermosura,
ò de tu esfuerço **el** fauor.	ù de tu esfuerço **al** fauor.
(583-588)	

Este tipo de error llega en ocasiones a alterar por completo el sentido de la secuencia, como sucede cuando las omisiones afectan a las partículas de afirmación o negación[67]. En el ejemplo que se reproduce a continuación, Vera Tassis soluciona la hipometría insertando la negación. Parece que su lectura tiene mayor sentido, pues Poliarco advierte a Argenis de que dejarse querer implica dar esperanzas a su pretendiente.

QC, S, Q	VT
la mas honesta dama	La mas honesta dama
piensa que la ofende,	piensa que **no** la ofende
quien la sirue, adora, y ama,	quien la sirve, adora, y ama:
y uo mira, no atiende,	y no mira, no atiende
que dize aquel con esperança vana,	que dize aquel con esperança vana:
quien se dexa oy querer, querra mañana.	Quien se dexa oy querer, querra mañana.
(2529-2534)	

Tras el verso 2050 se produce otro error conjuntivo de QC, S y Q por omisión de un verso, claramente perceptible por el sentido y la métrica. El pasaje queda truncado, con lo cual VT trata de solventar el problema incorporando un verso que se introduce en esta edición para evitar dejar la secuencia cortada. Dicho verso pudo ser inventado por Vera, aunque no se descarta la posibilidad de que se haya valido de algún testimonio hoy perdido. Apontes, Keil, Hartzenbusch y Fernández Mosquera también lo incorporan.

[67] Alberto Blecua afirma que son «muy frecuentes [...] en el proceso de la copia las pérdidas de palabras con poca entidad gráfica como conjunciones, artículos, pronombres, etc. El olvido, por razones obvias, resulta particularmente grave en el caso de la negación» (2004, p. 22).

QC, S, Q	VT
Pero son zelos, y son viuos rayos fuego puro, que sin abrasar el cuerpo penetran hasta lo oculto del alma, donde la vida ***om.*** (2049-2051)	Pero son zelos, y son viuos rayos, fuego puro, que sin abrasar el cuerpo penetran hasta lo oculto del alma, donde la vida suele convertirse en humo.

b) Errores por adición

Este tipo de errores suele traer aparejada la hipermetría, por lo que ya fueron detectados y corregidos con facilidad por VT:

QC, S, Q	VT
Dè el esquife en la playa, y en èl **a la tierra** el Africano vaya. (1-2)	Dè el esquife à la playa, y en èl **à tierra** el Africano vaya;
Que voz tan triste ha sido la que **la lengua** y accion ha suspendido con ecos lastimosos. (25-27)	Què voz tan triste ha sido la que **lengua**, y accion ha suspendido con ecos lastimosos?
tu Reina, inuicta señora, de toda **el Africa**, a vn sentimiento tanto te rindes y postras? (1473-1475)	Tu Reyna, invicta señora **del Africa**, à vn sentimiento tanto te rindes, y postras?[68]

En los casos que siguen se añade la conjunción *y*, de forma que se incurre en un error sintáctico, detectado también en la hipermetría. En el primer ejemplo es relevante cómo, a partir de la lectura de QC, Q trata de acortar el verbo para prescindir de una sílaba sobran-

[68] La lectura tomada de VT encaja a la perfección con la métrica y la rima en *–oa* (aunque el endecasílabo terminado en *toda* que introducía QC en medio del romance también rimaba).

te. En el segundo, VT hace una buena enmienda al verso sintácticamente incorrecto de los demás testimonios, que cuentan con un error conjuntivo[69]. El sentido sería: 'para enfrentarse al daño, queja, presunción y duda del Rey (que entroncaría con el «rigor tan fiero» de versos anteriores) has de decirle tu identidad'.

QC, S, Q	VT
zelos tengo de tener mientras no soy tu marido. *Arg.* Y en siẽdolo? *Pol.* Satisfecho. *Arg.* Presigue. *Pol.* **y viuirá** [y vivià Q] el pecho à tu amor agtadecido[70]. (2329-2333)	zelos tengo de tener mientras no soy tu marido. *Arg.* Y en siendolo? *Pol.* Satisfecho. *Arg.* Prosigue. *Pol.* **viuirà** el pecho à tu amor agradecido.
y para que se acuda al daño, y a la quexa, la presuncion la duda, **y dile** al Rey quién eres, veras lo que à Arcombroto te prefieres. (2567-2561)	y para que se acuda al daño, y à la quexa, la presumpcion, la duda, **dile** al Rey quién eres, veràs lo que à Arcombroto te prefieres:

En ocasiones el error se produce por la adición de una letra en un verbo, que pasa desapercibida a los demás testimonios porque hace sentido a primera vista. En el primero de los ejemplos que se ofrece el verbo tiene que estar en imperativo, pues se trata de una petición de Timoclea a Poliarco para que confíe en ella. En el segundo, se detecta el error del verso 1630 en la rima. Además el verbo ha de concordar con la primera persona (Poliarco), por lo que no puede ir en segunda.

QC, S, Q	VT
[...] y, si entras por ella vna vez **fias**de mi,	[...] y si entras por ella vna vez **fia**de mi,

[69] Para no convertir el verso en hipométrico no se haría, según la lectura tassiana, la sinalefa en «dile al» (v. 2560).

[70] Hay una errata en QC en el sustantivo *agradecido* (*agtadecido*, v. 2333), que corrigen los demás testimonios.

que no ha de saber de ti, ni aun la luminar estrella del Sol, […] (631-635)	que no ha de saber de ti ni aun la luminar Estrella del Sol, […]
Errando, pues, por la salada espuma, Ciudadano del mar, y de vna naue Huesped, que ha sido sin escama y pluma, Del viento pez, y de las ondas aue: Miserias vi tambien, por que **presumas**, Que hallar el mal a vn desdichado sabe En la tierra y el agua, pues violento Para enemigo basta y sobra el viento. (1626-1632)	Errando, pues, por la salada espuma, Ciudadano del Mar, y de vna Naue Huesped, que ha sido sin escama y pluma, Del viento pez, y de las ondas aue, Miserias vi tambien, porque **presuma**, Que hallar el mal à vn desdichado sabe En la tierra, y el agua, pues violento Para enemigo basta, y sobra el viento.
à quien montes se **leuantan** el mar hasta competir con las estrellas, y juntos luzes, y fanales vi, (2920-2923)	Aqui en montes se **leuanta** el mar hasta competir con las Estrellas, y juntos luzes, y fanales vi,

En el siguiente caso tiene que leerse *dicha*, en lugar de *desdicha*, pues Hianisbe le cuenta a Arcombroto que está contenta por recuperar el tesoro y la joya que prueba su identidad de mano de Poliarco. Por ello, en esta situación de alegría, resulta incoherente que utilice el sustantivo negativo. Vera Tassis elimina la adición de la partícula negativa y restaura el pasaje:

QC, S, Q	VT
Esta fue su fortuna y mi **desdicha** tambien, pues que ninguna a mis ojos pudiera ser mas dulce, apacible, y lisonjera, vida y alma le deuo en vn tesoro: pero no me mueuo por esso solamente, sino porque de mi y de ti, valiente,	Esta fue su fortuna, y mi **dicha** tambien, pues que ninguna à mis ojos pudiera ser mas dulce, apacible, y lisongera: vida, y alma le debo en vn tesoro, pero no me mueuo por esso solamente, sino porque de mi, y de ti, valiente,

y rendido se ampara. (3040-3048)	y rendido se ampara.

Es especialmente problemática la adición de un locutor, ya que esto implica la alteración en el locutor siguiente y la pérdida de sentido en el pasaje. En este caso solamente Vera Tassis fue capaz de restaurar la secuencia:

QC, S, Q	VT
Arc. Eres ingrato. *Pol.* Tu fuiste. ***Ar.*** Amigo doble. ***Pol.*** Quien habla Cõ libertad. […] (2496-2498)	*Arc.* Eres ingrato. *Pol.* Tu fuiste. amigo doble. *Arc.* Quien habla con libertad. […]

c) Errores por sustitución

En este grupo se integran errores ocasionados generalmente por similitudes gráficas entre palabras. En los siguientes ejemplos se aprecia la sustitución de un lexema por otro, que es adoptado por todos los testimonios hasta que VT se percata de su falta de pertinencia en el pasaje. En el primer caso la inclusión de la palabra *concetos* (v. 682) elimina una antítesis que enfrenta los sentimientos de alegría y pena y que se halla presente en todo el pasaje por medio de diversos recursos estilísticos. El segundo está motivado por la similitud gráfica entre *rinde* y *mide*, y quizá por influencia del *mide* del verso 879. La lectura *rinde*, aportada por VT, se corresponde a la perfección con el hundimiento del caballo (vv. 884-885).

QC, S, Q	VT
risa y lagrimas embia. El dia al amanecer, para darnos a entender, que amanace cada dia entre lirios y azucenas, entre mirtos y jazmines, para dos contrarios fines	risa, y lagrimas embia el dia al amanecer, para darnos à entender que amanece cada dia entre lirios, y azucenas, entre rosas, y jazmines, para dos contrarios fines,

de **concetos** y de penas.	de **contentos**, y de penas.
(675-682)	
quiso ausentarse y partirse.	quiso ausentarse, y partirse,
Y como todos los puertos	y como todos los Puertos
estaban tomados, mide	estavan tomados, mide
con la desdicha el valor,	con la desdicha el valor,
y se atreuio al inuencìble	y se atreviò al inuencible
curso del Limeraa nado,	curso del Limeraà nado,
donde el cauallo se **mide**,	donde el cauallo se **rinde**,
y èl, Piloto de vn vagel	y èl, Piloto de vn baxel
animado, se fue a pique.	animado, se fue à pique.
(877-885)	
en casa de Timoclea	en casa de Timoclea
està escondido, alli asiste	està escondido, alli assiste
Poliarco en vna cueua,	Poliarco en vna cueva,
aluergue lobrego, y triste.	alvergue lobrego, y triste,
Basta que el descuido pueda	**hasta** que el descuido pueda
dar lugar à que camine,	dar lugar à que camine,
y en los braços de los vientos	y en los braços de los vientos
del Rey tu padre se libre.	del Rey tu padre se libre.
(954-961)	
Que tarde remedio espera	Què tarde remedio espera
quien ama, y no se declara,	quien ama, y no se declara!
que yo pienso que, si **amara**[71],	que yo pienso que, si **hablara**;
hasta las piedras mouiera,	hasta las piedras mouiera:
el callar me ha de matar,	el callar me ha de matar,
sufriendo tanto rigor.	sufriendo tanto rigor.
(3250-3255)	

En este ejemplo la presencia de un espacio añadido motiva la confusión de una palabra con dos, de forma que la secuencia pierde el sentido:

[71] Evidentemente Selenisa *ama*, por lo que no tiene sentido decir «si amara»; justamente lo que no hace es *hablar* de su amor por Arcombroto.

QC, S, Q	VT
y si en el punto que las cartas lea, no os dieredes los braços, haziendo la amistad eternos laços, y que darais contentos logrados de los dos los pensamientos, tenedme por fingida falsa, y aleue, y **que teme** la vida con mortales desmayos el Dios de los relampagos y rayos. (3127-3135)	y si en el punto que las cartas lea no os dieredes los braços, haziendo la amistad eternos laços, y quedareis contentos, logrados de los dos los pensamientos, tenedme por fingida, falsa, y aleue, y **quiteme** la vida con mortales desmayos el dios de los relampagos, y rayos.

En algunos casos se producen por error cambios gramaticales en el mismo verbo, motivados por la sustitución de un tipo por otro. El hecho de que la palabra resultante exista contribuye a que el resto de testimonios hasta VT no la corrigen:

QC, S, Q	VT
Como te digo, **salir** Poliarco de la cueua en abito de villano. (1132-1134)	Como te digo, **salió** Poliarco de la cueva en abito de villano.
pero, en fin, si la malicia tan gran delito propuso en alguno, **dixo**[72], que era dado, caso que le huuo tercero de su muger, mas de su dama ninguno. (2060-2065)	pero enfin, si la malicia tan gran delito propuso en alguno, **digo**, que era (dado caso que le huvo) tercero de su muger, mas de su dama, ninguno.
dexando el premio dudoso, **dexar** de hazer vn dichoso,	dexando el premio dudoso, **dexas** de hacer vn dichoso,

[72] La forma verbal tiene que aparecer en primera persona de presente, pues el verbo actúa como marca conversacional que aporta naturalidad al pasaje, destinada a que el interlocutor no se pierda en el mar de estructuras interordinadas de su discurso.

por hazer dos infelizes. (3163-3165)	por hacer dos infelizes.

En muchos casos, la sustitución afecta al pronombre átono, partícula pequeña que puede fácilmente confundirse por otra similar:

QC, S, Q	VT
[...] q luego que aquella nueua escuchò, que traidor **te** publicò, y que supo de aquel fuego la ceremonia, y la ley que le excluye del fauor de los hombres, al rigor quiso ausentarse del Rey, (703-710)	[...] Que luego que aquella nueua escuchò, que traidor **le**[73] publicò, y que supo de aquel fuego la ceremonia, y la ley, que le excluye del fauor de los hombres, al rigor quiso ausentarse del Rey;
Yà abrâs sabido tu, como arrogante Poliarco en campañas y desiertos, matò al Embaxador, que a los conciertos de secreto venia, y que rompiò la fe y palabra mía. Eristenes lo diga, que, del muerto Embaxador, amigo alli **la** acompañaba. (832-839)	Yà abràs sabido tu, como arrogante Poliarco en campañas, y desiertos, matò al Embaxador, que a los conciertos de secreto venia, y que rompiò la fè y palabra mía: Eristenes lo diga, que del muerto Embaxador amigo, alli **le**[74] acompañava.
Mas si Arsidas no **se**halla, ò èl no la estìma ò la precia, haràs del ladrón fiel, dandole vna carta, [...] (1444-1447)	Mas si Arsidas no **le**[75] halla, ò èl no la estima, ò la precia, haràs del ladron fiel, dandole vna carta, [...]

[73] Gelanor está hablando en tercera persona, tal como hace en los versos siguientes (*supo*, v. 706; *le*, v. 708; *quiso*, v. 710, etc.).

[74] El referente es el embajador y el pronombre, por tanto, tiene que ser masculino.

[75] El pronombre se refiere a Poliarco, en concordancia con el *él* del verso 1445.

en fin para conseguir	Enfin, para conseguir
tan altas vitorias oy,	tan altas vitorias oy,
me falta dezir quien soy,	me falta dezir quien soy,
que no lo quise dezir,	que no lo quise dezir,
por cumplirte la palabra,	por cumplirte la palabra,
ni a Argenis, ni al Rey, q estima	ni à Argenis, ni al Rey, q estima
mi persona; antes **se** anima	mi persona, antes **le** anìma
amor, que su pecho labra,	amor, que su pecho labra,
a decirme, que si soy	à decirme, que si soy
noble, su esposo serè	noble, su esposo serè
de Argenis, que dulce Fè?	de Argenis, (què dulce fe!)
(2750-2760)	

Es también muy corriente en QC la alteración del posesivo, que puede transfigurarse en otra palabra carente de sentido en el contexto, como sucede en el primer ejemplo, o cambiar por error de persona, como se muestra en el segundo.

QC, S, Q	VT
[…] El embia	[…] El embia
por ti, el enojo destierra,	por ti, el enojo destierra,
en que **si** engaño viuia,	en que **su** engaño viuia;
(1837-1839)	
Yo espero, que presto veas	Yo espero que presto vea
esse cristal trasparente,	esse cristal transparente,
Republica de sus naues,	republica de sus Nauos,
poblacion de sus bajeles	poblacion de sus Baxeles;
y conociendole el Rey,	y conociendole el Rey,
luego a **tus** brazos te entregue,	luego a **sus** brazos te entregue,
(3220-3225)	

La sustitución de un artículo por una preposición o de una vocal por otra letra (en dos palabras del segundo ejemplo) ilustra una vez más cómo pequeñas alteraciones producen sinsentidos en el texto de QC que no fueron corregidos hasta VT:

QC, S, Q	VT
en esta paz fue forçoso	En esta paz fue forçoso
ausentarme; discurrid,	ausentarme: discurrid
a desdichas de vn ausente,	**las** desdichas de vn amante[76],
que todas juntas las vi,	que todas juntas las vi,
pues hallè (valgame el cielo)	pues hallè (valgame el Cielo!)
quando a sus ojos bolui	quando à sus ojos bolvi,
vn fuerte competidor,	vn fuerte competidor,
que me pudo preferir,	que me pudo preferir,
(2890-2897)	
embarqueme, pero a penas	Embarquème, pero apenas
en el salado zafir	en el salado zafir
abrir la quilla los **sanos**	**abriò** la quilla los **senos**
del pauimento turqui,	del pauimento turqui,
quando rizadas espumas,	quando rizadas espumas,
combatidas entre si,	combatidas entre si,
imitauan con las ondas	imitauan con las ondas
vn verdinegro tabi,	vn verdinegro tabi.
(2906-2913)	

QC presenta tres versos en boca de Poliarco que, si bien encajan a la perfección en la rima y en la métrica, no tienen mucho sentido en el pasaje[77]. Por esta razón se enmienda con la lectura de Vera, aunque no existen garantías de su paternidad calderoniana.

QC, S, Q	VT
à Francia quise boluerme,	A Francia quise bolverme,
solamente por decir,	solo para conseguir,
de aqui adelante os he dicho	como su Principe, el logro

[76] Se acepta la enmienda de VT, aunque no se incorpora el sustantivo *amante*, pues se trata de una innovación innecesaria.

[77] Puede ser que solamente esté deturpado el verso del medio, pero no hay forma de saberlo con certeza.

quanto os he dicho hasta aqui[78], (2902-2905)	del premio que mereci.

d) Errores por cambios de orden

El grupo de errores basados en la conmutación de elementos del discurso es el más reducido de los vistos hasta ahora. La alteración del orden de palabras o frases dentro de un mismo verso o el desplazamiento a otros provoca en general modificaciones en el cómputo métrico, tal como se ilustra en los ejemplos que se explican.

Se puede incluir aquí una alteración en el orden de la perífrasis verbal «pude llegar» que no cambia el sentido de la secuencia, pero origina una hipermetría. Vera Tassis invierte el orden para facilitar la sinalefa. El siguiente caso que se ofrece es un error en la distribución de los versos. En QC, S y Q la afirmación de Argenis aparece en el verso siguiente, alterando el cómputo métrico de ambos versos.

QC, S, Q	VT
Yo estaua, señor, mas cerca, por esso **pude llegar** antes. (1317-1318)	Yo estaua, señor, mas cerca por esto **llegar pude** antes.
Arg. Quita, detente, detente. *Pol.* Pues tu te retiras. *Arg.* Si, que à quien sospecha de mi tan baxa y groseramente castigo. […] (2286-2290)	*Argen.* Quita, detente, detente: *Pol.* Pues tu te retiras? ***Argen. Si,*** que à quien sospecha de mi tan baxa y grosseramente, castigo. […]

[78] En contra de la decisión de enmendar con Vera Tassis se alzaría la existencia de unos versos muy similares en *El galán fantasma*, comedia muy próxima cronológicamente, dichos por Candil a modo de chiste, también alrededor del verbo *decir*. Esto hace pensar que los versos de QC, aunque sin sentido, podrían ser calderonianos y dispuestos a propósito para causar hilaridad en boca de un personaje que cuenta con rasgos cómicos (aunque no tan marcados como en el gracioso): «de parte del Duque vengo / solamente a te decir / —que es lo mismo que decirte— / que tengas deste jardín / la puerta abierta esta noche» (*Comedias II*, p. 281). No obstante, la agramaticalidad de los versos en *Argenis y Poliarco* me inclina a descartarlos ante la incapacidad de localizar y subsanar un posible error.

2.1.4. Enmiendas por las ediciones modernas

Cuando todos los testimonios del siglo XVII reproducen un error o lo corrigen sin fortuna, se recurre para la enmienda a las escasas ediciones modernas[79].

En el verso 2478 se localiza un error conjuntivo de QC, S, Q y VT por falta de concordancia, ya que el verbo —que tendría que estar en primera persona— aparece en tercera. Enmiendo con Apontes, al que siguen Keil, Hartzenbusch y Valbuena[80].

QC, S, Q, VT	Esta edición-Apontes
Si ya es forçoso que à luz	Si ya es forzoso que a luz
guardados meritos salgan,	guardados méritos salgan,
no solo al Rey se la he dado [la joya],	no solo al Rey se la he dado,
sino tambien a la Infanta,	sino también a la Infanta,
pues **fue** quien libre à los dos	pues **fui** quien libré a los dos
de vna encubierta zelada,	de una encubierta celada,
(2474-2479)	

Recurro a Keil para la enmienda de un error por sustitución del pronombre posesivo de tercera persona por el de segunda (v. 1885). Ningún testimonio advierte la falta de concordancia con el posesivo de tercera persona del verso 1889, ya que ambos se refieren a Argenis. Hartzenbusch y Valbuena Briones también corrigen de igual modo.

Además de la importancia en esta enmienda, la lectura de Keil fue decisiva para la incorporación de una acotación absolutamente necesaria que faltaba en todos los testimonios. Después de un diálogo de Hianisbe con su dama, la Reina se queda sola con Arcombroto, por lo cual es necesario que después del verso 2733 aparezca la indica-

[79] Como se adelantaba, todas las ediciones modernas, excepto la de Fernández Mosquera (que tiene como texto base a QC), derivan de VT.

[80] Se han consultado la primera y la segunda edición de Valbuena y, tras constatar que no existen diferencias entre ellas, se cita en todo momento por la primera.

ción *«Vase la dama»*, que también añaden Valbuena y Fernández Mosquera.

El siguiente editor moderno, Hartzenbusch, es el más eficaz a la hora de corregir errores que QC transmite a todos los testimonios de la época. Sirvan como ejemplo los que se ofrecen a continuación (por sustitución y por omisión):

QC, S, Q, VT	Esta edición-Hartzenbusch
Limena (VT, Limera) (608, 717, 882)	Himera[82]
q esencia es otro me escuche bien de hablar yo bien. (1247-1249)[81]	¿Qué esencia es **que** otro me escuche bien de hablar yo bien?
que por serte amigo fiel **le** di en muestras de mi amor. (2260-2261)	que por serte amigo fiel **la**[83] di en muestras de mi amor.

Siguiendo con las enmiendas que se hacen en esta edición al texto de QC, se incorpora en la acotación posterior al verso 1305 el nombre de Eristenes, tal como hace Hartzenbusch, seguido de Valbuena Briones. La pertinencia de esta indicación es indudable, ya que Eristenes está presente en la escena y es mencionado explícitamente en la siguiente acotación (v. 1413acot.).

Merece una mención especial la necesaria atribución de dos parlamentos cantados a Selenisa. El primero (3234loc.) aparece en boca de Argenis en QC, S, Q y VT y se relaciona temáticamente con el que «una voz» pronuncia en el verso 3250 y siguientes. Ambos tratan

[81] Este error conjuntivo de todos los testimonios por falta de gramaticalidad se enmienda siguiendo a Hartzenbusch y Valbuena. Keil detecta el problema y trata de corregirlo sin éxito introduciendo un *si* en el lugar de la conjunción *que*.

[82] El Himera, río siciliano, aparece en la fuente y también se alude a él en las ediciones de Valbuena Briones y Fernández Mosquera.

[83] Tal como resuelve Hartzenbusch (seguido de Valbuena), hay que utilizar la forma de complemento directo femenina, pues se refiere a la joya y se relaciona con el *verla*, v. 2225; «la dio», v. 2226 y «la di», v. 2227.

sobre el tema del amor no declarado y se producen por petición de Argenis a la dama, con lo cual no existe ninguna duda de que es Selenisa la que canta.

ARGENIS Selenisa.
SELENISA Mi señora.
ARGENIS Canta una letra; suspende
agua, tierra, mar y viento
con tu voz.
SELENISA ¿Triste o alegre?
ARGENIS Canta de amor, por que sea
todo amor cuanto yo oyere[84].

El comienzo del verso 3234 con *Gil* puede ser un error procedente de copiar la palabra *jilguero* o *Gelanor* de versos más abajo[85]. Hartzenbusch, seguido por Valbuena Briones, enmienda el pasaje atribuyendo los dos primeros versos a Selenisa y los dos últimos a «Selenisa y músicos».

QC, S, Q, VT	Esta edición, Hartzenbusch
Gil, no me dexan hablar, yo morirè de temor, porque no ay tristeza en amor. como sufrir y callar. (3234-3237)	SELENISA **Si** no me dejan hablar yo moriré de temor, que no hay tristeza en amor como sufrir y callar.
Una voz: Que tarde remedio espera quien ama, y no se declara, que yo pienso, que si amara, hasta las piedras mouiera, el callar me ha de matar, sufriendo tanto rigor. *Todos.* Que no ay tristeza en amor, como sufrir y callar. (3250-3257)	**Selenisa** ¡Qué tarde remedio espera quien ama y no se declara!, que yo pienso que, si hablara, hasta las piedras moviera. El callar me ha de matar sufriendo tanto rigor… TODOS Que no hay tristeza en amor como sufrir y callar.

[84] vv. 3228-3233.

[85] También ha de tenerse en cuenta la similitud gráfica entre la abreviatura de Selenisa (Sel.) y esa forma errónea (Gil.)

En el ejemplo que ofrezco a continuación hay un error conjuntivo de todos los testimonios por omisión, que produce un verso hipométrico. VT trata de corregirlo sin fortuna. Tomo en parte su enmienda, pero sustituyo el pronombre demostrativo *este* por el de lejanía *ese*, tal como hacen Hartzenbusch y Valbuena. En efecto, Argenis se encuentra a cierta distancia del coche, como se deduce de su pregunta («¿Qué es eso?», v. 1275). Los demás testimonios modernos adoptan la lectura de VT.

QC, S, Q	VT	Esta edición, Hartzenbusch
Ay Dios! que es del Rey / mi padre: no ay quien se atreua / a sus ondas, y se arroje / tras èl? (1278-1281)	Ay Dios, que **este** es el del Rey / mi padre! no ay quien se atreua / à sus ondas, y se arroje / tras èl?	¡Ay, Dios, que **ese** es el del Rey, / mi padre! ¿No hay quien se atreva / a sus ondas y se arroje / tras él?

Esta edición sigue la enmienda de Valbuena Briones en un caso en el que QC presenta un error por omisión del pronombre *lo* y alteración de la forma verbal. S corrige y ofrece un verso con sentido, pero hipométrico. Q se percata del error de QC e introduce el pronombre, pero en plural. Se trata de un caso muy útil para la filiación, pues se puede ver cómo S y Q derivan de forma independiente de QC, mientras que VT lee de Q.

QC	S	Q, VT	Esta edición,Valbuena
la vista nos permitir (3288)	la vista nos permite	la vista nos **los** permite	la vista nos **lo** permite

Ya para concluir, cabe mencionar las dos enmiendas realizadas de acuerdo con Fernández Mosquera. La primera corrige un error detectado en la rima que no fue percibido por los testimonios de la época ni por las ediciones modernas, porque desde el punto de vista sintáctico y de concordancia es posible la utilización del adjetivo en masculino. Sabemos, sin embargo, que dicho adjetivo tiene que con-

cordar con *cueva* (y no con Poliarco) porque la forma *escondida* (y no *escondido*) rima con el sustantivo *vida* (v. 771).

QC, S, Q, VT	Esta edición-Fernández Mosquera
darme albricias de la vida	darme albricias de la vida
que te estìma y te desea:	que te estima y te desea.
en casa de Timoclea	En casa de Timoclea,
en vna cueua **escondido**	en una cueva **escondida**,
viue Poliarco, y dize,	vive Poliarco y dice
que à ti solamente dè	que a ti solamente dé
noticia dedonde estè.	noticia de dónde esté.
(771-777)	

La segunda enmienda que se toma de Fernández Mosquera tiene que ver con un pasaje deturpado en todos los testimonios. Se trata de un error por omisión de QC que VT detecta y enmienda de manera equivocada[86]. En lugar de restaurar la preposición *en* —como hará Santiago Fernández Mosquera—, incorpora el verbo *ser* y da lugar a una estructura sintácticamente incorrecta[87]:

QC, S, Q	VT	Esta edición, Fernández Mosquera
aunque despedirse en vano	aunque es despedirse en vano	Aunque en despedirse en vano
del Africa el alma yerra,	del Africa el alma yerra,	del África el alma yerra,
pues con discurso tan llano	pues con discurso tan llano	pues con discurso tan llano
del Africa me destierra	del Africa me destierra	del África me destierra
la amistad de vn africano.	la amistad de vn africano.	la amistad de un africano.
(1917-1921)		

[86] Apontes, Keil y Hartzenbusch siguen a Vera Tassis en su enmienda errónea.

[87] El sentido sería: [El alma] «falta a lo que tiene obligación» (*Autoridades*) por marcharse de la acogedora África sin necesidad, pero su partida se justifica porque es la amistad de un africano (su «discurso llano», apacible, afable (*Autoridades*) el que lo mueve. El *pues* tiene un valor adversativo recogido en *Autoridades*.

2.1.5. Filiación de los testimonios a partir de los errores de QC

A continuación, se retomarán y agruparán algunos de los errores de QC más significativos en función de su valor filiatorio:

En primer lugar existen casos en los que QC transmite una lectura errónea a todos los testimonios. Su carácter conjuntivo corrobora que de forma directa o indirecta todos proceden de QC.

QC, S, Q, VT	Enmienda en esta edición
Toda llena [referente, «el coche»] (1286)	Todo lleno
Poliarco, no assuguro oy de la vanda el veneno; pero assegurar procuro, que viue **tu** pecho lleno de amor firme, honesto y puro. (1882-1886)	Poliarco, no aseguro hoy de la banda el veneno, pero asegurar procuro que vive **su** pecho lleno[88] de amor firme, honesto y puro,
No miras esse monte, ò nuevo Atlante […] Comparado **el** amor, que el alma deue, Menos firme serà, menos constente. (2658-2665)	¿No miras ese monte o nuevo atlante […] comparado **al** amor que el alma debe, menos firme será, menos constante.

La existencia de errores conjuntivos de QC y S nos inclina a corroborar la consideración aceptada por la crítica de que S ha leído de QC (y no de otro testimonio), si bien hay que tener en cuenta el hecho de que por sí mismos estos errores no pueden justificar dicha filiación[89].

En los mismos ejemplos (vv. 2928, 2946-2947, 3271-3274, 3094loc.) las enmiendas que Q hace a QC (y la edición tassiana reproduce) cuentan con un interés similar para el establecimiento del

[88] En el verso 1885 existe un error de QC reproducido por los demás testimonios. Hay una falta de concordancia con el posesivo de tercera persona del verso 1889, ya que ambos se refieren a Argenis. Enmiendo con Hartzenbusch.

[89] Desde una lógica lachmaniana, que dos testimonios (A y B) compartan un error implica tres posibilidades: que ambos lean de un texto común, que A lea de B o que B lea de A.

stemma. Todas ellas corroboran que Q procede de QC y a su vez VT lee a QC indirectamente a través de Q. De todos modos, cabe puntualizar aquí que estos datos no son concluyentes para determinar que VT haya tenido en mano a Q y no a QC, pues los errores estudiados no son de naturaleza separativa, imperceptibles, y por tanto Vera Tassis podría haberlos detectado y corregido de forma independiente[90].

Por otro lado, la cantidad relativamente elevada de errores conjuntivos de QC, S y Q —que enmiendo con VT— demuestran que S y Q están vinculados a QC, aunque por sí solos no determinan la dirección de la filiación[91].

Un valor análogo tienen los ejemplos de errores conjuntivos de QC, S y Q que Vera Tassis no ha logrado enmendar con demasiado acierto o que trata de corregir mediante la incorporación de versos probablemente de su cosecha (vv. 1917, 2051, 2903-2905).

Es de especial utilidad para el estudio de la filiación de los testimonios el ya mencionado error de QC (vv. 2232-2233) por adición de la conjunción («Y viuirá»), que S reproduce, Q trata de corregir creando un nuevo error (*Yviuià*) y finalmente enmienda VT (*Viuirà*). En este caso se constata que la lectura de Q no podría haberse dado sin haber leído por QC, percibido el error e intentado enmendar la hipermetría. De modo similar, se deduce con claridad que el esfuerzo de la contrahecha Q por solventar el problema fue tomado por Vera Tassis como una pista para llegar a la lectura correcta. Se aprecia, por tanto, una evolución textual que encaja a la perfección en el *stemma* propuesto por la crítica calderoniana.

Resulta ilustrativo también un error de QC ya tratado con anterioridad (v. 3288), basado en la falta de concordancia, que los demás testimonios tratan de enmendar sin fortuna. S deja el verso hipo-

[90] Los «errores separativos», según Alberto Blecua, son aquellos «que un copista no puede advertir ni, por lo tanto, subsanar por conjetura o con ayuda de otros manuscritos» (2004, p. 53). Juan Casas aclara esta explicación en su brillante artículo dedicado a este tipo de errores: «O erro separativo, a diferenza do erro ostensible, non ten apariencia de deturpación, circunstancia que o protexe da emenda conxetural: por mor disto, o erro dunha testemuña ausente noutra garante que a segunda non deriva da primeira, pois, de seguir un modelo errado, o copista posterior reproduciría a falla» (2005, p. 77). Para un estudio en profundidad del concepto véase también Maas (1927) y Orduna (2000).

[91] Existen ejemplos en los versos 705, 883, 933, 1630, 2062, 2224, 2478, 2497, 2530, 2560, 2756, 2908, 2920, 3252 y 3041.

métrico en su intento de solventar el problema, mientras que Q (seguido de VT) enmienda la forma verbal acertadamente pero introduce el pronombre de acusativo en plural. Tal como se adelantó en el apartado correspondiente, en esta edición se recupera el pronombre perdido de mano de Hartzenbusch («la vista nos lo permite»).

Los errores de QC localizados en los versos 695-696, 1441-1442 y 2100 son fácilmente detectables y corregidos por los demás testimonios.

Por su parte, como se adelantaba, un error de QC, corregido sin fortuna por S pero satisfactoriamente por Q (v. 2045), refuerza el hecho de que S y Q derivan independientemente de QC, ya que ayuda a descartar que Q lea por S o viceversa.

2.2. Errores de S

S no introduce muchos errores más allá de aquellos que reproduce de QC, del que deriva directamente. Se hará ahora un repaso por aquellos errores privativos de este testimonio más claros y relevantes para la constitución del *stemma*.

En el verso 490 se localiza un error separativo, originado por la sustitución de una vocal por otra. Dicho cambio produce la aparición de un verbo distinto (en lugar de *deba*, *daba*). Este tipo de errores son cruciales para la filiación, pues —como se ha adelantado— su carácter imperceptible implica que si un testimonio (A) lo muestra y otro (B) no, el testimonio (B) no pudo haber leído del (A). En el ejemplo que nos ocupa, el pasaje deturpado por S podría considerarse sintácticamente correcto, hasta que aparece la cláusula iniciada por la copulativa *y*, que no encaja con el verbo elidido desde el punto de vista semántico. No obstante, para un copista sería imposible advertir que el error se localizaba en la forma verbal. El hecho de que Q y VT no reproduzcan el error, que parece imperceptible, implica que no pueden derivar bajo ningún concepto de S. Evidentemente Q y VT provienen directa o indirectamente de QC, que no manifiesta el error y se encuentra en el punto más alto del *stemma*.

S	Q, VT
porque le **daua** a esse esfuerço la vida, y a mi ventura la ocasion de conoceros, (490-493)	porque le **deva** à esse esfuerço la vida, y à mi ventura la ocasion de conoceros:

El siguiente error de S, si bien no es separativo, sirve para reforzar esta misma filiación, ya que no es reproducido por Q ni por VT[92]. El problema reside en la omisión de la preposición, que produce una hipometría en el verso.

S	Q, VT
[...] pues contra derecho a vn embaxador se ha hecho tal traicion, y dentro labra **el vulgo** aqueste error: que te buscan desta suerte todos para darte muerte como a publico traidor. (520-526)	[...] pues contra derecho a vn Embaxador se ha hecho tal traicion, y dentro labra **en el vulgo** aqueste error; que te buscan desta suerte todos para darte muerte como a publico traidor.

El caso que se presenta a continuación ilustra un error de S debido a la similitud gráfica entre la forma verbal correcta *rendimos* y la que introduce este testimonio al añadir unas letras más (*respondimos*). El pasaje queda sintácticamente incorrecto y carente de sentido, por lo cual Q hace un intento de corregirlo (recupera el verbo original *rendimos*) pero incurre en un error compuesto al introducir el numeral *dos*. Finalmente Vera Tassis consigue restaurar el verso de QC, pues al hallarse ya con el verbo pronominal *rendir* no le es difícil colocar el pronombre correspondiente a la primera persona:

S	Q	VT
A su enojada saña nos	A su enojada seña dos	A su enojada saña nos

[92] Como ya se ha adelantado, este tipo de error no es vinculante a la hora de filiar los testimonios, pues el hecho de que Q y VT no lo reproduzcan puede responder al hecho de que haya sido advertido y corregido por estos testimonios.

respondimos, / Quando la naue en vn escollo choca, (1634-1635)	**rendimos**, / Quando la naue en vn escollo choca,	**rendimos**, / Quando la Naue en vn escollo choca,

2.3. Errores de Q

El testimonio Q introduce numerosos errores que, debido a su perceptibilidad, son ya enmendados acertadamente por VT[93]:

2.3.1. Errores por omisión

El cajista de Q omite en una ocasión el pronombre átono necesario en la estructura sintáctica, por lo cual se ve obligado a reparar el daño convirtiendo el verbo en impersonal mediante la introducción de su forma de participio. Vera Tassis detecta el error y, ayudado por la existencia de una variante de la fórmula gongorina ("A si no B") presente en el verso, recupera el pronombre y equilibra los dos miembros de la estructura en tiempo y modo verbal:

QC	Q	VT
mas que **os obligo** os ofendo (74)	mas que **obligado** os ofendo.	Mas, que **os obligo**, os ofendo.

En el siguiente ejemplo se ofrece un error de Q producido por la omisión del pronombre de acusativo femenino, referido a la pistola que Gelanor no utilizó para defender a su amo en el ataque de los bandoleros. Vera Tassis recupera el elemento perdido, alertado quizá por la hipometría del verso de Q.

QC	Q	VT
Porque no me **la lleuaran** / también,	Porque no me **llevaran** / tambien, mira si	Porque no me **la lleuàran** / tambien,

[93] Existen más ejemplos en los versos 1114, 1368 y 1606.

mira si soy necio. (165-156)	soy necio.	mira si soy necio.

El siguiente fragmento también ilustra sobre la tendencia a incurrir en errores por omisión de partículas pequeñas (como el artículo determinado neutro), que originan hipometrías advertidas y subsanadas por VT. En este caso la enmienda fue relativamente sencilla, pues el editor pudo fijarse en el verso siguiente, que forma paralelismo con el deturpado:

QC	Q	VT
Yà no solo **lo que escucho**, / sino tambien lo que veo (333-334)	Yà, no solo **que escucho**, / sino tambien lo que veo	Ya, no solo **lo que escucho**, / sino tambien lo que veo

Es de especial interés para el estudio de los errores el siguiente ejemplo, en el que el cajista de Q incurre en una serie de equivocaciones encadenadas. Primero, quizá llevado por la rima interna, omite el vocativo *Timonides*, y ubica en el mismo verso la secuencia «porque llevas malas nuevas». A continuación, tal vez haciendo un salto de igual a igual, vuelve a reiterar la secuencia, ahora correcta. Vera Tassis subsana el pasaje, claramente erróneo a la vista de la rima:

QC	Q	VT
Tim. Porque Arsidas? / *Ars.* Porque lleuas / Timonides malas nueuas, (764-766)	*Tim.* Porquè Arsidias? / *Ars.* Porque lleuas **malas nueuas**, / *Tim.* Porque Arsidas? / *Ars.* Porque lleuas Timonides malas nueuas,	*Tim.* Por què Arsidas? / *Arsid.* Porque llevas; / Timonides malas nuevas;

2.3.2. Errores por adición

En los dos ejemplos que siguen Q añade elementos en el verso que lo convierten en hipermétrico. En el primer caso se trata de dos

letras que transforman el sustantivo *Rey* en *reino*. Semánticamente la lectura puede entenderse como correcta, pues este nuevo sustantivo podría modificar a *Sicilia*. No obstante, como ya se ha dicho, es la medida del verso la que alerta a Vera del error. En el segundo ejemplo que se aporta, Q incorpora la preposición *a*, que resulta sintácticamente imposible en un sintagma que actúa como sujeto de la cláusula.

QC	Q	VT
Meleandro de Sicilia, **Rei** vnico, a quien el cielo mas que de animo gallardo, dotò de su entendimiento. (219-222)	Meleandro de Sicilia, **Reyno** vnico, à quien el cielo, mas que de animo gallardo, dotò de su entendimiento,	Meleandro, de Sicilia **Rey** vnico, à quien el Cielo mas, que de animo gallardo, dotò de su entendimiento,
[…] me aflige / **el** acordarme de vn tiempo, (1081-1182)	[…] me aflige / **al** acordarme de vn tiempo,	[…] me aflige / **el** acordarme de vn tiempo,

Existe también un error de Q por adición y sustitución. Se trata del cambio de la forma verbal *hazte* por *hacerte*, quizá influido por el *quererte* del verso anterior. El verso pierde el sentido, la corrección sintáctica y el cómputo métrico, por lo cual Vera Tassis trata de enmendarlo, si bien no llega a la lectura original. La historia de este error a través de los testimonios cuenta con gran valor para la filiación, pues demuestra que VT no ha podido leer de QC y tiene que derivar necesariamente de Q:

QC, S	Q	VT
y todo fue possible con quererte, / pues **hazte** tu possible, (2607-2608)	y todo fue possible con quererte, / pues **hazerte** tu possible.	y todo fue possible con quererte; / pues **hazle** tu possible,

2.3.3. La filiación de Q y VT. Errores conjuntivos y separativos

Los errores conjuntivos de Q y VT corroboran lo antes dicho, que Vera Tassis ha leído por Q y no por QC, que ofrece una lectura correcta. El primer ejemplo que se ofrece es un error separativo de Q, cuya ausencia en los demás testimonios (excepto en VT) los sitúa en otra rama del *stemma*. Se trata de un error léxico por sustitución imposible de advertir, pues el pasaje continúa conservado el sentido y la corrección sintáctica, del mismo modo que sigue encajando a la perfección desde el punto de vista métrico. La única razón que puede llevarnos a preferir la lectura de QC, además del hecho de que consideramos este testimonio texto base de nuestra edición, es que *imitado* forma una *annominatio* con el *imitarte* del verso 1735:

QC, S	Q, VT
Tu, Reina, me has enseñado	Tu, Reyna, me has enseñado
à recibir del fauor	à recibir del favor
vna parte, y fuera error	vna parte, y fuera error
no auerte en esto **imitado**:	no averte en esto **estimado**:
tu me has ofrecido y dado	tu me has ofrecido, y dado
joyas y hospedage, altiuo	joyas, y hospedage, altivo,
valor, yo que atento viuo,	valor, yo que atento vivo,
à imitarte me resueluo,	à imitarte me resuelvo,
y ansi las joyas te bueluo,	y ansi las joyas te buelvo,
y el hospedage recibo.	y el hospedage recibo.
(1728-1737)	

Los siguientes errores conjuntivos de ambos testimonios no son tampoco fácilmente perceptibles, si bien no parece que lleguen a la categoría de errores separativos, pues hay algunas pistas notables que llevan a determinar que la lectura de QC es la correcta. El primero se basa en la sustitución de un nexo consecutivo por otro, con la consiguiente eliminación del paralelismo con el verso 3103. El segundo caso que se presenta cambia la persona del verbo *coronar*, de modo que el sujeto pasa a ser Arcombroto en lugar del Rey. Parece claro que el encargado de coronar las victorias de amor ha de ser el propio monarca y no el enamorado. Q y VT omiten también el nombre del locutor (Arcombroto) en el verso 3360, lo cual constituye un error

por omisión y puede indicar una falta de atención del copista en dicho pasaje, quizá motivada por el cansancio, ya que se encuentra en los últimos versos de la comedia.

QC, S	Q, VT
Arc. Como estoi enamorado *Hia.* Vos como entrais, ò Principe famoso tan arrogante? *Pol.* **Como** estoy zeloso. (3103-3105)	*Arc.* Como estoy enamorado *Hia.* Vos como entrais, ò Principe famoso, tan arrogante? *Pol.* **Porque** estoy zeloso
Arc. Bien el Rey me ha recebido, **coronarà** de laureles oy las victorias de amor, pues soi esposo de Argenis: (3360-3363)	Bien el Rey me ha recibido, **coronarè** de laureles oy las vitorias de amor, pues soy esposo de Argenis.

Existen además variantes conjuntivas de Q y VT que, si bien por sí solas no serían suficientes para filiar, sirven para constatar lo demostrado por los errores. Se pueden clasificar en los siguientes tipos:

a) Sintácticas

Este tipo de variantes, no muy numerosas, tienen que ver en muchas ocasiones con la concordancia de género, tal como se aprecia en el siguiente ejemplo:

QC, S	Q, VT
A si mismo se ofende, à si se infama Quien esta injuria **barbara** consiente; (1663)	A si mismo se ofende à si se infama Quien esta injuria **barbaro** consiente;

b) Por adición de elementos

Es muy significativo que VT lea de igual modo que Q en estos casos en los que ambos testimonios contrastan con la otra rama.

El primer ejemplo que se aporta añade en el testimonio de Q una preposición innecesaria desde el punto de vista sintáctico, pero que

—al hacer sinalefa con la conjunción previa— no altera el cómputo métrico. En el segundo caso parece que Q da por errónea una lectura de QC. Interpreta como un complemento de régimen el sintagma «tal enojo» y, por tanto, considera necesario restaurar la preposición *a*. No obstante, todo apunta a que «tal enojo» es sintácticamente el complemento directo del verbo mover y, por consiguiente, no precisa la preposición.

QC, S.	Q, VT
Yo soi (hermosa Hianisbe) que ya es forçoso decir, secretos, que tanto tiempo à mi mismo me encubri, no te espantes de escucharme, Manfredo, Frances Delfin, (2850-2855)	Yo soi (hermosa Hianisbe) que ya es forçoso dezir, secretos, que **en** tanto tiempo à mi mismo me encubrì, No te espantes de escucharme, Manfredo, Francès Delfin,
Para ti esta carta viene de Hianisbe, sabe della antes su engaño, y aduierte despues a la justa causa, que tal enojo me mueue. (3355-3359)	Para ti esta carta viene de Hianisbe, sabe della antes su engaño, y advierte despues à la justa causa, que **a** tal enojo me mueue.

c) De lengua

Modificación de arcaísmos

Q moderniza algunos de los arcaísmos que presentaba QC, si bien no lo hace de manera tan sistemática como sucede en VT, tal como se verá en el apartado correspondiente.

QC, S	Q, VT
agora (6acot., 1179, 1586, 1843, 1892, 2082)	*Aora*

ansi (1863, 2017)	assi
llegastes (3002)	llegasteis
aquesta (3282)	aquella

Variantes morfológicas

Otras veces, los cambios que introduce Q se limitan al ámbito morfológico, con lo cual no implican grandes alteraciones en el verso en el que se insertan:

QC, S	Q, VT
truje (1416)	traxe
trujera (1502)	traxera

Hay ocasiones en las que la forma de la palabra se modifica por influencia del leísmo o simplemente al sustituir la terminación subjuntiva de tratamiento de respeto por la indicativa:

QC, S	Q, VT
Apartese (2182acot.)	*Apartase*
lo (2121)	le
Canten (3233)	Cantan

Restablecimiento o eliminación de grupos cultos

Existe una tendencia a la restauración de los grupos cultos en la rama de Q-VT —como se deduce de los dos primeros ejemplos que se aportan— pero no se trata aquí tampoco de un hecho sistemático, ya que en ocasiones justamente sucede lo contrario (Q y VT eliminan los grupos cultos que aparecen en QC). Esta oscilación se percibe en los siguientes ejemplos:

QC, S	Q, VT
aceta (1431)	acepta
trasparente (3221)	transparente
victorias (2380)	vitorias
victorioso (2819)	vitorioso

d) Cuestiones gráficas

En cuanto a la sustitución de unas grafías por otras, destaca el caso de la partícula disyuntiva, que en dos ocasiones se escribe en Q y VT con la forma *ù*, a diferencia de los dos testimonios más antiguos. Por su parte, la conjunción copulativa se abre una vez a *e*, cuando QC y S mostraban la forma moderna *y*:

QC, S	Q, VT
o (588, 2588)	ù
y (1573)	e

La separación o unión de algunas palabras, coincidente en Q y VT frente a los demás testimonios, también nos inclina a aceptar su filiación:

QC, S	Q, VT
dese (169)	de ese
Desa (1424)	De essa
Despacio (1843)	de espacio

2.4. Errores y particularidades de VT

Vera Tassis corrige en ocasiones errores de Q e introduce también numerosas variantes, como aquellas derivadas de la modernización morfológica, que cuentan con una expresión gráfica. Sistemáticamente sustituye las terminaciones verbales *–uxiste* por *–axiste*, *–istes* por *–isteis*, y *–alle* por *–arle*:

QC, S, Q	VT
truxiste (1091)	traxiste
defendistes (927)	defendisteis
distes (917)	diste
buscalle (856)	buscarle
publicalle (858)	publicarle

hacelle (1456)	hacerle

De modo similar, el adverbio *ansí* adopta en todo momento la forma actual *assí* en este testimonio (vv. 77, 355, 407, 428, 483, 886, 887, 1036, 1153, 1449, 1578, 1656, 1736, 1863, 1940, 2017, 2158, 2194, 2201, 2231, 2583, 2684, 2703, 2777) y *agora* se sustituye por *aora*, también en los casos en los que Q utiliza la forma trisilábica (vv. 35acot., 1319, 1495).

Por otro lado, Vera Tassis incluye la mayoría de las veces grupos cultos y modifica el modo verbal de las acotaciones, pasando del imperativo o subjuntivo al indicativo. Sirvan los siguientes ejemplos[94]:

QC, S, Q	VT
efeto (s) (164, 179, 208, 269, 270, 987, 1453, 1472, 1584, 1904, 2150, 2237, 2276)	efecto
perfeta (1221)	perfecta
conceto (1232, 1258, 1271)	concepto
aceta (1431)	acepta
vayase (136acot., 1093acot., 1345acot., 1355acot., 2172acot., 2805acot., 3020acot.,)	*vase*

[94] El inusual predominio del modo imperativo en el testimonio de QC es tratado en el apartado correspondiente a las acotaciones.

Saquen	*Sacan*
(1021acot.)	

Es importante reiterar la ya mencionada introducción por parte de Vera de un verso que falta en los demás testimonios («suele convertirse en humo», v. 2051). Con dicha omisión el pasaje quedaba truncado y sin sentido, por lo cual parece apropiado incorporarlo mientras no aparezcan otras vías de solventar el problema de manera más satisfactoria.

De más dudosa pertinencia es cuando VT intercala un parlamento de Timoclea entre los versos 3411 y 3412, en el que la dama hace una valoración positiva de la intervención real, referida al amor. Se deduce de sus palabras que la dama estaba enamorada de Arcombroto, hecho que no se había adelantado de forma explícita en ningún momento de la obra. Estos versos no carecen de sentido, pues encajan a la perfección con la métrica y la rima, y parecen orientados a integrar de una forma más coherente la boda final de Timoclea con Arcombroto. Sin embargo, su ausencia no implica que los demás testimonios cuenten con un error, por lo cual se prescindirá de ellos en la presente edición.

QC, S, Q	VT
y por pagar lo que debe	y por pagar lo que debe
mi amor, doy à Timoclea	mi amor, doy à Timoclea
la mano.	la mano ***Timocl.*** **Dichosa suerte**
Danse las manos.	**pues logró amor con tu empleo**
Pol. Pues ya fenecen	**su dicha!** *Danse las manos.*
las competencias, volvamos	*Pol.* Pues ya fenecen
à la amistad que se deben	las competencias, volvamos
dos que fueron tan amigos.	à la amistad que se deben
(1409-1415)	dos que fueron tan amigos.

Asimismo, Vera Tassis, de forma especial en esta comedia, aporta nuevos errores o enmiendas innecesarias de forma inconsciente o llevado por su característico afán de mejorar el texto calderoniano[95].

[95] Los casos en los que las enmiendas de VT no incurren en incorrecciones métricas, sintácticas ni semánticas se encuentran —debido a su imperceptibilidad—

2.4.1. Enmiendas de tipo léxico

Es muy habitual que Vera Tassis intervenga en el texto calderoniano con la intención de mejorarlo. Sus enmiendas afectan en gran parte de los casos a sustantivos o verbos que decide modificar de acuerdo con la búsqueda de la perfección formal.

QC, S, Q	VT
que en **salado** cristal abrio camino (8)	que en **sagrado** cristal abriò camino;
carcel voluntaria el cielo de la **voluntad** de Argenis. (292-293)	carcel voluntaria el Cielo de la **belleza** de Argenis[96],
la nueua que **dilatada** por Timonides oìste, (950-951)	la nueva, que **delatada** por Timonides oiste,
tu lloras? Naturaleza queda **desuerte** admirada a vn sentimiento postrada. (1956-1957)	tu lloras? Naturaleza queda **de verte**, admirada; a vn sentimiento postrada[97].
O Filomena con saya, ò **Xilguero** con **copete**, (3238-3239)	O Filomena con saya! **Xilguero** con **perendengues**[98]:

muy cerca de lo que Alberto Blecua denomina «errores separativos», que sirven para corroborar la direccionalidad de la filiación con Q y al mismo tiempo sitúan en otra rama a los demás testimonios. No obstante, a diferencia de los errores, dichas variantes se producen de forma deliberada y consciente, no accidental.

[96] En este caso Vera Tassis pretende eliminar la coincidencia léxica con el verso anterior (*voluntaria-voluntad*), que consituye una *annominatio*.

[97] «De suerte» se define en *Autoridades* como un modo adverbial que se utiliza para captar la atención del oyente, sin significación particular. La enmienda tassiana en este caso parece una *lectio facilior*.

[98] Añádase a estos ejemplos el ya mencionado error por sustitución del nombre del locutor en el verso 3200. Debido a la similitud gráfica *Sel.* (Selenisa) es sustituido por *Gel.* (Gelanor), con lo cual existe una reiteración de este mismo nombre en dos parlamentos seguidos (3201 y 3204).

2.4.2. Enmiendas de cambio de polaridad (de afirmación a negación)

La determinación de la polaridad de una secuencia es crucial para su correcta interpretación y Vera Tassis no ha estado muy lúcido en este aspecto en varias ocasiones:

En el primer ejemplo que se aporta, introduce la partícula de negación y con ella una lectura errónea. Parafraseando el sentido de la secuencia, 'el *delfín* (metáfora del navío) está harto de andar por el mar, por lo que quiere regresar junto a Argenis cuanto antes. Su premura se encarece con la metáfora de que volverá volando («volar no nadar presuma»)'. Por tanto, no resulta pertinente negar que está harto del mar. La posible hipometría de los demás testimonios (que pudo ver Vera Tassis y ser la causante de la enmienda) se resuelve no haciendo la sinalefa entre *que* y *harto* (v. 1906), que resultaría ya algo forzada.

En el segundo caso VT no entiende el chiste del gracioso, consistente en que el *monacordio*, instrumento musical de cuerda, tenga *fuelles*. En este caso Vera Tassis, al sustituir una preposición por la opuesta, aporta un claro error al texto privándolo de su comicidad. En efecto, decir que un instrumento de cuerda no tiene fuelles es una obviedad sin gracia.

QC, S, Q	VT
esse sediento Delfin, que harto en el mar **està**: (1905-1906)	esse sediento Delfin, que harto en el mar **no** està:
ò monacordio **con fuelles**, (3245)	ò monacordio **sin fuelles**!

2.4.3. Enmiendas gramaticales o morfológicas

De menor entidad son los siguientes cambios que introduce Vera Tassis, si bien el segundo ejemplo incurre en un error por falta de concordancia[99].

[99] La forma verbal *vea* se dirige a Argenis, que está presente, por lo que el uso de la tercera persona supone un error.

QC, S, Q	VT
Y **preuenido** este daño (301)	Y **preuiniendo** este daño
Yo espero, que presto **veas** (3220)	Yo espero que presto **vea**

2.4.4. Enmiendas sintácticas

El ejemplo que sigue muestra el interés de Vera Tassis por mejorar el texto de Q, ya que introduce la partícula disyuntiva precedida de una coma con la finalidad de convertir el verso en bimembre. No se trata en este caso de un error tassiano, pues la adición no implica una hipermetría, pero la lectura de los demás testimonios no era incorrecta, por lo cual no parece apropiado enmendar en este caso[100].

QC, S, Q	VT
O que valiente què diestro (436)	O que valiente, **ò** que diestro

Para concluir con este acercamiento a los errores del testimonio tassiano hay que mencionar como excepcional la cantidad de casos en los que se alude a nuestra comedia en la fe de erratas que forma parte de los preliminares del volumen (nada menos que 19 ocasiones)[101]. El corrector, don Martín de Ascarza, introduce enmiendas erradas en su inmensa mayoría, por lo que en general no se tendrán en cuenta para esta edición. En cualquier caso, el tan acusado intervencionismo del corrector en esta obra resulta enigmático e insólito.

[100] De hecho, la tendencia a la amplificación en los modificadores es tan calderoniana como la bimembración.

[101] Pueden verse en la imagen que se reproduce a continuación los casos que van desde la página 298 (número erróneo que realmente alude a la 198) hasta la 228.



FEE DE ERRATAS.

PAg. 48. col. 1. Si mi mona, lee, *Sin mi mona*. Pag 75. colun. 2. Valeme, lee, *Valedme*. Pag. 118. col. 2. Ahago, lee, *Hugo*. Pagin. 137 col. 1. Rubicudo, lee, *Rubicundo*. Pagin. 145. col. 2. Puiſo, lee, *Puſo*. Pagin. 298. col. 1. Al morir, lee, *A morir*. Ibidem. Preſtado, lee, *Arreſtado*. Ibidem. Temeroſo à ſus preceptos, lee, *Obediente*. Pag. 200. col. 1. Hazer lo que mando, lee, *Haz oy lo que mando*. Pagin. 201. col. 1. Al tiempo que ya la ſalva del Sol eſtos montes dora, lee, *A tiempo que à hazer la ſaluæ al Sol, que eſtos montes dora*. Pag. 206. col. 1. A mi diſcurſo me niega, lee, *El diſcurſo me confunde*. Ibidem. O à ti que me dixiſte, lee, *O à ti, pues que*. Pag. 209. col. 2. Eſſotro me eſcuche bien: *Es que otro*. Pag. 210. col. 1. Ser à mi alabança, lee, *Será*. Pagin. 219. col. 1. Que harto en el Mar no eſtà, bolar no, nadar preſuma, lee. *Que aun harto en el Mar no eſtà, bolar, no vadar preſuma*. Ibidem. Aunque es deſpedirſe, lee, *Aunque en deſpedirſe*. Pag. 220. col. 1. Si en eſtà, lee, *Si que en ella*. Ibidem. Llega à verla, lee, *A vella*. Pagin. 224. col. 2. Le di, lee, *La di*. Ibidem, col. 2. Llega à tener, lee, *A poſſeer*. Pag. 225. col. 1. Se midieron, lee, *Las midieron*. Pagin. 228. col. 1. Quien la ſerve, adora, y ama, lee, *Quien la ſirue, y ama*. Ibid. Poliarco pudiera, lee, *Yo pudiera*. Ibidem. Dile al Rey, lee, *Dile tu al Rey*. Pag. 245. col. 1. Por acà, lee, *Por acà, por acà*.

Las doze Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca, que contiene eſta Segunda Parte, advirtiendo eſtas erratas, correſponden à las que han ſeruido de original. Madrid, y Março à onze de mil ſeiſcientos y ochenta y ſeis.

Don Martin de Aſcarza,
Corrector general por ſu Mageſtad.

3 Vi

En *Parte segunda de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Francisco Sanz, 1686):
f. 6 de preliminares: **VT**.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España [T/1841]

3. CONCLUSIONES Y *STEMMA*

A modo de conclusión conviene reiterar que los errores analizados llevan a corroborar la filiación de los testimonios aceptada por la crítica calderoniana:

La existencia de errores conjuntivos de QC, S, Q y VT (vv. 608, 1248, 1286, 1889, 2261, 2264, 2478, etc.) confirma que todos han leído directa o indirectamente de QC, testimonio situado en la parte alta del *stemma* y que por tanto constituye el texto base de esta edición[102].

Por su parte, los errores conjuntivos de QC y S (vv. 2928, 2946, 3274, 3094loc., etc.) emparejan desde el punto de vista filiatorio a estos dos testimonios y concuerdan con el hecho de que S ha leído de QC y no de otro texto.

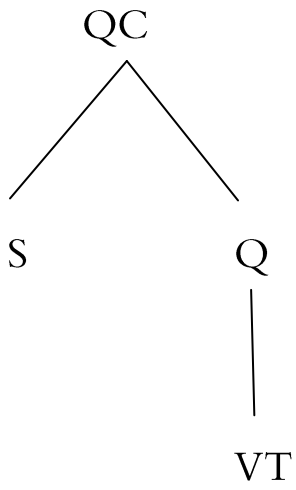
Por otro lado, cuando QC comete un error que S y Q enmiendan mal, pero de forma distinta entre sí (v. 3288), tenemos ya el dato de que estos dos testimonios derivan de QC de forma independiente. Otro hecho que confirma esta hipótesis es que —ante un error de QC— S corrige sin fortuna, mientras que Q (que pasa a VT) lo hace correctamente (v. 2045).

Esta idea se refuerza con el error separativo encontrado en S y no en Q y VT (v. 490). Su imperceptibilidad hace que la ausencia en dos testimonios los sitúe en otra rama del *stemma*, pues no podrían haber copiado por S sin incorporar el error.

Por último, la relación entre Q y VT se apoya en los errores conjuntivos de ambos (vv. 3105, 3361) y sobre todo en uno de Q enmendado sin fortuna por VT (v. 2608), lo que indica la direccionalidad de la filiación.

[102] «Si no se conservan manuscritos y se puede demostrar que las otras ediciones dependen de la primera realizada, las variantes posteriores son fruto de las sucesivas imprentas y añaden nuevas manipulaciones a las ya sufridas por el manuscrito que sirvió de modelo a la primera edición» (Moll, 1979, p. 103).

Una vez explicados todos estos errores, queda justificado para la comedia *Argenis y Poliarco* el siguiente *stemma*:



III. ESTUDIO LITERARIO

1. FECHA DE COMPOSICIÓN Y REPRESENTACIÓN

La crítica calderoniana se tropieza frecuentemente con insalvables obstáculos a la hora de proceder a la datación de buena parte de la obra del dramaturgo. La falta de datos certeros y la ausencia de información por parte del autor contribuyen al incremento de la confusión en la ubicación cronológica de muchas comedias. De hecho,

> De las aproximadamente doscientas obras teatrales de Calderón sólo siete comedias y cuatro autos sacramentales se han conservado en un manuscrito fechado. De 35 autos más se han conservado «memorias de apariencias» fechadas, y de 31 comedias y 5 autos más se puede fijar la fecha porque existen noticias documentales de su estreno, o bien porque se desprende inequívocamente de su contenido con qué motivo fueron escritas. Es decir, que podemos determinar con seguridad la fecha de redacción de un tercio de las comedias y de la mitad de los autos sacramentales[103].

Argenis y Poliarco forma parte de los dos tercios de comedias calderonianas no fechadas. Hasta el momento los estudiosos han aportado al respecto informaciones imprecisas y hasta cierto punto subjetivas o arbitrarias, derivadas de una ausencia de datos a la que se suma la falta de interés por esta comedia. Las palabras de Cotarelo y Mori, en las que se deja clara la duda, ilustran muy bien esta tendencia:

> Las comedias tituladas *Argenis y Poliarco*, *La virgen del Sagrario* y *El mayor monstruo del mundo* [...] fueron impresas en el siguiente año de 1637 y, por tanto, aunque pueden ser anteriores, quizá no lo serán mucho[104].

Kurt y Roswitha Reichenberger mencionan tres puntos de referencia a la hora de emprender la ardua tarea de fechar las comedias:

[103] Kurt y Roswitha Reichenberger, 1983, pp. 255-256.
[104] Cotarelo y Mori, 1924, p. 177.

El primero es rastrear los archivos de la época en búsqueda de noticias sobre las representaciones en la corte o en los corrales. A este respecto, existe un contrato que, si bien no sirve para datar la pieza, ha de considerarse como *terminus ad quem*, ya que se trata de «la primera noticia que tenemos de la representación de la obra»[105]. Según el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el 5 de julio de 1636 en la villa de Buendía, Diego de Cárdenas se compromete a sacar copias de unos textos (*Argenis y Poliarco*, *Mudanzas de Fortuna* y tres entremeses) y alquilárselos a Tomás Donoso y Gabriel Sáez para la fiesta. Además, queda constancia de que la mujer de Cárdenas, la actriz María de Balbín, es contratada para el domingo uno de octubre de 1636 para actuar en dos representaciones con sus respectivos bailes y entremeses[106].

> Consta un concierto, fechado en Madrid el 5 de julio, por el que Diego de Cárdenas, por sí y en nombre de su mujer, María de Balbín, se comprometía a participar en las fiestas de Nuestra Señora del Rosario de Octubre en Buendía (Cuenca) el día 5 de octubre, en que se representarían dos comedias con bailes y entremeses. Cárdenas se comprometía a «dar dos comedias y tres entremeses, que son *Argenis y Poliarco* y *Mudanzas de la fortuna*, y los entremeses han de ser de los mejores que el dicho Diego de Cárdenas tuviere, y se le han de volver las dichas comedias y entremeses acabada la fiesta», y María de Balbín se comprometía a representar. Por ello cobrarían 230 rs., de los que 200 rs. correspondían a las representaciones de su mujer y 30 rs. a las comedias y entremeses. Además, les proporcionarían caballerías a ambos para ir y volver a Madrid, más comida y posada[107].

[105] Davis, 1991, p. 218.

[106] Diego (Sillero) de Cárdenas «se casó con María Balbín. Nos parece probable que no fuera actor, aunque Pérez Pastor, en el extracto de un documento fechado en 1640 [...] se refiera a él como representante. De todos modos, aparece muy relacionado [...] con la organización de festejos e incluso el préstamo o alquiler de textos para las representaciones» (DICAT). Charles Davis (1991, p. 218) alude a la existencia de contratos similares con Cárdenas para que vaya María de Balbín a representar a algún pueblo, aunque no se mencionan títulos.

[107] DICAT. Esta información se contiene también en Davis y Varey, 2003, p. 51.

Si Cárdenas tenía un manuscrito de la obra es posible que su mujer la hubiera representado anteriormente en más ocasiones[108].

El segundo punto para la datación de una obra es la alusión en ella a acontecimientos históricos, inexistente en el caso de *Argenis y Poliarco*.

En tercer lugar, aluden Kurt y Roswitha Reichenberger a la presencia de «citas de una obra en otra, bien de Calderón, bien de otro autor contemporáneo»[109] y —todavía más reveladoras— alusiones a la obra en entremeses y loas cuya fecha se convertiría en *terminus ad quem*. No se han encontrado hasta el momento referencias a nuestra pieza en ninguna de tiempos de Calderón, aunque años más tarde (probablemente en 1718) Argenis y Poliarco aparecerán como personajes de un fin de fiesta atribuido a Antonio de Zamora[110].

Mayor importancia tiene la localización en *Argenis y Poliarco* de un posible eco de *A secreto agravio, secreta venganza*, comedia compuesta «hacia los últimos años de la década de los veinte del siglo XVII»[111]. Si bien esta coincidencia pudo ser casual y no es literal (por faltar en el verso de nuestra comedia el adjetivo *secreto*), sí se mantiene el orden de los dos miembros de lo que parece un proverbio y también es idéntica la estructura[112]. Además no se encuentra en las comedias calderonianas un sintagma tan semejante al del título[113].

SELENISA El tiempo que se fió
de mí Argenis, en mí halló
lealtad y, pues desconfía
de mí quien de otra se fía,

[108] Davis afirma, sin argumentar su postura, que la comedia sería por esas fechas «reciente, si no del todo nueva», opinión que habrá que poner en duda (1991, p. 218).

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

[110] Como esta pieza breve dieciochesca no sirve para establecer el *terminus ad quem* de nuestra comedia se dejará la aportación de más detalles sobre ella para más adelante.

[111] Fernández Mosquera, 2007, p. LXIII.

[112] *A secreto agravio, secreta venganza* es un paratexto que Noelia Iglesias en su artículo «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón» (en prensa) enmarca dentro de los títulos-proverbio. Para un estudio de este tipo de rótulos pueden verse los trabajos de Gates, 1947 y 1949; Hayes, 1947; y Canavaggio, 1983.

[113] La estructura más cercana a dicho título, después de la citada en nuestra comedia, se halla en *El médico de su honra* («y que agravio que es oculto / oculta venganza pide», *Comedias, II*, p. 365).

a un agravio, una venganza.
¿No faltó su confianza?
Pues falte también la mía[114].

Sin embargo, no se trata de un ejemplo claro de referencia al título, ya que *Argenis y Poliarco* puede ser incluso anterior a *A secreto agravio, secreta venganza* y tratarse de una expresión de raigambre popular o literaria que tenía presente el autor en esa época. En cualquier caso, dada la fecha aproximada de *A secreto agravio*, esta coincidencia se puede postular como un indicio para la datación de nuestra comedia en una franja cronológica cercana, en un momento próximo a finales de la década de los años veinte.

Por otro lado, merece la pena mencionar que *Argenis y Poliarco* comparte con *El mayor encanto, amor,* fiesta mitológica que tiene por protagonista a Ulises, un pasaje de ocho versos referentes a un desembarco en la isla de Sicilia[115]. Se trata de una coincidencia no determinante para la datación, aunque de interés para el estudio de la ya conocida tendencia calderoniana a reutilizar sus versos en distintas comedias. Ambas obras beben de la *Argenis* de Barclay en su comienzo y, dado que *El mayor encanto* está claramente fechada en 1635 y *Argenis y Poliarco* es (como se verá a continuación) presumiblemente anterior, se puede pensar que Calderón, teniendo en mente el pasaje del desembarco de la fuente[116] barclayana, haya acudido a su adaptación teatral de la historia, *Argenis y Poliarco*, para reiterar unos versos con los que rellenar un pasaje similar en *El mayor encanto.* El auge de las novelas bizantinas durante la década de 1620-1630[117], puede justificar el interés del autor por el material de Barclay en estos años, lo cual explicaría tanto la reescritura de su asunto en *Argenis y Poliarco*

114 vv. 1995-2001.

115 Este aspecto será tratado con mayor detenimiento en el apartado dedicado a las fuentes.

116 El concepto *fuente* ha suscitado múltiples controversias en los últimos tiempos. Maria Grazia Profeti considera que dicha etiqueta implica una mayor valoración del texto que influye sobre el otro (1995, p. 195). Por esta razón la estudiosa prefiere utilizar el sustantivo *intertexto.* Al margen de esta polémica terminológica, debe quedar constancia de que la voz *fuente* es empleada a lo largo del presente trabajo con el sentido amplio y neutro que se recoge en el *DRAE*: «material que sirve […] de inspiración a un autor». Mi intención no es en ningún momento realizar juicios de valor que privilegien una obra sobre la otra.

117 Véase Gonzalez Rovira, 1996, p. 250.

como el aprovechamiento de determinados motivos en obras posteriores[118].

Las representaciones, cuando se conservan datos acerca del reparto, son otra de las fuentes de información para la datar una obra. No obstante, no se ha encontrado hasta el momento ningún manuscrito manejado en alguna de las puestas en escena de *Argenis y Poliarco*.

En estos casos más problemáticos los Reichenberger proponen atender a la «evolución estadística de características métricas y/o estilísticas»[119]. Harry W. Hilborn, basándose en un criterio métrico, sitúa la comedia en el año de 1634[120], si bien sus porcentajes no concuerdan con aquellos resultantes del estudio métrico de la pieza que se presenta en otro capítulo de esta tesis, por lo cual sus conclusiones no pueden considerarse fiables. Su ambicioso intento de ubicar cronológicamente las comedias calderonianas en función de las formas métricas ha recibido muchas críticas:

> Hay que tener en cuenta que Hilborn disponía sólo de una base muy pequeña de obras fechadas con seguridad cuando empezó su trabajo, y además que consideraba como seguras algunas fechas que pasaban por tal en la literatura sobre Calderón que después se han mostrado corregibles[121].

Asimismo, la fecha de 1634 parece demasiado tardía para *Argenis y Poliarco*, pues la obra ve la luz en 1637 (en la primera impresión de QC, *Segunda parte*) y no sería rentable publicarla sin antes agotar el proceso de representación. No se debe perder de vista el periodo de tiempo que suele transcurrir desde la fecha de estreno de una comedia hasta su publicación, sobre todo si se produce en una parte:

> Por un lado hay que tener en cuenta que lo usual en el siglo XVII era que el autor escribiera su obra para una determinada compañía, cuyo director («autor») la compraba y adquiría con ello los derechos de representación, por regla general para ocho años. Durante ese tiempo no podía el

[118] Téngase en cuenta que los versos coincidentes, pese a que están insertados en ambos casos en un pasaje con ecos barclayanos, son enteramente calderonianos. Por ello no se puede decir que hayan podido ser tomados independientemente de una fuente común, sino que proceden uno del otro.

[119] Kurt y Roswitha Reichenberger, 1983, p. 267.

[120] Hilborn, 1938, p. 26.

[121] Kurt y Roswitha Reichenberger, 1983, p. 263.

> autor disponer de su texto sin más ni más, entre otras cosas porque le había entregado el manuscrito al director. A esto se añade en el caso de las dos primeras «Partes» de Calderón que en el momento de su aparición ya se había publicado gran parte de las comedias contenidas en ellas, pero que los hermanos Calderón —como se sabe las dos primeras «Partes» fueron publicadas por José— tuvieron que esperar a que se levantara la prohibición de conceder licencias para la impresión de comedias en Castilla para poder editarlas en Madrid. De hecho hay motivo fundado para pensar que las 12 comedias aquí contenidas —a excepción de *Lances de amor y fortuna* y *Argenis y Poliarco*— fueron escritas hasta diez años antes[122].

En la cita anterior nuestra comedia aparece una vez más acompañada de vaguedad y falta de precisión, pero si se atiende a los ocho años en los que agotaría su recorrido en las tablas hasta la fecha de publicación —lo cual tampoco es muy seguro ni exacto—, se podría barajar para su composición la fecha aproximada de 1629.

Por otro lado, es preciso establecer el año de 1626 como *terminus a quo*, ya que es en esta fecha cuando aparece la edición de la *Argenis* de Barclay hecha por Pellicer, fuente de la comedia[123]. Parece lógico que Calderón aprovechase la fama de la obra barclayana en España en un momento temprano[124], pues supondría un reclamo y una garantía de éxito para la adaptación teatral[125].

Una vez examinados los escasos datos de los que disponemos, se podría concluir que la comedia pudo ser compuesta en una amplia franja cronológica de diez años que va desde 1626, momento de la publicación de la fuente inmediata (*terminus a quo*), a 1636, año de su

[122] Kurt y Roswitha Reichenberger, 1983, pp. 256-257.

[123] La relación directa entre ambas obras se demostrará más adelante.

[124] Rodríguez-Gallego (2009, pp. 40-41) señala la abundancia de acotaciones en *Argenis y Poliarco* (como ocurre en *El galán fantasma* y *Hombre pobre todo es trazas*) y toma este dato como un indicio de una posible datación temprana de dichas comedias con respecto a las demás integradas en la *Segunda parte*, ya que presumiblemente el autor no habría revisado estas obras al tomarlas de posibles manuscritos con pocos errores destinados a la representación. A todo esto hay que añadir en el caso de *Argenis y Poliarco* el predominio del modo imperativo en las formas verbales de dichas acotaciones, lo cual podría sugerir una datación temprana del texto acorde con su utilización en las tablas.

[125] La edición latina de la *Argenis* de Barclay en Segovia (1632) indica que todavía en esta fecha seguía teniendo interés la obra y —por tanto— aún sería rentable el tratamiento de la historia en las tablas.

primera representación conocida (*terminus ad quem*). Parece prudente inclinarse hacia una fecha entre 1627 y 1629, poco después de la traducción de Pellicer, a la espera de la obtención de algún dato que permita una datación fidedigna de la pieza[126]. La composición en estos años encaja perfectamente con el gusto literario por la narrativa bizantina, tan en boga en el período de 1620-1630, que le aseguraría al dramaturgo una buena acogida inicial por parte del público.

Por último, aunque no sirva para la datación de la comedia, conviene anotar la segunda y última representación conocida hasta el momento, útil para el seguimiento de la enigmática historia de *Argenis y Poliarco* en las tablas. Tal como afirman Shergold y Varey, tiene lugar en palacio el 18 de enero de 1690 por la compañía de Damián Polope, ante la Duquesa de Baviera[127]. Para Charles Davis la indicación «Fiesta que se representó a sus majestades en el salón de su real palacio», que aparece en sueltas y en VT, se refiere a esta representación[128]. Sin embargo, su argumento se invalida al tener en cuenta que la edición tassiana de la comedia (1686) es anterior a la representación de 1690, por lo que debió de existir alguna otra representación palatina en tiempos de Carlos II. De hecho, Fernández Mosquera afirma que la comedia,

> escrita probablemente pocos años antes de su primera impresión, fue denominada *Fiesta* por Vera Tassis en su edición quizá por haber sido puesta en escena ante Carlos II, pero no comparte con las fiestas mitológicas la riqueza tramoyística ni el protagonismo mitológico[129].

A todo esto cabe añadir que la indicación no tendría por qué contar con un referente personal ni espacial único a lo largo de la historia de la puesta en escena de la obra. Susana Hernández, a propósito de la comedia caballeresca *El castillo de Lindabridis*, se enfrenta al mismo problema de identificar una comedia como *fiesta*. La

[126] Estas fechas coinciden con la posibilidad de que exista la mencionada referencia al título *A secreto agravio, secreta venganza*. Además, Picciola (2001) considera que la representación de la comedia calderoniana se habría realizado simultáneamente a la de su homóloga francesa, adaptación de la obra de Barclay por parte de Du Ryer, que estuvo en las tablas entre 1629 y 1631. Si bien esta opinión no es vinculante, incide en la franja cronológica que se ha barajado.

[127] Shergold y Varey, 1979, p. 290.

[128] Davis, 1991, p. 218.

[129] Fernández Mosquera, 2007, p. XXX.

estudiosa baraja distintos espacios de representación en el Palacio de Buen Retiro o en el Alcázar, a los que aludiría la expresión «Salón Real de Palacio», que también podrían ser válidos para la puesta en escena de *Argenis y Poliarco*:

> En la primera producción de *El castillo de Lindabridis,* según la edición de Vera Tassis, se trata de una «fiesta que se representó a sus majestades en el Salon Real de Palacio» (ed. Cruickshank y Varey 417; ed. Torres 85). Aunque no ha habido manera de comprobar si Vera Tassis se refiere al Buen Retiro o al Alcázar, definitivamente no se trata del Coliseo sino del salón dorado en el Alcázar o del Salón de los Reinos o alguna otra sala en el palacio del Buen Retiro[130].

[130] Hernández Araico, 2007, p. 71.

2. GÉNERO

2.1. Introducción

La determinación del género[131] de una comedia[132] resulta decisiva para su estudio desde un punto de vista crítico, literario y teatral, ya que la temática y principios estructurales derivan directamente de la adscripción de la pieza a un grupo determinado. Por otro lado, la reflexión acerca del género es también básica para el conocimiento del horizonte de expectativas del público del momento y —por tanto— para una comprensión global del espectáculo dramático en su conjunto[133].

Es muy complicado realizar una clasificación genérica de la obra que nos ocupa dentro de las taxonomías manejadas por la crítica actual, pues no existe ninguna otra pieza calderoniana que comparta un número importante de características con ella, tal como se verá a continuación, y tampoco cuenta claramente con todos los rasgos de ninguna de las clasificaciones más útiles.

[131] Se utilizará en todo momento el vocablo *género* —y no *subgénero*— con la finalidad de huir de jerarquizaciones que puedan complicar de forma innecesaria el discurso. En efecto, cada etiqueta empleada explica un aspecto concreto de la pieza y todas ellas superpuestas pueden ofrecer las claves necesarias para una correcta e integral interpretación de la comedia. Cada una de las denominaciones manejadas responde al estudio genérico de la obra desde una perspectiva determinada (según se focalice la atención en el análisis del tema o motivos de la obra, sus fuentes o el efecto que tendría en el público de la época).

[132] «La comedia es la configuración dramática de la visión cómica de la existencia; en ella se plasma la imperfección del hombre y del mundo pero también la posibilidad de una superación de las limitaciones y debilidades; hecho que se revela en la solución feliz de la problemática expuesta o incluso en la demostración de su inexistencia» (Spang, 1994, p. 316).

[133] Ver Arellano, 1995, p. 129.

Según la terminología de Bances Candamo *Argenis y Poliarco* se integraría en la categoría de «comedias amatorias», ya que se trata de una «pura invención o idea sin fundamento en la verdad»[134], en oposición a las obras que él denomina *historiales*. Dentro de las *amatorias* pertenecería a las que el estudioso denomina «de fábrica», diferenciadas de las «de capa y espada», que son protagonizadas por caballeros particulares. Las comedias de fábrica

> son aquéllas 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 aquéllos 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, mayormente si son reyes o reinas, o damas de palacio, porque, aunque sea del Palacio de 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[135].

Resulta evidente la existencia en nuestra comedia de gran parte de las características enunciadas por este estudioso del tiempo de Calderón[136], aunque parece dudoso su carácter ejemplar. En *Argenis y Poliarco* existe obviamente un afán idealizador y de exaltación de las virtudes de los personajes, pertenecientes a las más altas esferas sociales, aunque la posible lectura moral queda supeditada al componente poético y amoroso. Al margen de lo dicho, la clasificación de Bances Candamo resulta un tanto superficial e incompleta para dar cuenta de los rasgos verdaderamente definitorios de nuestra pieza.

Argenis y Poliarco es una adaptación a las tablas de una obra previa adscrita al género bizantino, que constituyó un auténtico fenómeno editorial, razón por la que don Pedro la eligió como fuente. Es habitual en Calderón y otros dramaturgos contemporáneos la utilización

[134] Bances Candamo, 1970, p. 33.

[135] Bances Candamo, 1970, pp. 33-35.

[136] Vitse (1988, p. 328) añade a las características que apunta Bances Candamo la imprecisión y atemporalidad de las comedias denominadas «de fábrica», datos que concuerdan también con la comedia que nos ocupa.

de materiales literarios, dejando constancia de ellos ya en el propio título de la comedia, tal como ocurre en este caso con la *Argenis* de John Barclay. La causa de este trasvase puede hallarse en el éxito de determinados *best sellers*, que suponían un reclamo para el público del corral o palacio, conocedor de su fama[137]. Muchos estudiosos han tenido en cuenta esta moda teatral y en consecuencia han realizado listados de comedias calderonianas con origen literario o —más concretamente— *novelesco*. Es el caso de Lasso de la Vega, que dedica un capítulo de su libro a aquellas comedias derivadas de obras previas, dentro del cual hace constar un subgrupo con asunto tomado de composiciones *novelescas*, entre las que se halla *Argenis y Poliarco*[138]. Por su parte, Valbuena Briones agrupa conforme al mismo criterio *La puente de Mantible, El jardín de Falerina*[139], *Argenis y Poliarco, El conde Lucanor, Auristela y Lisidante, El castillo de Lindabridis* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*[140]. En la introducción a su edición caracteriza a *Argenis y Poliarco* como «comedia novelesca, o si se quiere, de caballerías, con un sentido poético extraordinario»[141]. María Rosa Lida incide una vez más en esta clasificación al indicar que nuestra comedia «pertenece al grupo de obras inspiradas en novelas y poemas en boga», al tiempo que ofrece un listado indicativo de las fuentes en que bebe cada pieza[142].

Todas estas comedias *novelescas* tienen en común el haberse hallado durante mucho tiempo en una situación de olvido e indiferencia por parte de los estudiosos literarios, influida quizá por los devastado-

[137] Iglesias Iglesias analiza este fenómeno en su trabajo dedicado a los títulos de las comedias calderonianas: «son muchas las comedias calderonianas que tienen una génesis novelesca y que el escritor lleva a las tablas, a sabiendas del éxito que estas historias narrativas habían tenido entre el público» (2010b, p. 640).

[138] Lasso de la Vega, 1881, p. 319.

[139] Al mencionar *El jardín de Falerina* se refiere a la comedia en dos jornadas, ya que Felipe Pedraza Jiménez (2003, p. 175) añadirá a este listado la «fiesta cantada» que lleva igual nombre pero que consta de tres actos, escrita por Calderón en colaboración con Rojas (primer acto) y Coello (tercer acto). Véase la edición de Pedraza y González Cañal (Calderón de la Barcai *et alii*, 2010).

[140] Valbuena Briones, 1956, p. 1916.

[141] Valbuena Briones, 1956, p. 1916.

[142] Lida de Malkiel, 1966, p. 233. Cruz Casado (2002, pp. 357-358) retoma esta clasificación y aporta más datos acerca de las fuentes novelescas de dichas comedias.

res juicios que hizo sobre ellas Menéndez Pelayo[143]. A pesar de la subjetividad de sus valoraciones, el estudioso probablemente no se equivoca en el hecho de atribuirle al origen novelesco la razón del descuido crítico por estas obras. No obstante, en el caso de *Argenis y Poliarco* es la fugacidad de la fortuna de la fuente y no la irrepresentabilidad de los materiales —que en efecto Calderón ha remodelado con acierto para ser llevados a las tablas— lo que ha incidido en que la pieza haya estado sumida en la indiferencia a lo largo de los años.

Con la finalidad de dar un paso más en la delimitación del perfil genérico de la comedia, se analizarán a continuación diversas etiquetas aplicables a ella con mayor o menor precisión.

2.2. Comedia palaciega

Un par de rótulos que también son aplicables a *Argenis y Poliarco* son el de «comedia palatina» y «comedia palaciega». Ignacio Arellano califica las comedias palatinas, subgénero integrado en las obras dramáticas cómicas, como aquellas «fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo [...]. Sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios, y la acción se sitúa en la lejanía espacial y/o temporal»[144]. A todo esto añade algunos datos más acerca de su ambientación, escenografía, temas y lenguaje[145].

[143] Menéndez Pelayo, 1941, p. 286. «Calderón compone por lo menos siete comedias novelescas [...], relegadas hoy por la crítica, probablemente a causa de la posición de Menéndez y Pelayo, que se muestra muy contrario a la inclusión de ese tipo de fantasía en el teatro. En su influyente *Calderón y su teatro* asevera Menéndez y Pelayo que las comedias caballerescas de Calderón son esencialmente defectuosas (tanto como las mitológicas) «con el pecado capital de estar tomadas de novelas, que rara vez son a propósito para las tablas». Y corrobora el gran erudito (286), sin otra justificación que el gusto realista de su propia época: "Una porción de recursos que son verosímiles en las novelas, no son tolerables en una representación escénica que se ve y no se lee, y en la cual, por consiguiente, no caben las inverosimilitudes que se admiten en la novela"» (Hernández Araico, 2007, pp. 67-68).

[144] Arellano, 1995, p. 139. Vitse define las comedias palatinas según tres dimensiones: geográficamente se ambientan fuera de Castilla, en cuadros exóticos donde se acentúa el componente fantástico (pero este exotismo es más bien superficial); desde un punto de vista socio-dramático, los protagonistas pertenecen a la nobleza y tienen un correlato en el villano y el gracioso («extrême diversification sociale», p. 542); por último, con respecto a la estructura cómica, Vitse (1988, pp. 330, 542) apunta el tono frívolo, lúdico y hasta burlesco de estas obras.

[145] «Situadas en lugares y/o tiempos exóticos, en cortes italianas, Bohemia, Francia o Escocia, con personajes nobles y argumentos a menudo inspirados en

Argenis y Poliarco entraría de lleno dentro de este concepto. De hecho, Fernández Mosquera utiliza la misma etiqueta al afirmar que por su procedencia la comedia «podría encuadrarse en el denominado género caballeresco o novelesco en términos de Menéndez Pelayo o en el que otros denominan palatino»[146].

Felipe Pedraza (2000), a propósito del estudio de comedias enmarcadas dentro de la órbita caballeresca, profundiza en este concepto y realiza una clasificación de las comedias de este tipo en *palatinas* y *palaciegas*. Ambas clases cuentan con similares características, muchas de las cuales son compartidas por *Argenis y Poliarco*. Así, aparecen en nuestra comedia largas peregrinaciones que los héroes hacen de Francia a Sicilia y de Sicilia a Mauritania (y viceversa) en procura de la fama o de amores ideales. Se pueden destacar también, entre los rasgos que cita Pedraza, las acotaciones y relatos que tienen mucho de cinematográfico[147], la inspiración quijotesca en personajes como Poliarco y Gelanor, la intercalación de materias graves de sus dramas trágicos (destino, libertad, necesidad moral de renuncia[148]), la localización espacial no española, la imprecisión temporal, los rasgos de inverosimilitud, la existencia de personajes de la realeza y aristocracia en relación con humildes (gracioso, criadas, Eristenes y Lidoro) y la ocultación de la identidad como causa de una desestabilización del orden amoroso, social y moral justo, con su consiguiente restablecimiento[149].

La diferencia entre las comedias palatinas y las palaciegas reside en la utilización en las palatinas del amor como vía de ascensión social,

---

refinados mundos literarios (novelescos, cortesanos) se distinguen otras numerosas comedias de la categoría palatina [...]. Música, danzas, jardines barrocos como fondo de la acción, interiores palaciegos, casuística sofisticada de los códigos galantes, asomos de patetismo en los conflictos de amor y lealtad, idealizaciones literarias del discurso y la conducta y un elevado grado de fantasía constituyen otros elementos conformadores del género» (Arellano, 1995, p. 503).

146 Fernández Mosquera, 2007, p. XXX.

147 Más adelante se tratará la técnica del espacio itinerante, definida por Rubiera.

148 Véase el caso de Arcombroto, que tiene que renunciar a su amor por Argenis debido al vínculo fraternal.

149 Esto se ejemplifica en la historia amorosa de Argenis y Poliarco, puesta en peligro por la aparición de Arcombroto, mientras no se revela que es hermano de la princesa.

reflejo de una lucha de poderes[150]. Este rasgo no se aprecia en el final de *Argenis y Poliarco*, donde solo mejora socialmente Timoclea, que no es un personaje principal. Las comedias palaciegas no ofrecen un discurso inherente contra al poder y su corrupción, ya que su función básica es la de entretener. Como se verá más adelante, en nuestra comedia se ha recortado el componente político procedente de la fuente y, por tanto, se busca una lectura libre de juicios al sistema social y político de la época. Esta visión *cómoda* de las comedias palaciegas tiene que ver con que muchas se estrenan en el palacio del rey o casas de nobles, y no en corrales. En este tipo de comedias, pues,

> el amor no es un camino para subir a una posición social superior, aspecto que a los héroes no les importa en absoluto, ya que ellos pertenecen a la realeza aunque a veces lo desconozcan momentáneamente o intenten que sea un dato sin la menor importancia[151].

En efecto, tanto Argenis como Poliarco y Arcombroto pertenecen ya a la realeza y sus historias de amor no obedecen en absoluto a pretensiones de medro social, por lo cual sin ninguna duda se puede integrar la comedia dentro del ámbito palaciego, según la clasificación de Pedraza.

2.3. Impronta caballeresca

El género caballeresco tiene su origen en la Francia del siglo XII y se extiende por la España medieval hasta llegar a los siglos XVI y XVII. Es entonces cuando penetra en el teatro, donde Gil Vicente[152] protagoniza una primera etapa de gran apogeo entre los años 1532 y 1536[153]. Con todo, es en la generación de Calderón de la Barca don-

[150] Pedraza, 2000.

[151] Iglesias Morales, 2007, p. 21.

[152] Para un acercamiento a la figura de Gil Vicente puede verse Pérez Priego (2004, pp. 32-37) y María Luisa Tobar (2006, p. 38).

[153] En este momento destacan obras como la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y *Comedia del viudo*. Una vez sentadas las bases, autores como Lope de Vega (*En un pastoral albergue*, *Los celos de Rodamonte*) y Tirso de Molina (*Aquiles*) desarrollan el género. A partir de 1622 se produce un mayor influjo italiano a través de la inclusión de elementos mágicos y novedades técnicas que cuentan con la finalidad de entretener y sorprender al público. Cabe resaltar en este periodo a Villamediana (*La gloria de Niquea*) y Vélez de Guevara (*El caballero del Sol*).

de se produce el momento cumbre de las comedias de caballerías[154]. Ya en el ámbito calderoniano, al margen de ejemplos de caracterización genérica dudosa como la pieza que nos ocupa o *Lances de amor y fortuna*, existen muchas otras obras cuya pertenencia al marco de la comedia caballeresca es irrefutable, como *La puente de Mantible*, que sienta las bases del género con la incorporación de personajes del ciclo carolingio como Roldán e integra la mayoría de los rasgos de las comedias caballerescas previas.

Los componentes caballerescos en el teatro calderoniano tienen la finalidad de entretener, pero también pretenden enaltecer al público perteneciente a la nobleza o incluso a la realeza, que se vería reflejado en unos personajes de su misma condición social, ejemplos de caballerosidad y portadores de altos ideales[155]. En este tipo de piezas se presentan situaciones y valores que se encontrarían posiblemente en desuso en el siglo XVII, pero que serían recordados con añoranza por aquellos espectadores cortesanos que los sentían como parte de sus raíces[156].

Tal como se ha visto, *Argenis y Poliarco* ha sido calificada generalmente por la crítica como una comedia *novelesca*, aunque también *caballeresca*. En la definición del género caballeresco prima un componente maravilloso y fantástico, capaz de atraer a un amplio grupo de lectores durante siglos, pero también a muchos dramaturgos. De hecho, el *Diccionario de Autoridades* alude los libros de caballerías co-

[154] Véanse autores como Cristóbal de Monroy (*El caballero dama*); Francisco de Leiva (*Amadís de Niquea*) o Rojas Zorrilla (*El caballero del Febo*).

[155] Valbuena Briones dedica un trabajo al estudio del material caballeresco en el teatro calderoniano (1982).

[156] «La producción dramática barroca invadió los salones regios. Lo hizo, a veces, como simple divertimento trasladado desde los *corrales* para el cotidiano entretenimiento de las personas reales, pero en otras ocasiones fue un espectáculo concebido expresamente para el particular universo del palacio. La comedia se transformaba entonces en "fiesta teatral cortesana"» (Sanz, 2006, p. 18). «La comedia caballeresca, aunque posee la característica de gran espectáculo, también muestra cierta línea intrascendental, con lo que se suprimirían los acentos excesivamente dramáticos y conmovedores mientras que se acentuarían los motivos que llevasen a un espectáculo de aventuras y amores exóticos en donde se tendría muy en cuenta el decoro en la escena, un contexto palaciego y elitista y un final feliz que mostrase a los espectadores que los valores caballerescos, por lo menos en teoría, seguían funcionando en las capas altas de la sociedad como guía de comportamiento cortés» (Iglesias Morales, 2007, p. 18).

mo «aquellos que contienen hechos e historias fingidas de héroes fabulosos».

Para un primer acercamiento a la definición de este tipo de comedias son muy ilustrativas las palabras de Pedraza Jiménez:

> Un tanto olvidadas han estado las comedias novelescas o caballerescas de Calderón, escritas en su mayor parte para los escenarios palaciegos. Su existencia viene a demostrar que después de la parodia quijotesca, había lectores, entre ellos nuestro dramaturgo, prendados del universo imaginativo, mágico y disparatado de las caballerías. [...]. El poema de Ariosto es la fuente principal, pero no faltan algunos motivos ajenos a la magna obra renacentista. Las comedias calderonianas recrean las largas peregrinaciones, hazañas absurdas, encantamientos, amores ideales, batallas y demás ingredientes de este tipo de obras. La escenificación es acorde con este mundo quimérico. Las acotaciones y relatos tienen algo de cinematográficos[157].

A pesar del cuestionamiento que se hace de este tipo de materiales a partir de la publicación y éxito del *Quijote*, las comedias caballerescas han hallado en los años treinta del siglo XVII una vía de salida en el ámbito cortesano a través de la ironía, la metaliterariedad y la visión alegórica, de forma que incluso lo extravagante y exótico tenía aceptación en clave humorística o lúdica. Nuestra comedia contiene muchos rasgos de este género, procedentes en gran parte de la fuente narrativa, aunque no se puede equiparar a otras obras (ya mencionadas) con mayor presencia de elementos sobrenaturales y espectaculares.

En primer lugar en *Argenis y Poliarco* se constata la existencia de rasgos de carácter imaginativo, si bien mitigados con respecto a piezas que entran más de lleno en el universo caballeresco. De hecho, no aparecen en la comedia seres fantásticos, hundimientos de espacios o personajes, efectos pirotécnicos ni tampoco los característicos encantamientos. Más bien se trata de pinceladas de inverosimilitud en momentos como las espectaculares tormentas que conducen a naufragios, los casuales encuentros entre personajes o los viajes a espacios lejanos y exóticos. Un ejemplo se encuentra en el episodio de la llegada del agonizante Lidoro ante Poliarco, destinatario de la carta que llevaba (vv. 1758 y ss.). Ante este hecho extraordinario, los

[157] Pedraza Jiménez, 2000, p. 253.

propios personajes se admiran: Gelanor afirma que el hecho «Es de la fortuna exceso» (v. 1811) y Poliarco se muestra también incrédulo («no es posible que tal pase», v. 1816).

En un rastreo de elementos caballerescos cabe destacar un pasaje en el cual al comienzo de la comedia Timoclea se dirige a Arcombroto empleando el término *caballero* cuando pide ayuda para Poliarco en su enfrentamiento con los bandoleros. Este sustantivo, en un contexto de ayuda a una dama en peligro, transporta al espectador a las aventuras literarias de los caballeros andantes, bien instaladas en el imaginario colectivo de la época:

TIMOCLEA Ampara, ¡oh, caballero!
—que el traje te acredita, aunque extranjero—,
ampara generoso
el pecho más bizarro y más brioso
del mundo[158]

De modo similar, casi al comienzo de la pieza, Poliarco se presenta a Arcombroto como «francés caballero» (v. 184), hecho que ofrece al público determinadas expectativas acerca de su comportamiento a lo largo de la obra. En esta misma línea, se produce una clara caracterización de Gelanor como *escudero* de Poliarco (v. 1606), lo cual sitúa a ambos personajes dentro de la órbita caballeresca[159].

Otro rasgo que conviene destacar es la presencia del elemento especular o metaliterario, muy en consonancia con el género caballeresco. A este respecto puede mencionarse un pasaje en el que Hianisbe se refiere al carácter extraordinario de la *historia* de amor de Arcombroto y Argenis, al que ella le augura tanto éxito que será en un futuro preciado objeto de lectura y disfrute. A parte de la evidente ironía que deposita el dramaturgo en el hecho de que el lector conozca de antemano el fracaso del africano como pretendiente, surge también un juego entre la ficción teatral creada a partir de la historia de Barclay y una nueva historia que existe únicamente en la alusión de la Reina y sucedería a la propia acción teatral:

[158] vv. 35-39.

[159] De forma paralela, en *La puente de Mantible* se denomina también *escudero* al gracioso Guarín (véase Tyler y Elizondo, 1981, p. 433).

HIANISBE mas descansa sin cuidado
solo un día y fía de mí
que has de volver desde aquí
a Sicilia tan honrado
que, en sabiendo el Rey quién eres,
con más gusto te reciba
del que piensas, por que viva
entre agrados y placeres
tu persona tan honrada
del Rey y Argenis que sea
un asombro que se lea
por historia celebrada[160].

Las referencias a fuentes épicas (que se tratarán en su correspondiente apartado) son otra de las huellas caballerescas de la obra. Fernández Mosquera, a propósito del estudio de la tempestad, dedica unas palabras a la influencia de distintas tradiciones de esta naturaleza en la configuración de los personajes de las comedias cercanas a la órbita caballeresca:

> Estas comedias recogen perfectamente la influencia de las fuentes épicas: en primer lugar, a partir directamente de materiales clásicos, especialmente Virgilio y Lucano; o en segundo lugar, desde la mediación de la épica renacentista en verso (desde Ariosto hasta Ercilla) o en forma de narración, que comprendería los materiales épicos transformados en novela, es decir, las narraciones de aventuras —bizantinas o no— y el seguimiento o transformación de los libros de caballerías según el modelo cervantino. De estas últimas hay que destacar la comedia *Argenis y Poliarco*, una obra que entra de lleno en lo que se viene denominando *comedias caballerescas*. La tormenta se describe en una larga relación de Poliarco [...]. Esta relación bebe indudablemente de la materia épica y de las descripciones virgilianas en la metaforía y en el ornato estilístico[161].

Asimismo, se puede adelantar la importancia de seres mitológicos como Eneas, Ulises o Circe en la construcción de metáforas que caracterizan a los personajes. Poliarco y Arcombroto son prototípicos héroes caballerescos, cuya sed de aventuras y carácter generoso y valiente los mueve a cruzar el mar y poner en peligro sus vidas en

[160] vv. 2789-2801.
[161] Fernández Mosquera, 2006a, p. 116.

países ajenos para conseguir nombre y fama, siempre guiados por el característico motivo del hado[162]. Los cambios de identidad que experimentan entroncan con este tipo de literatura, que crea un misterio alrededor del origen y parentesco de los caballeros[163].

Por otro lado, cabe subrayar el componente amoroso y la ambientación exótica de la comedia, asociadas también a su pertenencia al género caballeresco[164]. Ya Valbuena Briones destacó la presencia en la obra de rasgos orientales, «temas exóticos de origen asiático», al afirmar que la obra, «siendo universal tiene un entronque indudable con la herencia arábigo-oriental»[165]. En efecto, la acción se sitúa a caballo entre una Sicilia mítica de altas connotaciones literarias (Trinacria) y la africana provincia de Mauritania, donde habita la reina Hianisbe con su tesoro y sus secretos. A todo ello habría que añadir la presencia de un lenguaje lleno de reflexiones conceptuosas y alambicadas, que entronca con la artificiosidad verbal de los libros de caballerías.

La incorporación de materiales caballerescos por parte de los dramaturgos barrocos no se produce sin una previa selección y adaptación a la nueva manifestación literaria en la que se insertan, fruto de un momento cultural totalmente distinto al de su origen. Pedraza estudia las directrices que siguen los autores a lo largo del siglo XVII para integrar en sus obras este tipo de elementos[166]. Asimismo, alude

[162] El *Amadís de Gaula*, refundición de antiguos textos medievales, de Garci Rodríguez de Montalvo, es el principal modelo de libros de caballerías. Es un dato relevante que el personaje principal (Amadís) aparezca citado en nuestra comedia junto con su hijo Espladián, tal como se estudiará en el apartado de las fuentes. También se tratará en otro capítulo la inspiración quijotesca de algunos pasajes de la obra, en consonancia con la conocida afición de Calderón a la novela cervantina.

[163] Estos cambios de nombres a lo largo de la obra se relacionan también con la tan barroca idea de la mutabilidad en el destino humano. «Calderón dramatiza de manera obsesiva la misteriosa identidad y diferencia de nombre y ser. […] Hay un grupo de obras, casi todas localizadas en Italia, en las que toda la intriga surge por el cambio de nombre: *El alcalde de sí mismo* (1627), *Hombre pobre todo es trazas* (1627, localizada en Madrid), *El acaso y el error* (1635?), *Las manos blancas no ofenden* (1640), *Con quien vengo vengo* (1640?), *El secreto a voces* (1642), *Guárdate del agua mansa* (1649), *Agradecer y no amar* (1650) y *Dicha y desdicha del nombre* (1660?)» (Morón, 2000, p. 149).

[164] Davis, 1991, p. 230.

[165] Valbuena Briones, 1956, p. 1916.

[166] Pedraza menciona el «conocimiento vago de la materia caballeresca» que lleva a la confusión en diversos aspectos de los personajes o a la incorporación de

a la existencia de un cambio en la segunda generación de dramaturgos del siglo XVII, la de los años 30, hacia el «escepticismo irónico de los poemas italianos, a los que se añade la impronta de las novelas de aventuras y bizantinas, que también habían adquirido por estas fechas un extraordinario auge»[167].

Las comedias caballerescas calderonianas son portadoras de unos materiales míticos que en el momento de la adaptación teatral ya habían entrado en decadencia, pero resurgen en el contexto de la nueva obra transformados y enriquecidos con un componente lúdico y metaficcional apreciado especialmente en el ámbito palaciego:

> Después de la bancarrota del mito caballeresco, del mito renacentista de la omnipotencia del hombre heroico, anunciada por Cervantes, los caballeros perfectos resucitaron como unos encantadores espectros, que se apoderaron de los cuerpos de los actores. El teatro cortesano les presta a ellos un albergue muy favorable, un fabuloso ambiente donde reina la magia escénica. […] El transcurso de la desmitificación ya es irreversible, pero Calderón le contrapone la fructífera aspiración de la neomitificación, y así renacen los hombres que, venciendo todos los obstáculos, encuentran su identidad, un rasgo importante del héroe mítico. Calderón traslada a los caballeros a un reino que ahora podríamos llamar virtual. En este reino no se puede vivir, solamente se puede jugar con él, y el teatro barroco, igual que el teatro manierista, no oculta que el espectáculo es un juego[168].

Emilio Cotarelo localiza a los amantes Argenis y Poliarco a principios del siglo XVIII en un fin de fiesta, claramente identificados con otros de la órbita caballeresca como Amadís y Niquea, Teágenes y Cariclea, o los propios don Quijote y Sancho[169]. El estudioso seña-

---

algunos nuevos. Al poner ejemplos acerca de esto el autor no es exacto al decir que Selenisa es una «invención de Rojas, Coello y Calderón» en la obra *El jardín de Falerina,* que reaparece en *Argenis y Poliarco* (Pedraza Jiménez, 2003, pp. 176-177). El nombre de este personaje procede de la *Argenis* de Barclay, aunque aparece caracterizado con distintos rasgos en los personajes de las comedias aludidas. Se trataría de una aportación calderoniana con respecto a la fuente principal de *El jardín de Falerina,* pero no procede del dramaturgo.

[167] Pedraza Jiménez, 2003, p. 175.

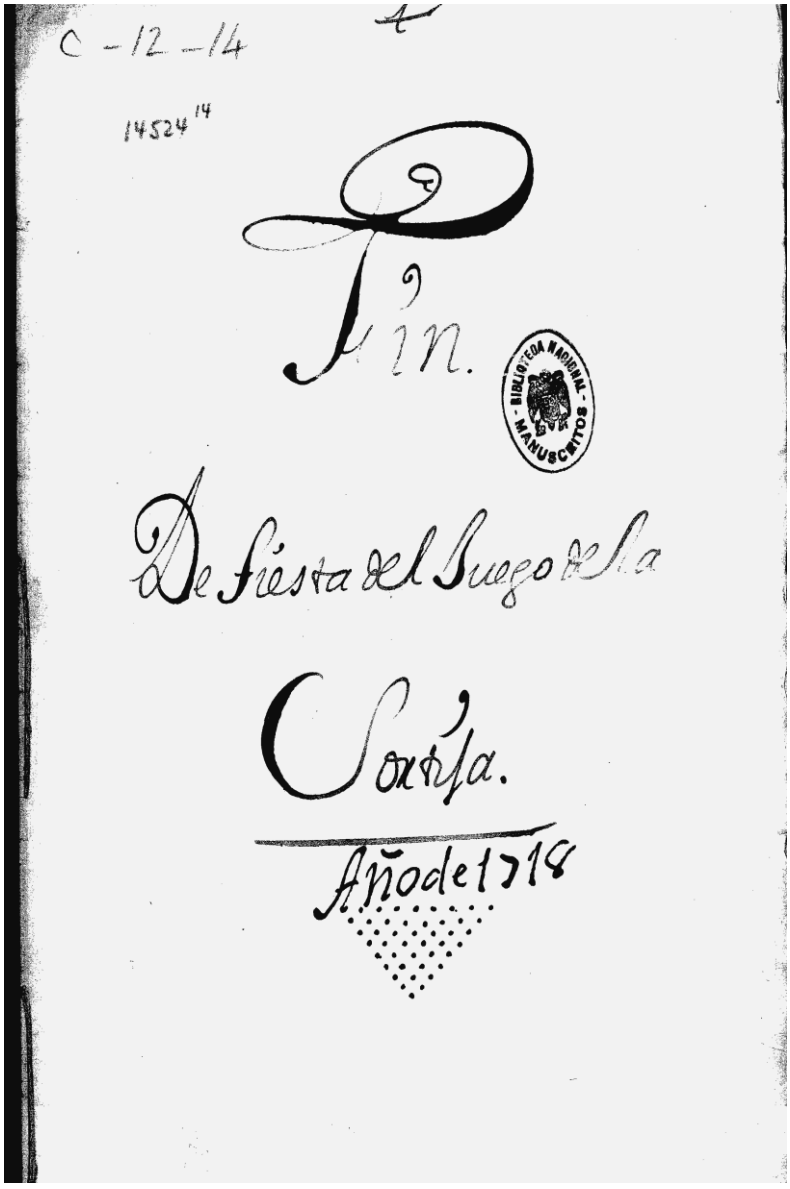
[168] Vidmantas Silyunas, 2006, p. 133.

[169] El nombre completo de esta pieza breve con fecha de 1718, ubicada en la Biblioteca Nacional de España en un manuscrito con signatura 14524 /14, es *Fin de fiesta del juego de la sortija.* Cotarelo, que identifica la obra como «un entremés

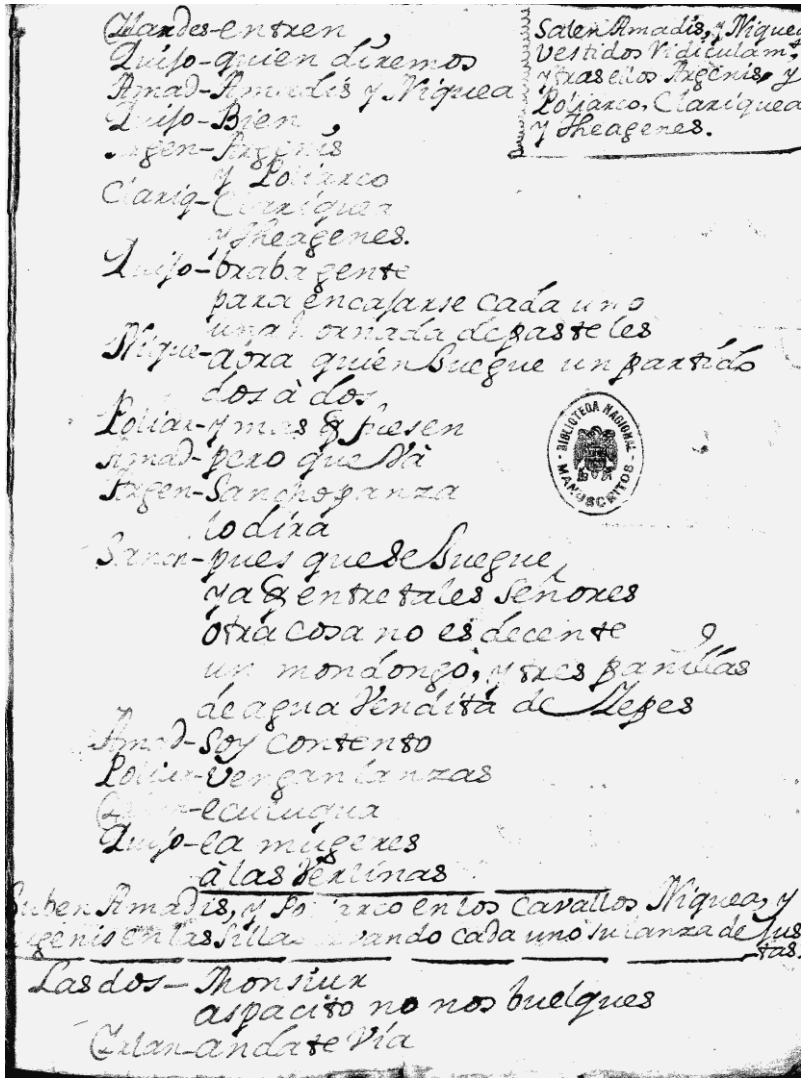
la como autor de esta pieza jocosa a Diego de Torres Villarroel, pero todo parece apuntar a que pertenece a Antonio de Zamora[170]. La aparición de los dos personajes de la comedia calderoniana demuestra su asociación a la órbita caballeresca, pero también informa de la fama que tendrían todavía en este momento, quizás procedente del extraordinario éxito de la *Argenis* de Barclay.

común» ambientado en la madrileña Calle del Espejo, nos da noticia de que en ella «salen [...] a jugar [los personajes] ridículamente vestidos y unos diablos arman el aparato con los caballitos y el Irlandés que coloca en el aire las sortijas que se han de tomar con las lanzas. Sancho cae del caballo; Don Quijote se irrita; pero acaba todo cantando una *tonada*» (1911, p. CCCVII).

[170] Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada atribuyen la obra a Antonio de Zamora y la incluyen dentro de los «intermedios cómicos que acompañaron comedias y autos propios y ajenos» (2005, p. 759).



En *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718).
Mss. Biblioteca Nacional de España [14524 /14].



En *Fin de fiesta del juego de la sortija* (1718).
Mss. Biblioteca Nacional de España [14524 /14].

En esta pequeña obra se aprecia un tono burlesco, plasmado en el uso de un lenguaje deliberadamente vulgar por parte de los personajes. La comicidad deriva de la contraposición entre la presencia de famosos caballeros de alta alcurnia y su comportamiento ridículo, que los lleva a ser motivo de risa. Ya en la acotación que presenta a los personajes se indica la salida de Amadís y Niquea, seguidos de Poliarco, Clariquea y Teágenes, «*vestidos ridículamente*».

Don Quijote los ve llegar y los caracteriza como «brava gente para encajarse cada uno una hornada de pasteles», con lo cual se plasma una tendencia a la glotonería muy poco propia de tan distinguidos caballeros y damas. A continuación, todos ellos aceptan participar en el torneo, por el ridículo premio de agua bendita y un mondongo. Argenis y Niquea, que suben a las sillas de los caballos de sus enamorados, les advierten que vayan despacio, para no tirarlas al suelo («*Las dos*: Monsiur, aspacito, no nos vuelques»). El componente humorístico crece todavía más con la toma de protagonismo de Sancho, que es obligado a participar en la justa llevando a Dulcinea en su caballo. La cobardía de don Quijote es advertida por los demás caballeros, que se burlan del hidalgo hasta desencadenar una vulgar riña en la que no faltan amenazas («*Los tres*: ¡Mas que le casco las nueces!») ni insultos («*Quijote*: ¡Canalla!»). Finalmente, una bruja detiene la trifulca antes de que se llegue a la violencia física, dando paso a una alegre tonada con la que concluye la pieza.

A pesar de la posible asociación de *Argenis y Poliarco* al género caballeresco, esta comedia no entra de lleno en él, tal y como se ha adelantado, sino que muestra un mayor parentesco con la tradición bizantina, de la que bebe a través de su fuente.

2.4. Comedia bizantina

Todos los dramas y comedias calderonianas de origen novelesco se hallan entre «dos tendencias bien definidas: la narración caballeresca y la bizantina», y se caracterizan por la mezcla de diversos elementos[171].

[171] Cruz Casado, 2002, p. 358.

La narrativa de origen griego, con destacable fama, prestigio y reconocimiento en los siglos XVI y XVII[172], llevará a las obras dramáticas muchos de los elementos que la caracterizan, ya sea a través de rasgos aislados o —de forma más perceptible— volcando un número elevado de componentes, lo cual incide en la creación de un nuevo subgénero dramático al que se puede denominar «comedia bizantina». Julián González Barrera acuña el término y alude en dos de sus trabajos (2005 y 2006) a la formación de este tipo de comedias, a partir del análisis de las obras de Lope de Vega *Viuda, casada y doncella*[173], *Los tres diamantes*[174] y *La doncella Teodor*[175].

> La novelística de origen griego va a trasladar a las tablas de los corrales muchos de sus rasgos característicos: espacios, lugares, motivos, argumentos, personajes… algunos de manera específica y el resto a caballo entre otros subgéneros, porque no hay que olvidar que muchos de éstos se habían desarrollado ya en otros géneros de la literatura clásica (el amor a primera vista en la lírica griega, las tempestades y naufragios en la época antigua, la anagnórisis en la tragedia, etc.), por lo que en la génesis de la novela griega no se puede negar cierto sincretismo de elementos ajenos[176].

La *Argenis* de Barclay, tal como se estudiará en el apartado de fuentes, se inserta de forma clara dentro de la narrativa bizantina[177], por lo que muchos de los rasgos de esta corriente se reproducen en la comedia calderoniana que inspira. Este género narrativo contó con un enorme auge en toda Europa en las primeras décadas del siglo XVII, lo cual se manifiesta en la importación en España de varias obras que se convirtieron en auténticos *best sellers* y dejaron marcadas huellas en la literatura del momento:

[172] Para un estudio del influjo de las narraciones de corte bizantino en el panorama literario español desde el siglo XVI puede verse Fernández Mosquera (1997).

[173] Esta obra fue compuesta en 1597 y publicada en 1617 en la *Parte VII.*

[174] *Los tres diamantes* fue escrita entre 1599 y 1603 y publicada en 1609 en la *Parte II.*

[175] De esta pieza se desconoce la fecha de composición . Sí se sabe que fue publicada en 1617 en la *Parte IX.*

[176] González Barrera, 2006, p. 142.

[177] De hecho, en los preliminares de las dos traducciones españolas de la obra se elogia al autor a través de la comparación con Heliodoro.

> La irrupción del *Persiles*, con numerosas ediciones entre 1617 y 1630, una nueva edición de Heliodoro (1616) y la aparición de la primera versión completa de la novela de Aquiles Tacio (1617) son las manifestaciones más destacadas del éxito del género en España. Un nuevo elemento a favor de esta difusión de la novela bizantina es la llegada a nuestro país de la prestigiosa novela de J. Barclay, *Argenis* (1621), con multitud de ediciones en el original latino y traducciones en toda Europa. Este gusto por la novela de aventuras de patrón bizantino es un fenómeno de dimensiones europeas[178].

Para comenzar, un ingrediente típico de esta corriente literaria —ya comentado con anterioridad— es la localización en lugares exóticos, que se corresponden en la comedia con Mauritania y Sicilia. El modelo heliodoriano cuenta con un observable exotismo que Tasso y otros preceptistas recomiendan en función de que la literatura discurra por el sendero de la imaginación. Tanto el teatro como la narrativa bizantina española y la narrativa corta cuentan frecuentemente con localizaciones en espacios y tiempos remotos.

Otro elemento destacable es la existencia de cierto respeto a la verosimilitud y el decoro, que se manifiesta en una perceptible suavización de los rasgos mágicos y sobrenaturales del componente caballeresco, si bien se potencia la característica exaltación de la valentía y hazañas del héroe. En efecto, tal como se ha indicado, los elementos sobrenaturales —que proliferan hasta llegar al desbordamiento en la literatura puramente caballeresca— se encuentran en esta comedia medidos y supeditados a una lógica interna que huye de excesos fantasiosos[179].

También cabe mencionar el hecho de que la trama se centra en asuntos amorosos, detrás de los cuales puede verse la influencia de Heliodoro[180]. De hecho, Arcombroto, Poliarco y el propio Melean-

[178] González Rovira, 1996, pp. 249-250.

[179] Calderón parece seguir aquí la recomendación de Lope de Vega, expuesta en su *Arte nuevo*: «Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil» (vv. 284-285).

[180] «Otra de las bases fundamentales del género [bizantino] es la centralidad del argumento amoroso dentro de la fábula. Será Heliodoro quien justifique y prestigie este nuevo enfoque temático dentro de la narración áurea. Para Pinciano, por lo tanto, la épica amorosa será moralmente válida. Y dentro de este asunto, la perspectiva adoptada por Heliodoro (aunque no exactamente igual en Aquiles Tacio) es la de subrayar la defensa de la castidad y el dominio de las pasiones para magnificar la

dro en su juventud convierten sus ansias de amor y aventura en el eje de su existencia, al igual que los protagonistas de las antiguas narraciones griegas. Este componente amoroso contribuye, a través de diversos enredos, a una «construcción laberíntica o artificiosa del relato a partir de materiales tópicos»[181]. Aunque esta tendencia de la fuente se reduce enormemente, en la pieza calderoniana todavía se mantiene cierta interpolación de historias en la trama principal, como sucede en la narrativa caballeresca. Dicho recurso incrementa la intriga a través de la «doble focalización, es decir, la alternancia de dos líneas narrativas dominadas por los dos héroes separados»[182] (Arcombroto y Poliarco), que actúan como fuente de tensión mediante sus paralelas tentativas de alcanzar el favor de Argenis. El intento de rapto de la princesa por Lidogenes, la oposición del padre, la aparición de un nuevo pretendiente (Arcombroto) y la falsa inculpación en un crimen son algunos de los obstáculos de raigambre bizantina que se oponen al amor puro e idealizado de Argenis y Poliarco y provocan las sucesivas separaciones y reencuentros de los enamorados. Al lado del amor como núcleo axial, que termina con una gran anagnórisis final y el matrimonio de la pareja de protagonistas, resulta crucial para la vinculación de la comedia al género bizantino la relevancia —también compartida con la narrativa caballeresca— de temas como la fortuna, el azar y la providencia.

Además de todo lo comentado, conviene señalar una serie de *topoi* que, si bien de forma individual pueden considerarse procedentes de distintas tradiciones, en su conjunto sirven para reafirmar el vínculo de nuestra comedia con el universo bizantino[183]:

---

virtud de los protagonistas que, dentro de la tradición hispana, llegan a superar los modelos clásicos, como hará, por ejemplo, Núñez de Reinoso» (Fernández Mosquera, 1997, pp. 69-70).

[181] González Rovira, 1996, p. 78.

[182] González Rovira, 1996, p. 88.

[183] A propósito del estudio de estos motivos sirvan de advertencia las cautelosas palabras de González Rovira: «Evidentemente, muchos de los *topoi* que vamos a señalar como característicos de la novela clásica se encuentran también en obras y tradiciones distintas e, incluso, poseen unas raíces folklóricas bien documentadas, por lo que a menudo podemos cometer el error de indicar una fuente clásica para un motivo que, en realidad, el autor puede haber recogido de una tradición autóctona, europea e, incluso, oriental. Porque, indudablemente, algunos de estos motivos se encuentran también en la rica tradición narrativa que España tuvo la fortuna de recibir durante la Edad Media, aunque conviene no olvidar que dichos motivos

En primer lugar, figura la situación en la que un personaje se ve obligado, a su pesar, a mediar a favor de un adversario ante el propio ser amado, de forma que esta actuación supone para él una dura prueba en la que se origina un conflicto entre la obligación cortés o el código de honor y los propios sentimientos. Se produce aquí una clara «sublimación de la capacidad de renuncia y sufrimiento» del personaje[184]. En esta misma línea, a través del recurso de la simetría y el equívoco, Arcombroto y Poliarco se lamentan en varias ocasiones de ser *terceros* de su adversario en el amor y estar actuando en contra de sus propios intereses:

ARCOMBROTO ha habido un hombre en el mundo
tan aleve, tan cobarde,
tan infame, tan perjuro
que haya sido de su dama
tercero? […][185]

POLIARCO […] yo le he dado
al contrario armas. ¡Que fuese
yo el tercero de su amor!
¡Valedme, cielos, valedme!)[186]

Dentro de este mismo tema del deber frente al deseo, se halla el tópico del conflicto interior de un personaje entre la obediencia a la voluntad paterna y las convenciones sociales (que implican la aceptación de un matrimonio no deseado), y el libre albedrío, según el cual el individuo elige su propio camino en el amor, guiado por los sentimientos. Meleandro desea que su hija se case con Arcombroto y no con su amado Poliarco, pues los méritos del africano parecen superar en un primer momento a los del francés a ojos del monarca. No obstante, Argenis antepone su amor al deber como hija, si bien rechaza medidas drásticas como la fuga propuesta por su amado. Esta inicial ventaja del africano frente a su rival se enmarca en el *topos* bizantino de la aparente desigualdad entre los amantes (en este caso

---

pueden proceder de la novela clásica en última instancia, por lo que la literatura árabe puede haber servido de fuente intermedia» (1996, pp. 101-102).

[184] González Rovira, 1996, p. 114.

[185] vv. 2052-2057.

[186] vv. 3338-3340.

Argenis y Poliarco), fuente de enredo en la comedia[187]. Por otro lado, la pertenencia de Poliarco a la realeza asegura la defensa de la inmovilidad social que inspira este género, materializada también en la boda múltiple, que aparece en el desenlace de la novela de Tacio y en algunos libros de caballerías.

Otro elemento calderoniano que se puede situar dentro de la óptica bizantina es el espacio del camino, utilizado como lugar de encuentro entre personajes y de intercambio de información acerca de sus vidas. El asalto a Poliarco al comienzo de la obra, tomado de la fuente, se produce en este lugar de tránsito, mientras el francés acompañaba a Timoclea en un traslado a su quinta, y actúa como conflicto orientado a captar la atención del espectador, tal como ocurría también en el ataque sufrido por el personaje de la *Historia etiópica.*

Dentro del motivo del camino, pueden señalarse el mar, la tormenta y el naufragio como elementos que contribuyen a la construcción de metáforas de la vida, pues marcan el destino de los personajes[188]. El mar es símbolo de la inestabilidad de la fortuna y causa de impedimentos para los amantes[189]. En efecto, en la narrativa bizantina la navegación actúa como fuente de aventuras, dentro de una larga tradición que arranca desde la *Odisea.* En nuestra comedia aparecen elementos vinculados al mar como los piratas que capturan a Poliarco cuando se dirigía a Francia; las tormentas y naufragios; la isla de Sicilia como espacio exótico o la contemplación del océano por parte de los personajes que anhelan a sus seres queridos. El motivo del cautiverio también figura en la obra en el episodio de los corsarios y termina con la característica huida, cuando Poliarco libera a los cautivos.

En relación con los elementos de carácter maravilloso que entroncan con el género bizantino, deben subrayarse la astrología y los

[187] De hecho, el descubrimiento de la condición real de Poliarco y de la consanguineidad de Arcombroto y la princesa se produce solo en la anagnórisis final, de forma que a lo largo de la comedia muchos personajes desconocen la condición real del francés.

[188] González Barrera, 2006, pp. 143-144.

[189] «El mar atrae y repele a un mismo tiempo: es camino al triunfo y al fracaso, viva imagen del destino humano hasta el punto que podemos considerarlo un *cronotopo* cuyo valor simbólico está íntimamente unido al del *homo viator*» (González Rovira, 1996, p. 136).

pronósticos, que afectan a los personajes principales y estructuran la obra. Estas premoniciones se pueden relacionar con los oráculos u ordalías de la tradición griega, pero también se encuentran presentes en los libros de caballerías[190]. En *Argenis y Poliarco* son los causantes nada menos que del encierro de Argenis en la torre, tras los negativos augurios producidos a su nacimiento. Dentro de esta misma temática se encuentra la premonición de Poliarco en forma de sueño, gracias a la cual el francés es alertado del intento de secuestro de Argenis y salva la vida a ella y a su padre (v. 418).

Por otro lado, la mentira, motivo heredado del teatro clásico grecolatino, tiene como función

> provocar un nuevo desfase entre la información de que dispone el lector y la de los personajes, al tiempo que intensifica el interés ante sus reacciones y, en algunos casos, permite el lucimiento retórico de los mismos con la posibilidad de aleccionar al lector acerca de la inestabilidad del destino humano[191].

La falta a la verdad o su ocultación se manifiestan a través de elementos como la misiva que llega a manos de Poliarco[192], el disfraz (de peregrino[193] en el caso de Arcombroto y Meleandro, y de villano en el de Poliarco) o el cambio de nombre (polionomasia) para ocul-

[190] Véase González Barrera, 2006, p. 143.

[191] González Rovira, 1996, p. 122.

[192] Los enemigos de Meleandro hacen llegar a Poliarco una carta anónima en prosa (entre los versos 1801 y 1802), portadora de un mensaje falso para Poliarco, a través del cual tratan de convencerlo de la supuesta maldad del Rey y Argenis hacia él, que se manifestaría en el intento de asesinato a través de la banda envenenada. La misiva actúa como una prueba más de la caballerosidad del francés, que rechaza esta dañina información y sigue teniendo fe en su amada y en Meleandro.

[193] «Uno de los temas mejor estudiados por la crítica dedicada a nuestro género es el de la peregrinación, del que se ha subrayado el profundo sentido simbólico que adquiere en la novela del Siglo de Oro como representación de la condición humana. El motivo está presente no sólo en la narrativa bizantina, sino que también incide en el desarrollo de la picaresca y la novela cortesana. Son muy frecuentes las muestras de géneros diversos que tienen como protagonista a un peregrino» (González Rovira, 1996, pp. 131-132). En la comedia aparecen dos de los tipos de peregrinación que señala este autor (pp. 133-134): la peregrinación de un personaje en búsqueda de su amante y aquella que se produce para ganar fama, encarnadas en las figuras de Poliarco y Arcombroto, respectivamente. Para el estudio de los personajes de las comedias calderonianas caracterizados como *peregrinos* véase Tyler y Elizondo (1981, p. 459).

tar la verdadera identidad. De este modo, se consigue aportar misterio e intriga[194].

Otras formas de mentira manifestadas en la comedia son las escenas de equívocos y apariencias, tan del gusto calderoniano, así como la perspicacia femenina en los personajes de Timoclea (al idear la falsa muerte de Poliarco, que constituye otro motivo bizantino) y Hianisbe (que se hace pasar por madre de Túsbal para ayudar a su hermana y salvar su propio matrimonio). Por último, cabe mencionar el peligro de las calumnias vertidas por los embajadores de Lidogenes, que difunden la falsa noticia de que Poliarco los ha atacado en el camino y originan así la complicación de la trama. Este hecho afecta a la fama del francés hasta el punto de que pasa a estar perseguido como traidor en Sicilia. Asimismo, los malvados pretenden dañar la imagen del propio rey Meleandro y su hija por medio de la ya mencionada carta que alertaba a Poliarco del intento de envenenamiento.

A todos estos elementos bizantinos puede añadirse el de la explicación tras el comienzo *in medias res*, muy típica de la comedia calderoniana. Esta aclaración trata de aportar indicaciones parciales sobre los hechos sucedidos fuera de escena. Se narra de este modo el encierro de Argenis con mujeres que custodian su belleza, motivo que Cruz Casado localiza en *Flores y Blancaflor* en forma de cárcel asaltada por piratas[195].

Para terminar con los rasgos bizantinos, puede aludirse al carácter universal y abstracto de las aventuras protagonizadas por los personajes de la comedia, que a pesar del componente exótico, podrían situarse en cualquier parte del mundo. En efecto, los sucesos bizantinos pretenden ser, en última instancia, una metáfora general de la peregrinación del ser humano por el camino de la vida (con sus encuentros y desencuentros, enamoramientos, pruebas, etc.). Bajtin habla del «carácter transferible» de todo suceso de la narrativa bizantina, que se demuestra en el hecho de que las fugas, los cruces de frontera, los naufragios o los asaltos que dan vida a este tipo de fic-

[194] «Los héroes no recuperan su verdadero nombre hasta el reencuentro, el cumplimiento del voto y el matrimonio, es decir, hasta la restauración de un equilibrio roto al principio de sus aventuras, como si sus personalidades auténticas quedaran temporalmente en suspenso en un paréntesis existencial. Sólo la confirmación de sus virtudes ante las pruebas a las que la Providencia les somete permitirá la plena identificación con uno mismo» (González Rovira, 1996, p. 125).

[195] Cruz Casado, 2002, p. 362.

ción podrían estar enmarcados en cualquier tierra, pues pretenden retratar a un ser humano estilizado e ideal[196].

2.5. Huellas de otros géneros

A pesar del escaso interés que ha despertado nuestra comedia entre la crítica calderoniana, no han faltado diversas denominaciones genéricas, aparte de las ya mencionadas, derivadas de la atención a distintos aspectos o matices de la obra[197].

Además de aludir a los rasgos caballerescos ya tratados, Ángel Lasso de la Vega etiqueta nuestra comedia como «drama heroico que trata de las amorosas fortunas de Poliarco y Argenis, cuyos nombres le dan título»[198]. Con este rótulo se neutraliza el componente cómico de la pieza —hecho que no se corresponde con el objetivo básico del dramaturgo— y se focaliza la atención en la trama amorosa, rasgo esencial en la transformación dramática de los materiales narrativos.

María Luisa Lobato, por su parte, contempla la pieza desde otra perspectiva y menciona la existencia de elementos trágicos, al hilo de su reflexión acerca de la tragedia calderoniana:

> Si observamos con atención la producción calderoniana, vemos que *tragedia* es un término utilizado por el dramaturgo en 114 ocasiones para designar diversas realidades, todas ellas relacionadas con un modo de concebir el mundo vinculado a semas que implican desgracia. El elemento principal de la estructura dramática propia del Calderón trágico es el hado, que produce según Ruiz Ramón los dos efectos casi automáticos de la circularidad y el suspense, en el sentido que la acción parte de un anuncio que presagia sucesos funestos de los que se trata de escapar en el desarrollo de la trama sin que pueda lograrse, y el hecho de que se proyecten los presagios en un suceso futuro condiciona el incremento del suspense. La presencia del hado es la que estructura la relación entre ne-

[196] Bajtin, 1989, p. 253.

[197] De hecho, la inclusión de motivos de varios géneros puede considerarse uno de los sellos de identidad de la literatura bizantina, tal y como se había adelantado.

[198] Además de esto, con la subjetividad que caracteriza a la crítica decimonónica, se refiere el estudioso a la presencia en la comedia de «sucesos maravillosos que acontecen con extraordinaria rapidez y que conducen al espectador con imposible facilidad y rápidamente de la Sicilia al África y viceversa» (p. 329-330). Señala en las mismas páginas su «difuso argumento» y afirma que la obra no es «de las mejor ideadas y conducidas por nuestro poeta, cuyo lenguaje galano es admirable y deja adivinar desde luego a quien pertenece» (Lasso de la Vega, 1881, pp. 329-330).

cesidad y libertad, por las que el héroe se reparte entre esos dos polos en un intento de escapar de su fatal destino[199].

Tal como se ha comentado, en *Argenis y Poliarco* aparecen pronósticos que los «doctos agoreros» (v. 294) han vaticinado sobre el destino de Argenis, en los cuales situaban su belleza como causa de desgracia. Sin embargo, este componente, además de no tratarse de un motivo central en la obra, se relaciona con la tradición caballeresca y bizantina, por lo que no parece suficiente para darle a la comedia un signo trágico. Lobato afirma que existen ocasiones en las que aparecen elementos con cierto sello trágico, aunque de menor intensidad. Menciona concretamente el «episodio desafortunado» del coche de Meleandro precipitado en el agua, así como la «tragedia naval que narra Poliarco en otro lugar de la misma obra»[200]. También trata la alusión al término *tragedia* en el momento en el que llega el cadáver de Lidoro a presencia de Gelanor y Poliarco[201]. Este último, ante la actitud egoísta y frívola del gracioso, afirma: «¿Posible es que no te espante / esa tragedia cruel?» (v. 1777)[202].

Obviamente existen rasgos que imprimen seriedad en determinados momentos de la obra, en los que el peligro y la muerte se sitúan ante los personajes en consonancia con la barroca idea de la mutabilidad de la fortuna y la fragilidad de la vida, si bien resulta un poco forzado emplear el término *tragedia*, pues dichos aspectos son propios del teatro calderoniano en general y reciben en el contexto cómico un valor particular. De hecho, en el marco de la comedia son elementos interpretados por el público como parte del entretenimiento y nunca como indicadores de un final trágico para los personajes[203]:

[199] Lobato, 2000, p. 74.

[200] Lobato, 2000, p. 76.

[201] Lobato, 2000, p. 77.

[202] Se puede añadir a favor de la autora que Argenis se lamenta en este momento con la expresión «¡Qué tragedia / tan lastimosa» (vv. 1287-1288), incorporando un término que no aparecía en la fuente. A lo largo de la obra esta palabra reaparece en los versos 1672, 2344, 2437, 2938 y 2957, de forma que puede considerarse un agente más de tensión dramática.

[203] Arellano se sitúa de forma clara contra este tipo de interpretaciones: «Así se estudian comedias como si fueran tragedias y tragedias como si fueran comedias. Se habla de sucesos trágicos como si los sucesos fueran en sí mismos trágicos o cómicos independientemente de la trama en la que se insertan [...]. Como quiera que cada

> En todos los casos en que se ve la *potencial* tragicidad de los momentos peligrosos que parecen abocar a inminentes desenlaces violentos se comete el mismo error: semejantes desenlaces hipotéticos, que tan decisivamente determinan las interpretaciones serias, son imposibles. Están prohibidos por el sistema convencional cómico y todo espectador sabe que no se producirán: las situaciones supradichas carecen de riesgo trágico y sirven para la construcción mecánica del enredo cuya tensión (tensión lúdica: clarísimo lo explica Rizo) potencian. Igual desviación es la que afirma absolutamente la seriedad de aspectos como los duelos, el honor o los celos[204].

A modo de conclusión, queda claro que *Argenis y Poliarco* forma parte de un universo cómico estilizado, plasmado en el final feliz, en la relativización de componentes trágicos y en un distanciamiento muy resaltado con respecto a acontecimientos y personajes. La obra se incluye en el grupo de las *comedias amatorias* de Bances Candamo en cuanto que se trata de un asunto inventado, ficcional, que se opone a lo que él denominaba *comedias historiales*. Dentro de la taxonomía del mismo autor, la pieza que nos ocupa podría recibir la etiqueta de «comedia de fábrica», ya que sus personajes son elevados y protagonizan aventuras y grandes peregrinaciones manifestadas dramáticamente desde el decoro y la idealización. Estas mismas características recibe el llamado género palatino, también presente en *Argenis y Poliarco*. En dicha categoría se encuentra asimismo la inspiración literaria y cortesana, la sofisticación de los códigos galantes, la contextualización en interiores palaciegos y otros rasgos como la ocultación de la identidad. Si se tiene en cuenta el punto de vista de Pedraza, habría que hablar concretamente de «comedia palaciega», ya que —además de contar con los rasgos propios de las palatinas— la obra no implica un ascenso social de los personajes principales.

Una vez atendidos estos aspectos genéricos básicos, es conveniente detenernos en otros que permiten delimitar la esencia o peculiaridades de la obra que nos ocupa. De hecho, *Argenis y Poliarco* es una

---

uno de estos géneros obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto (y por tanto distinta es la actitud y valoración del receptor), la visión indiscriminada provoca, irremediablemente, numerosas confusiones» (2001b, p. 35).

[204] Arellano, 1995, pp. 134-135.

comedia especialmente singular dentro del corpus calderoniano, que no comparte con ninguna otra del dramaturgo un número importante de características. Es cierto que autores como Valbuena Briones, Lasso de la Vega y María Rosa Lida la han integrado en el conjunto de piezas que se inspiraban en obras literarias previas, pero la fuente de nuestra comedia no tiene mucho en común con aquellas que influyeron a otras piezas denominadas *caballerescas* o *novelescas*.

Así pues, se ha de tener en cuenta para retratar a *Argenis y Poliarco* desde el punto de vista genérico que responde a la dramatización de una obra narrativa previa de extraordinario éxito editorial que pertenece claramente al género bizantino y cuenta en menor medida con rasgos caballerescos. Ambas identidades genéricas (bizantina y caballeresca) son transmitidas a la comedia calderoniana, si bien la huella bizantina se hace mucho más patente.

Forman parte del universo de caballerías el componente épico, el artificio verbal y la visión de los héroes como caballeros andantes —con claros ecos quijotescos en el caso de Poliarco—, todo ello orientado a la creación de un universo imaginativo con pinceladas de inverosimilitud, destinado a entretener pero también a exaltar los valores del público cortesano al que podría ir dirigida la comedia. Los ideales de raíz caballeresca ya se encontrarían presumiblemente en clara decadencia en el momento de la adaptación teatral, por lo cual han de ser entendidos a través de un filtro de ironía, metaliterariedad y voluntad lúdica[205].

Quede claro que la comedia entra de lleno en el universo bizantino en el que se desarrollaba su fuente. De este parentesco genérico nos habla la voluntad de decoro y verosimilitud que niega los excesos de fantasía caballeresca que gobiernan otras obras. La preeminencia de la temática amorosa es otro punto clave en la identidad bizantina de la pieza, ya que la relación sentimental de Argenis y Poliarco, pura e idealizada, se asemeja sin duda a aquellas que presentaba Heliodoro cuando puso de moda la narrativa griega, caracterizadas por la existencia de múltiples obstáculos que propiciaban a través de la fortuna y la providencia las sucesivas separaciones y encuentros de los amantes. De su modelo también se toma la doble focalización,

[205] Maestro (2004, pp. 599-611) reflexiona acerca de la literatura metateatral a propósito de Cervantes y Shakespeare. Para un estudio de los recursos metaliterarios como fuente de comicidad en el teatro calderoniano puede verse Iglesias Feijoo (2002).

por medio de la existencia de los espacios de Sicilia y Mauritania, entre los cuales discurren los dos héroes. Arcombroto, Poliarco y el propio Meleandro atraviesan los mares guiados por el hado y se enfrentan a tormentas y naufragios, tal como lo hacían los protagonistas de Heliodoro y Aquiles Tacio. Ejemplos de virtud moral, superan con perseverancia y entrega sucesivas aventuras fácilmente identificables con las tribulaciones de todo ser humano en su peregrinaje por la vida.

3. EL TRATAMIENTO DE LA OBRA PREVIA

3.1. La determinación de la fuente inmediata[206]

Traducción e interpretación son dos formas de acercamiento a un texto, dos procedimientos hermenéuticos muy próximos y de especial relevancia para la comprensión de muchas de las comedias calderonianas que cuentan con fuentes literarias que las inspiran. Los mecanismos y fases sucesivas que intervienen en la gestación de la comedia que nos ocupa son cruciales para llegar a un entendimiento profundo de la huella del dramaturgo en la historia, ya que solo con este conocimiento se puede determinar hasta dónde llega la originalidad de la nueva pieza y la capacidad transformadora de Calderón. La ordenación y análisis de los sucesivos procesos que sufrió la historia de Barclay, desde que fue editada sucesivamente en latín hasta que vio la luz transformada en comedia calderoniana, pasando por la fase de traducción al español, resulta crucial para el estudio profundo de *Argenis y Poliarco* y la captación de su esencia dramática.

La extraordinaria popularidad de la *Argenis* (1621) de John Barclay en España se refleja en la aparición de dos traducciones del texto latino al español en el mismo año de 1626: una de Gabriel de Corral y la otra de José Pellicer.

Movido por el éxito de esta obra narrativa de raigambre bizantina, poco tiempo después (hacia 1627) Calderón de la Barca decide componer una adaptación teatral en molde de comedia, con el título de *Argenis y Poliarco*. De entre las distintas ediciones latinas y las dos traducciones al español no se ha determinado hasta el momento cuál fue la fuente para la elaboración de la comedia calderoniana, que sigue en líneas generales la historia de Barclay e incorpora sus personajes principales.

206 Este capítulo ha inspirado el artículo «De Barclay a Calderón: algunas claves sobre la fuente inmediata de Argenis y Poliarco». Ver Vara López, 2012.

3.1.1. La Argenis *de John Barclay*[207]

La *Argenis*, escrita por Barclay (1582-1621), es —en palabras de Cruz Casado— una «novela latina tardía de rasgos humanísticos incluida entre las secuelas eruditas de la antigua novela griega y bizantina»[208]. Permitámonos, no obstante, poner en duda la validez de la etiqueta *novela* y utilicemos, con mayor rigor, el rótulo «obra narrativa en verso y prosa»[209]. La *Argenis* cuenta además con rasgos caballerescos y varios estudiosos de la época como Pellicer, Jáuregui, Ribera y Gracián señalan la *Historia etiópica*, de Heliodoro, como su fuente principal[210]. Esta influencia se manifiesta en la temática de amores castos y principescos y en las peripecias expresadas en un estilo barroco y amanerado, opuesto a la tendencia ciceroniana de los prosistas italianos que beben de Erasmo[211].

La intención principal de la *Argenis* de Barclay entronca con el clásico propósito de *docere et delectare*, ya que combina la voluntad de entretenimiento del lector a través de las múltiples aventuras de los personajes con el deseo de promover los intereses eclesiásticos de Francia en Roma.

> Así, pues, la *Argenis* es una lección moral en la forma concreta de un relato novelesco. Quizá por lo obvio no insiste Barclay en que, si bien a lo largo de su obra discute numerosos problemas (crítica y teoría de las órdenes religiosas, por ejemplo, condena del calvinismo, rechazo de la astrología, estudio de la locura), la lección central es de conducta política. Lo que se propone Barclay es enseñar a los reyes a mantener el orden en sus estados imponiendo su autoridad con mano férrea; a los ciudadanos, a ganar ese orden sometiéndose gustosos al mejor de los regímenes: la monarquía absoluta[212].

Con su obra Barclay deseaba agradar a la monarquía francesa, de la que pretendía conseguir una pensión que nunca llegaría a ver, ya

207 Para un estudio de la figura de Barclay puede verse Lida de Malkiel (1966, p. 222).

208 Cruz Casado, 2002, p. 358.

209 Iglesias Feijoo (2010b) subraya la conveniencia de no utilizar el término genérico novela para referirse a textos narrativos del Siglo de Oro.

210 Ver Lida de Malkiel, 1966, p. 237.

211 Lida de Malkiel, 1966, pp. 230-231.

212 Lida de Malkiel, 1966, p. 224.

que muere en Roma en 1621, cuando la primera edición estaba en prensa. La *Argenis* se desarrolla a modo de *roman à clef*, de forma que es posible la identificación con personajes históricos de la época. Este hecho le otorga un carácter circunstancial y contribuye a su caducidad con el paso del tiempo.

> Los personajes principales se explican por la historia francesa reciente: Argenis es el trono de Francia; su padre, el rey Meleandro, es Enrique III; su amado, Poliarco, Enrique IV; sus violentos pretendientes, Licogenes y Radirobanes, son respectivamente el Duque de Guisa y Felipe II; la reina Hianisbe, sometida a su pueblo, es Isabel de Inglaterra; la mudable Selenisa, Catalina de Medicis, etc. Claro es que ese «ser» equivale solamente a tener en común una condición esencial, y de ningún modo implica identidad biográfica. [...] Mientras las alusiones eran transparentes, fácil es de imaginar la fruición con que los lectores paladearon tanto personaje y lance verdadero entreverado con los novelescos; pero cuando los hechos envejecieron (y nada envejece más pronto que la historia contemporánea), todas aquellas alusiones se convirtieron en peso muerto, que se sumó a lo caduco de la tesis central: pues desde el siglo XVIII, desplazado el ideal absolutista por nuevos ideales, comienza parejamente el eclipse de la *Argenis*[213].

La excepcional popularidad de la *Argenis* barclayana se manifestó en un gran número de obras inspiradas en ella y abundantísimas alusiones por parte de distintos autores, que muestran el insólito impacto que causó en lectores de toda Europa[214].

Informan de este éxito las veintitrés ediciones en latín que se realizaron entre 1621 y 1631 y otras veintitrés en el resto del siglo XVII[215]. Merecen especial atención también la traducción de la obra a trece lenguas[216]; las tres continuaciones[217] y al menos dos adapta-

[213] Lida de Malkiel, 1966, pp. 225-226.

[214] Lida de Malkiel (1966, p. 234) y Charles Davis (1991, p. 219) analizan la extraordinaria repercusión de la *Argenis* en su época.

[215] Davis, 1991, p. 219.

[216] Lida de Malkiel, 1966, p. 221.

[217] Pellicer traduce en 1626 la continuación de la *Argenis*, escrita por el francés Monchemberg (*Argenis continuada*), y se señala como autor, pues introduce numerosos cambios como alargar las aventuras —sobre todo las eróticas— reducir las *indecencias* e intercalar versos propios (ver Lida de Malkiel, 1966, p. 221).

ciones teatrales, una del francés Pierre Du Ryer[218] (h. 1630) y otra —la que nos ocupa— de Calderón.

3.1.2. Las dos traducciones españolas

Ya ha sido estudiada la gran reputación de la *Argenis* de Barclay en España, manifestada en la excepcional demanda que originó esta pieza en el ámbito editorial de su tiempo. Como se adelantaba, en el mismo año de 1626 aparecen dos traducciones independientes, reflejo de dos actitudes diferentes frente al texto latino y también ante el debate sobre el culteranismo, vigente en la época. Ambas son completas, ya que recogen enteramente el argumento de la fuente, y proceden de la segunda edición parisina, de 1622, distinta de la primera (de 1621) en dos lugares no introducidos por el autor, que —tal como se dijo— muere en 1621.

Las dos traducciones al español se encontraron en prensa simultáneamente, lo cual informa de las garantías de éxito que ofreció la historia en su momento.

3.1.2.1. La traducción de José Pellicer

Por un lado, José Pellicer de Ossau, Salas y Tovar traduce al español la *Argenis* de Barclay, conservando el título original[219]. En los preliminares de esta obra figura como fecha de aprobación por parte de Gabriel de Moncada el 31 de octubre de 1625 —pocos días antes que la de Corral— y el *privilegio* es del 24 de noviembre de 1625 —coincidiendo la fecha con la de la otra traducción[220].

Davis afirma que se trata de la más conocida de las dos traducciones y la califica de más oscura, verbosa, poética y ornamental que su homóloga, ya que contiene 25000 palabras más y también mayor presencia de hipérbatos y cultismos[221]. Su popularidad se relaciona con la vinculación de Pellicer a la órbita culteranista y gongorina, en

[218] Para una comparativa de las dramaturgias de Du Ryer y Calderón en su adaptación de la *Argenis* de Barclay véase Picciola (2001).

[219] Para más datos biográficos acerca de Pellicer, véase Pellicer y Saforcada (1778, pp. 101-112).

[220] La «suma de la tasa» tiene como fecha el 14 de enero de 1626 y en la «fe de erratas» tiene que haber un error, ya que consta el 19 de diciembre de 1624 y resulta imposible que la fe de erratas sea anterior a la aprobación (del 31 de octubre del año siguiente), por lo cual presumiblemente tendría que aludir al año de 1625.

[221] Davis, 1983, pp. 29 y siguientes.

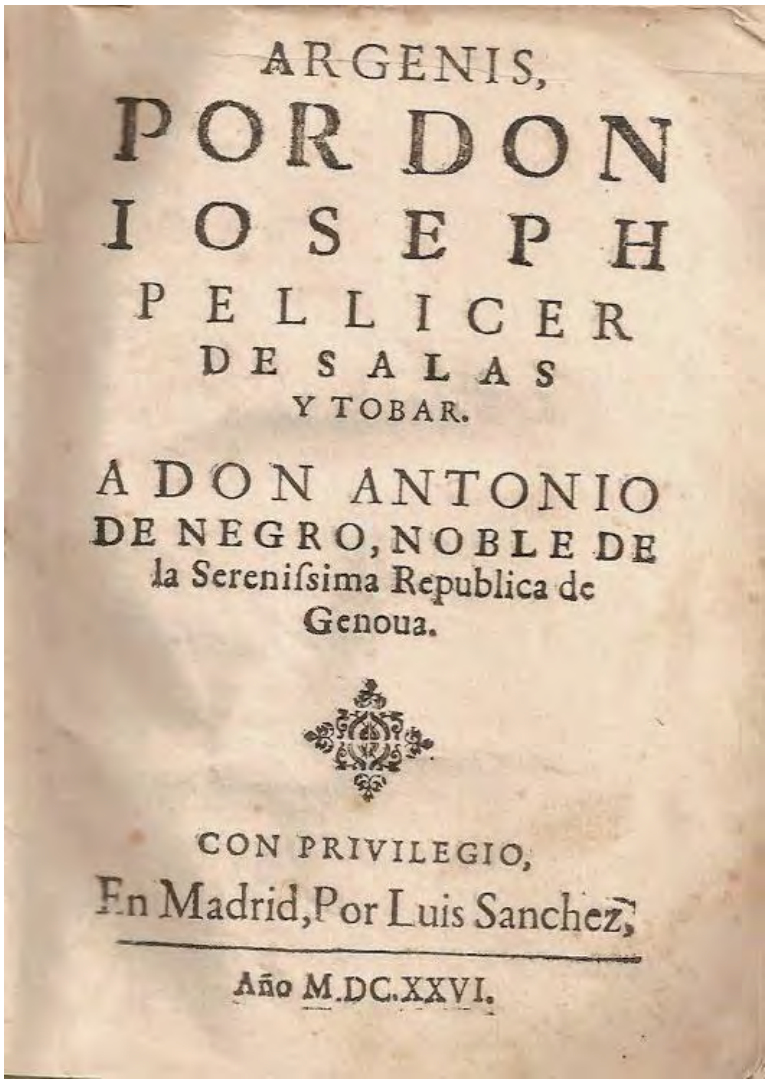
pleno apogeo en la época, y explica el supuesto desplazamiento de la traducción de Corral, de la que se hablará a continuación.

Iglesias Feijoo alude a las polémicas protagonizadas por Pellicer contra Lope de Vega, a quien molestaría la admiración del joven por Góngora[222]. Las relaciones entre ambos empeorarían cuando Pellicer es nombrado Cronista de los reinos de Castilla y León (1629), hecho que contribuye al recrudecimiento de las críticas del Fénix, afectado por la envidia. El joven cronista, como respuesta, encabeza el enfrentamiento de los gongoristas contra los lopistas.

> Lope, no dispuesto a ser segundo en nada, se molestó extraordinariamente por la glorificación póstuma que estaba experimentando quien había sido su rival en vida. Acaso había pensado en que su tan cercana desaparición le dejaría al fin a él como rey del campo. Y ahora se encuentra con que no sólo se le edita (Vicuña en 1627), sino que se le comenta como a clásico (Salcedo publica su *Polifemo* en 1629 y Pellicer anuncia sus *Lecciones*), lo que le parece un dislate, criticado en el *Laurel de Apolo*, que tenía entonces en el telar[223].

[222] Rozas (1990) dedica un trabajo precisamente a la «guerra literaria» que tuvo lugar entre ambos autores.

[223] Iglesias Feijoo, 2001, p. 177.



ARGENIS,
POR DON
IOSEPH
PELLICER
DE SALAS
Y TOBAR.

A DON ANTONIO
DE NEGRO, NOBLE DE
la Sereniſsima Republica de
Genoua.

CON PRIVILEGIO,
En Madrid, Por Luis Sanchez,

Año M.DC.XXVI.

José Pellicer, *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
Ejemplar de la biblioteca privada de Luis Iglesias Feijoo

3.1.2.2. La traducción de Gabriel de Corral

Por otro lado, Gabriel de Corral, poeta de la época —autor de *La Cintia de Aranjuez*—, traduce la obra de Barclay con el título de *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y verso*, en la portada, y *La historia de Argenis y Poliarco*, en el folio primero[224]. La aprobación más temprana, de Francisco Boil, data del 5 de noviembre de 1625[225] y se percibe cierta prisa del autor por apurar el proceso de publicación al ver en la traducción de Pellicer una competidora[226].

En los preliminares cabe destacar la censura de Jáuregui, personaje muy afín a Corral en su posición en el debate literario de la época, que tendría reciente su *Discurso poético*, en el que se opone al culteranismo y oscuridad de las obras de Góngora. Jáuregui compara a Barclay con Heliodoro y le dedica al autor y a la obra un sinfín de elogios:

> en su género de composición, así por el decoro del argumento como por la variedad de sucesos grandes, maravillosos, urbanos, militares, políticos, se aventaja no sólo a los modernos, sino a los griegos insignes Eustacio y Aquiles en su *Ismene y Leucipe* y al mismo Heliodoro en su *Teágenes*[227].

Esta traducción es la más libre, idiomática y clara de las dos, en consonancia con la vinculación del autor al movimiento anticulteranista, en el que también militaba el citado Jáuregui.

[224] Para mayor información acerca de Corral puede verse Barrera (1860, pp. 101-103) y Falconieri (1982).

[225] El *privilegio* cuenta con una errata, ya que figura la fecha del 24 de noviembre de 1265, en lugar de 1625. En la «fe de erratas» aparece Madrid y la fecha del 18 de diciembre de 1625. Por último, en la «suma de la tasa», donde figura la misma ciudad, se lee 22 de diciembre de 1625.

[226] «One is tempted to speculate as to wheather Corral heard that a rival versión was in preparation and hastened into print —he says in his prologue that "it has been necessary to hurry this first edition", and he makes a point of having been "the first to interpret such a difficult enigma» (Davis, 1983, p. 30).

[227] f. 3v.


LA
PRODIGIOSA
HISTORIA DE LOS DOS AMANTES
Argènis y Poliarco, en prosa y verso.
AL EXCELENTISSIMO
señor Marques de Velada, &c.
DEL LICENCIADO DON GABRIEL DE
Corral natural de Valladolid.
73
Año 1626.
CON PRIVILEGIO.
En Madrid. Por Iuan Gonçalez.
A costa de Alonso Perez mercadèr de libros.

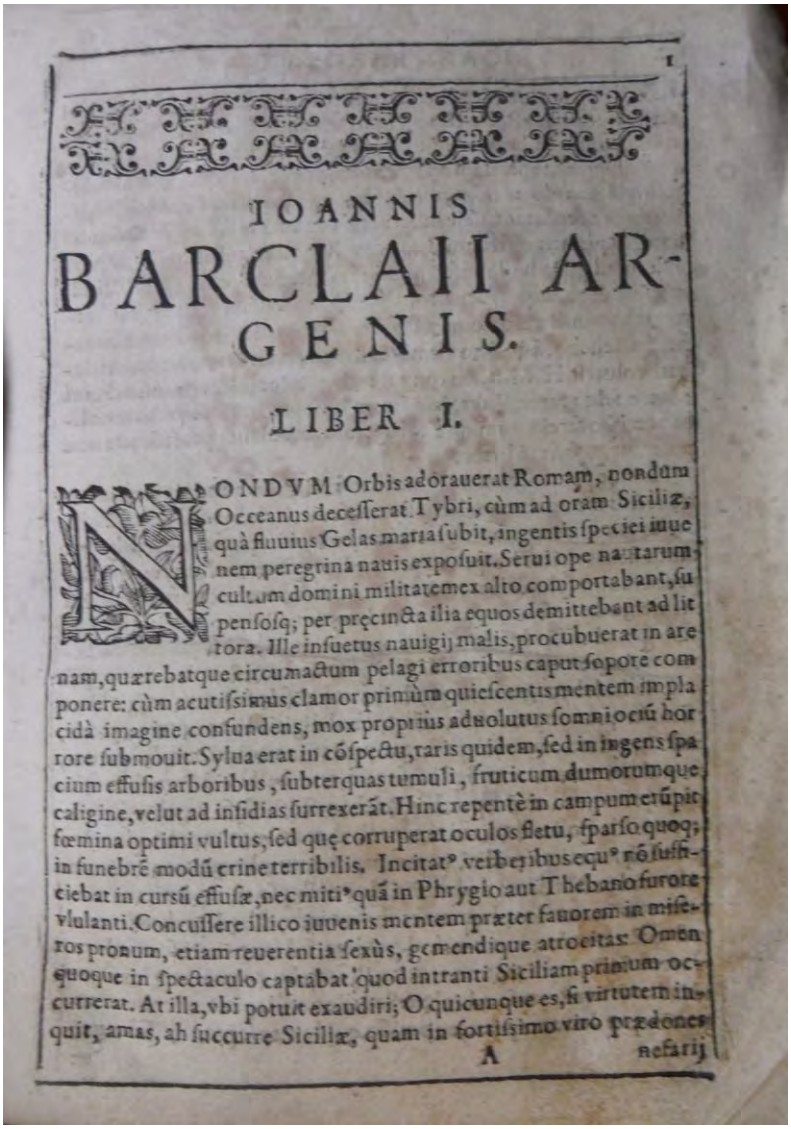
Gabriel de Corral, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco*
Madrid, Juan González, 1626.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/729)

Para completar el panorama editorial español en la difusión —directa o indirecta— de la historia de Barclay, hay que añadir a las susodichas traducciones una reedición del original latino realizada en Segovia por Jerónimo Morillo en 1632, que constata la pervivencia del éxito de la *Argenis* todavía en los años 30 y, por tanto, la pertinencia de la adaptación teatral calderoniana.

Esta edición, sin preliminares y con la portada muy deteriorada en el ejemplar que he manejado de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (con signatura 10462), no pudo ser la base de las traducciones españolas, por ser posterior en el tiempo, y también parece tardía para ser tomada por Calderón como fuente inmediata de su comedia. No obstante, resulta de gran utilidad para comprender el valor que tuvo la obra de Barclay en su día.



Barclay, *Argenis*, Segovia, Jerónimo Morillo, 1632.
Ejemplar de la Biblioteca Xeral de la Universidade de
Santiago de Compostela (10462)



IOANNIS
BARCLAII AR-
GENIS.

LIBER I.

NONDVM Orbis adorauerat Romam, nondum Occeanus deceſſerat Tybri, cùm ad oram Siciliæ, quà fluuius Gelas maria ſubit, ingentis ſpeciei inue nem peregrina nauis expoſuit. Serui ope nauitarum cultum domini militarem ex alto comportabant, ſu penſoſq; per præcincta ilia equos demittebant ad lit tora. Ille inſuetus nauigij malis, procubuerat in are nam, quærebatque circumactum pelagi erroribus caput ſopore com ponere: cùm acutiſsimus clamor primùm quieſcentis mentem impla cidà imagine confundens, mox propriis adſolutus ſomni ociũ hor rore ſubmouit. Sylua erat in cõſpectu, raris quidem, ſed in ingens ſpa cium effuſis arboribus, ſubterquas tumuli, fruticum dumorumque caligine, velut ad inſidias ſurrexerãt. Hinc repentè in campum erũpit fœmina optimi vultus, ſed quę corruperat oculos fletu, ſparſo quoq; in funebrẽ modũ crine terribilis. Incitatº verberibus equº nõ ſuffi ciebat in cursũ effuſæ, nec mitiº quã in Phrygio aut Thebano furore vlulanti. Concuſſere illico iuuenis mentem præter fauorem in miſe ros pronum, etiam reuerentia ſexùs, gemendique atrocitas: Omen quoque in ſpectaculo captabat quod intranti Siciliam primum oc currerat. At illa, vbi potuit exaudiri; O quicunque es, ſi virtutem in quit, amas, ah ſuccurre Siciliæ, quam in fortiſsimo viro prædones

A nefarij

Barclay, *Argenis*, Segovia, Jerónimo Morillo, 1632.
Ejemplar de la Biblioteca Xeral de la
Universidade de Santiago de Compostela (10462)

La edición latina más temprana que he podido manejar, ubicada en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (con signatura 24067) está fechada en 1630 y en la portada puede leerse «Ex officiina Elzeviriana». Pertenece a los Elzevirios, célebre familia de impresores que vivieron en Leiden y Amsterdam y cuya actividad editorial se inició hacia 1580. Fueron famosos por sus libros de pequeño tamaño, de precio asequible y vocación divulgativa, predecesores de las ediciones de bolsillo.



Barclay, *Argenis,* Leiden (Lugduni Batavorum), Imprenta Elzeviriana, 1630.
Ejemplar de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (24067)

3.2. La fuente inmediata de *Argenis y Poliarco*

Hasta el día de hoy no se ha podido demostrar con certeza cuál de las distintas *versiones* de la historia de Barclay fue la manejada por Calderón para su reescritura dramática, aunque los pocos estudiosos que han tratado el tema coinciden en señalar la traducción de Pellicer como opción más plausible.

Ya Valbuena Briones afirma que «la fuente inmediata es el libro de don José Pellicer de Salas y Tobar, *Argenis*, que recoge la antigua leyenda escrita por Juan Barclayo de Escocia y que posee una enseñanza para los príncipes»[228], aunque no ofrece ninguna prueba que sostenga su afirmación, la cual podría derivar del desconocimiento de la traducción de Corral, debido a la menor difusión que tuvo en su momento.

Ludwig Pfandl saca a luz este problema y hace notar en un cortísimo artículo la necesidad de estudiarlo en profundidad[229]. A pesar de reconocer que no ha cotejado las traducciones ni ninguna edición latina con la comedia, el estudioso asegura simplificar la cuestión al dar noticia de unas palabras del propio Pellicer en una bibliografía de sus obras hecha por sí mismo y editada en Valencia en 1671. Tras la entrada de la traducción de la *Argenis* de Barclay y de la continuación, afirma Pellicer que ambos trabajos inspiraron a Calderón en la composición de la comedia *Argenis y Poliarco*:

> Destas obras[230] hay segunda edición en Sevilla[231], y de su contenido formó la gran comedia de *Argenis y Poliarco* don Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago, Capellán de Su Majestad y de los reyes nuevos de Toledo, uno de los mayores varones que vio el teatro. Anda impresa entre sus obras[232].

[228] Valbuena Briones, 1956, p. 1917.

[229] Pfandl, 1921.

[230] Con el sintagma «estas obras» hay que entender tanto la traducción de la *Argenis* como la *Argenis continuada*, obras impresas en el mismo año de 1626. Por tanto, Pellicer señala como fuente de la comedia calderoniana la segunda parte de la *Argenis*, al lado de la primera, lo cual no se ajusta con la realidad —tal y como se demostrará.

[231] No se tiene constancia en la actualidad de esta «segunda edición en Sevilla» a la que alude Pellicer, aunque puede tratarse de alguna de las conservadas en la que aparecería quizá una falsa referencia a la ciudad de Madrid.

[232] Pellicer, 1671, f. 14. Véase también Pfandl 1921, p. 134.

No obstante, la publicación de estas palabras, si bien puede ser tratada como un indicio, no ofrece solución alguna al asunto, ya que Pellicer podría haber señalado su traducción como fuente de la obra calderoniana con la finalidad de aportar prestigio a su propio trabajo en un momento en el que el dramaturgo contaba con gran reconocimiento.

Contra la hipótesis de que Calderón hubiera adaptado a las tablas el texto de la traducción de Corral, se levanta *a priori* la ya mencionada ubicación del dramaturgo en la órbita culterana, opuesta a la posición de Corral. En caso de poder elegir, es improbable que el autor se hubiese decantado por una obra alejada de la tendencia gongorina que él secundaba, mas habrá que demostrar textualmente esta falta de vinculación.

Otra posibilidad es que Calderón no hubiera utilizado ninguna de las dos traducciones, sino el texto original latino. Si así fuese, no habría consultado la edición segoviana de 1632, ya que parece muy tardía[233]. De hecho, en 1637 se lleva a la imprenta la comedia y ya en julio de 1636 se encargan copias para representar la obra en un pueblo, lo cual hace pensar que la obra tuvo un rodaje previo de varios años. Podría, en cambio, haber llegado a sus manos una edición latina anterior no impresa en España, similar a las que emplearon Corral y Pellicer para sus traducciones, con lo cual por el momento no se puede descartar esta opción como fuente.

Sería posible también que en la comedia existiesen elementos de la *Argenis continuada*, de Pellicer, pero esta segunda parte comienza con el desembarco de un embajador de la Reina madre (la madre de Poliarco) en Sicilia y con la muerte del rey Meleandro. Presenta, por tanto, otros personajes y se narran acontecimientos diferentes a aquellos que aparecían en la obra escrita por Barclay. La acción de la comedia termina con el desenlace de la primera parte.

Por último, podría ser también que Calderón hubiese tenido en mano las dos traducciones españolas y hubiese tomado elementos o pasajes de una u otra, hecho que se conoce en crítica textual como *contaminatio*, aunque los datos que se ofrecerán a continuación descartan esta hipótesis.

[233] Todo apunta al hecho de que en España se habría conocido la obra de Barclay antes por las traducciones de 1626 que por la edición latina, excepto en grupos muy selectos.

El cotejo de la comedia con las dos traducciones y el texto latino es la única vía para la determinación de la fuente inmediata.

3.2.1. Nivel léxico

El análisis comparativo del léxico es uno de los recursos más productivos y fiables para resolver cuestiones filiatorias en casos como el que nos ocupa, donde métodos utilizados en crítica textual, basados en los errores de copia, no resultan operativos. Estamos ante un texto original latino que es traducido y adaptado a un molde teatral (el orden de estos procesos se desconoce). Lo que interesa aquí es determinar cuál de los tres textos (la edición latina o las traducciones) tuvo en mano Calderón y asegurarnos del número y orden de las transformaciones que sufrió el texto latino antes de metamorfosearse en comedia calderoniana.

Como el resultado final es una adaptación teatral en la que se realizaron omisiones, adiciones, cambios de orden y reelaboraciones con respecto a la historia original, no se hallan fragmentos totalmente equivalentes en los cuatro *testimonios*, sobre todo si se parte de la comedia. Sin embargo, existen algunos pasajes claramente homólogos en cuanto que atienden a un mismo momento de la trama y reproducen aproximadamente los mismos acontecimientos en la edición latina, las traducciones y la comedia. Su selección es el paso previo antes del hallazgo de evidencias léxicas que permitan iniciar una filiación.

Ya en el inicio de la comedia aparece la alusión a Arcombroto como *peregrino* (v. 7), que coincide con la mención que hace Pellicer a este personaje como «joven de peregrina belleza» (f. 1r)[234]; en cambio, Gabriel de Corral no emplea el adjetivo *peregrino*, sino que se refiere a él como «joven de gallardo talle» (f. 1r)[235].

Más adelante, la alusión al sufrimiento de Timoclea ante el ataque a Poliarco aparece reflejada de forma explícita tanto en la comedia («voz tan triste», v. 25; «ecos lastimosos», v. 27) como en la traduc-

[234] Cito en todo momento por Pellicer (1626), Corral (1626), y Barclay (1630), modernizando sistemáticamente el texto.

[235] La edición latina utiliza el mismo lexema que Pellicer y Calderón «ingentis speciei juvenem peregrina navis exposuit» (p. 27) y «peregrinum juvinem» (p. 29); por lo cual este ejemplo no sirve para descartarla como fuente directa de la comedia.

ción de Pellicer («doloroso ruido», f. 1v). Sin embargo, este sentimiento de dolor o tristeza se manifiesta en la traducción de Corral de manera indirecta, a través de la alusión al llanto («atrocidad del llanto», «sollozos y suspiros» (f. 1r), que es la consecuencia del sufrimiento. Esta caracterización de Timoclea a través de sus sollozos procede de la edición latina («gemendi; Inter anhelitus & suspiria», p. 28). La selección léxica puede tomarse como un indicio para rechazar la consideración de la edición latina y del texto de Corral como fuentes directas de Calderón, al mismo tiempo que comienza a vislumbrarse como texto base la traducción de Pellicer.

En el mismo pasaje, el Arcombroto calderoniano emplea el verbo *socorrer* («socorrer pretendo», v. 30; *socorro*, v. 34), que coincide con el «socorre a Sicilia» (f. 1v) de Pellicer. Gabriel de Corral, en cambio, opta por el verbo *favorecer* («favorece a Sicilia», f. 1v)[236].

Cuando Arcombroto pide disculpas a Poliarco por pretender ayudarlo, porque él solo fue suficiente para enfrentarse a los bandoleros, utiliza una vez más el verbo *socorrer*, ausente en el fragmento paralelo de la traducción de Gabriel de Corral. La edición latina había elegido el verbo *auxiliar*, con lo cual se distancia de Calderón.

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
No os merezco / tan grandes favores, cuando / más que os obligo, os ofendo. / Agravio fue, no lisonja, / el llegar a **socorreros** / y ansí esperaba de vos / quejas, no agradecimientos, / por haber entrado a	Si los dioses, oh valiente guerrero, hubieran permitido, que supiera antes de ahora tu valor, acusara las lágrimas desta señora, que me condujo, para que deba pedir perdón de haber deseado **socorrerte**, varón	Si los dioses quisieran (varón ilustre) que hubiera yo tenido antes de ahora la noticia de tu valor; reprendiera las lágrimas desta dama, que me obligó a que sea fuerza pedirte que me perdones de	Si dii volvissent, vir fortissime, inquit, me antehac tuae virtutis conscium ese, istius matronae lachrymas accusassem, quae coëgit ut veniam petere debeam, quod tibi tanto viro **auxiliari** voluerim[240]

[236] La edición latina también utiliza aquí el lexema (socorrer) en varias ocasiones («si virtutem, inquit amas, ah, succurre Siciliae, quam in fortissimo viro praedones nefarii oppugnant» (p. 28)), por lo cual este ejemplo no tiene validez para descartar este testimonio como texto base.

parte / en ese triunfo pequeño, / sobrando vuestro valor / a mayores vencimientos[237].	tan esforzado[238]	haber pensado **ayudar** a persona tan valiente[239]

Algo similar sucede con la alusión a los *bandoleros* en la comedia (vv. 42, 138, 489), que coincide con los «malvados bandoleros» (f. 1v) de la traducción de Pellicer y no con los «infames salteadores» (f. 1v) que describe Gabriel de Corral. En la edición latina aparecían palabras como *praedones* y *grassatorum*, que se identifican con *ladrones* o *salteadores*, pero no con *bandoleros*, que tendría como étimo *latro-latronis*:

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
de tres prodigios fieros, / partos destas montañas, **bandoleros**, / que por tirana suerte / su vida compran con la ajena muerte[241].	malvados **bandoleros**[242]	infames salteadores[244]	**praedones** nefari[246] (ladrones, salteadores malvados)
	sangrienta escuadra de **salteadores**[243]	infame gavilla de **ladrones**[245]	**grassatorum** ferox turba[247] (feroz turba de salteadores)

[240] p. 29.
[237] vv. 72-82.
[238] f. 3r.
[239] f. 2r.
[241] vv. 41-44.
[242] f. 1v.
[243] ff. 1v-2r.
[244] f. 1v.
[245] f. 1v.
[246] p. 28.
[247] p. 28.

Además Calderón se refiere a la lucha de Poliarco con dichos malhechores empleando el adjetivo *combatida* (v. 40) aplicado a vida, que se manifiesta en forma de verbo en la traducción de Pellicer (*combaten*, f. 1v), referido al mismo Poliarco. En cambio, la otra traducción selecciona el verbo *destruir* (f. 1v), referido a Sicilia. La sintaxis de la edición latina, donde aparece el verbo *oppugnant* (p. 28) (con el significado de 'atacar' o 'asaltar', también referido a Sicilia) es similar a la de Corral[248].

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
el pecho más bizarro y más brioso / del mundo, cuya vida / yace de tres contrarios **combatida**[249],	en un fortísimo campeón **combaten** unos malvados bandoleros[250]	[a Sicilia] la **destruyen** en un valiente varón algunos infames salteadores[251]	quam [Sicilia] in fortissimo viro praedones nefarii **oppugnant**[252]

Cuando Timoclea describe la cueva donde va a ser escondido Poliarco, emplea el adjetivo *labrada* (v. 629), que coincide con el verbo *labraron* utilizado por Pellicer (f. 15v) y difiere claramente del *cavaron* (f. 9v) que emplea la otra traducción. Asimismo, tanto Calderón como Pellicer seleccionan el mismo étimo (*secreto*, v. 629 / f. 15r) para aludir a lo oculto del refugio, mientras que Corral prefiere el adjetivo *encubierto* (f. 9v). La edición latina no coincide con ninguno de los dos casos desde el punto de vista léxico:

[248] Nótese también la utilización por parte de Calderón del superlativo, que se transmite desde el texto latino a través de Pellicer hasta la comedia, mientras que Gabriel de Corral prescinde de él. No obstante, el dramaturgo reelabora el pasaje al incorporar la metonimia de pecho y convierte el superlativo *fortísimo* en relativo, al destacar a Poliarco entre todos los hombres («más bizarro y más brioso / del mundo»).

[249] vv. 38-40.

[250] f. 1v.

[251] f. 1v.

[252] p. 28.

Calderón	Pellicer	Corral	Edición latina
una cueva que esta casa / tiene para tal efeto / **labrada** con tal **secreto** / que nadie sabe que pasa / hasta allí. Y, si entras por ella / una vez, fía de mí / que no ha de saber de ti / ni aun la luminar estrella / del sol[253]	Una **secreta** mina de todos, salvo de mi ignorada, **labraron** en las entrañas de la tierra los que construyeron esta casa[254].	una senda **encubierta**, que fuera de mí nadie la sabe, **cavaron** debajo de la tierra los que edificaron esta casa[255].	**Latens** iter, & praeter me hodie nemini notum, **effoderunt** sub terra qui has aedes condidere[256]

El ejemplo que sigue alude al momento en el que el rey Meleandro sufre el accidente en su coche, para caer en la *laguna*, según la comedia (v. 1277) y el texto de Pellicer (f. 86r). Es representativo aquí que en la lectura de Gabriel de Corral el monarca cae en un *lago* (f. 53r), identificado con el *lacus* (p. 143) de la versión latina.

Calderón	Pellicer	Corral	Versión latina
un coche y en lo profundo / desa **laguna** se anega[257].	Una **laguna** había de pocos más de mil pasos en circuito[258]	Había un **lago** de cosa de mil pasos en torno[259]	**Lacuus** erat passuum non plus mille ambitu[260]

[253] vv. 627-636.
[254] f. 15.
[255] f. 9v.
[256] p. 47.
[257] vv. 1276-1277.
[258] f. 86r.
[259] f. 53v.
[260] p. 143.

De forma similar, cuando Poliarco se halla en el barco de los piratas y se dirige al cautivo *dueño* de la embarcación, se refiere a él utilizando el mismo sustantivo en el caso de Pellicer y Calderón, frente al empleo de «piloto y capitán» por parte de Corral. La edición latina mostraba la misma palabra que llega a Calderón por mediación de Pellicer.

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
Deste bajel, ¡oh joven!, soy el **dueño**[261]	Yo de mi hacienda fabriqué esta fragata. Esta **dueño** y piloto regía[262]	Yo edifiqué a costa de mi hacienda esta nave, yo era su **piloto** y **capitán**[263]	Hanc ego meo censu ratem compegi; hanc & **dominus** & **gubernator** regebam[264]

En el momento en el que Poliarco decide devolverle a Hianisbe el cofre que le habían robado los piratas, la comedia y la traducción de Pellicer comparten una vez más el mismo verbo, procedente de la edición latina —si bien difieren en el tiempo (*restituyo* en la comedia, v. 1694; *restituiré* en la traducción de Pellicer, f. 117v) y Calderón elimina el intermediario en la entrega—. Por su parte, Gabriel de Corral se decanta por la forma *entregarele* (f. 76r)[265].

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
Este te **restituyo**; sabe Apolo / que no dejé que nadie le tocase. / Tóma-	Envía, oh señora, conmigo un confidente: a este **restituiré** lo que te robaron aún,	Señala a un hombre (señora) de quien te fies, **entregarele** lo que te robaron, que hasta	Fidum autem hominem, o Regina, mecum aldega. Huic quae à te abstulêre

[261] v. 1682.
[262] f. 110r.
[263] f. 71r.
[264] p. 182.
[265] La mención a que Poliarco no permitió que nadie tocase el tesoro, si bien coincide curiosamente con la traducción de Corral, podría sin duda proceder de una lectura del texto de Pellicer, donde se combina el adjetivo *intacto* con el mandato de Poliarco de guardarlo con llave. La necesidad de ajustarse al cómputo métrico también puede ser la causa de este relativo desvío léxico.

le, pues, y porque espira el día / quédate en paz[266].	según dicen, intacto. Esto lo mandé en el puerto vecino guardar con la nave[267].	ahora, según dicen, nadie ha tocado a ello. Di orden que en el vecino puerto estuviese en segura guarda[268].	**restituam**, adhuc, ut ab ipsis audio, illibata. Ea jusi in próxima ripa apud navem aservari[269].

En la respuesta de Hianisbe se halla otra pista para la filiación. Se trata de la utilización del sustantivo *cofrecito / cofrecillo* por parte de Calderón y Pellicer, frente al lexema *arca* en los otros casos:

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
Salga Poliarco y Gelanor con un **cofrecillo**[270]	Restitúyeme un **cofrecito** solo[271]	sola una **arquita** me restituye[272]	**Arculam** modo unam restituе[273].

En la adaptación teatral la criada anuncia a la Reina la llegada de Poliarco denominándolo *joven*, con un latinismo muy propio de Góngora. En las traducciones y en el texto de Barclay es el capitán de la guardia real el que se dirige a Hianisbe, pero se puede constatar una vez más que Calderón lee con Pellicer, que a su vez toma el término directamente del texto latino. Corral evita el cultismo y opta por una lectura divergente: *mancebo*[274]. En este mismo pasaje se puede constatar que la comedia incorpora la traducción del *egregius* latino que hace Pellicer, coincidente aquí con Corral (*gallardo*). Se trata de un indicio más que aleja el texto teatral de la edición latina, ya que cabrían otras traducciones del adjetivo como *eminente* o *distinguido*.

[266] vv. 1694-1697.
[267] f. 117v.
[268] f. 76r.
[269] p. 193.
[270] v. 1615acot. En el momento de la entrega, la Hianisbe calderoniana no pide ni *arca* ni *cofrecillo*, sino directamente la *joya* (v. 1709), por lo cual se toma como base de cotejo la acotación.
[271] f. 117v.
[272] f. 76v.
[273] p. 193.
[274] No obstante, en otras ocasiones Corral introduce —quizá sin advertirlo— el cultismo *joven*, a pesar de su oposición al bando gongorino (f. 120v).

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
Señora, un bajel llegó / de paz al puerto y en él / desde su vientre el bajel / a nuestro puerto arrojó / con un escudero un bello, / un **gallardo joven**, tal / que fuera a Narciso igual / desde la planta al cabello. / Este pregunta por ti / y humilde pide licencia / de llegar a tu presencia[275].	estaba allí un **joven** forastero, **gallardo** en talle y en traje, que con algunos prisioneros que traía solicitaba que le diese audiencia[276].	estaba allí un **mancebo** forastero de **gallardo** traje y hermoso rostro, que trayendo consigo unos cautivos, pedía que le diese audiencia[277].	externum **juvenem** ese habitu vultuque **egregium**, que captivos aliquot trahens, ad colloquium quaerebat admitti[278].

Los siguientes pasajes de la comedia muestran otra vez una mayor proximidad entre los textos de Pellicer y Calderón frente a los demás. Sirva como ejemplo el cambio de matiz semántico entre las dos traducciones cuando se trata de poner nombre al comportamiento del malvado Lidogenes. Calderón y Pellicer eligen la frase nominal «su atrevimiento» (v. 473, f. 228r), frente a Corral, que opta por «su culpa» (f. 120v) y la edición latina, que presentaba el verbo *osar* (p. 360)[279]. Lo mismo sucede con la calderoniana mención del «ánimo apacible» (v. 227), identificado claramente con el «ánimo blando» (f. 6r) con el que Pellicer caracteriza a Meleandro, al traducir el adjetivo latino *lenes* (p. 34). Corral no incorpora ninguna expresión parecida,

[275] vv. 1602-1612.
[276] f. 117r.
[277] f. 76r.
[278] p. 192.
[279] En otra ocasión Pellicer utiliza el adjetivo *atrevido* (f. 6v) para referirse a Lidogenes, mientras que Corral elige la forma *soberbio* (f. 4v).

lo cual resulta un indicio importante. De modo similar, existe coincidencia entre el empleo del sustantivo *sosiego* por Calderón (v. 224) y Pellicer (f. 6v), frente a la forma adjetiva *sosegado* de Corral, que deriva del *pacata* latino (p. 34). Otro dato de interés es la presencia del sustantivo *ocio* en Calderón (v. 224), Pellicer (f. 6v) y la edición latina (p. 34), mientras que Corral prefiere *entretenimientos* (f. 4v). Por último, la referencia a la *piedad* (v. 478) de Meleandro en la comedia tiene correspondencia con el adjetivo de Pellicer *piadosímimo* (f. 6r), frente a la «suavísima condición» (f. 4r) que destaca Corral. En este caso, en el original latino se lee «mitissimi ingenii» (p. 34).

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
Meleandro, de Sicilia / Rey único, a quien el cielo, / más que de ánimo gallardo, / dotó de su entendimiento, / largo tiempo gobernó / entre el **ocio** y el **sosiego** / de la paz, sin que a la guerra / diese el militar gobierno, / por ser de **ánimo apacible**, / espíritu manso y quieto / y al fin inclinado más / que a la milicia al consejo, / cuya condición afable, / cuyo semblante modesto / en los	Meleandro (juzgo que no lo ignoras) gobierna hoy el imperio de Sicilia, […] monarca de **piadosísimo ingenio**, mas no habiendo tasado el siglo ni las costumbres de los hombres, así creyó a la fe de todos, que juzgaba virtuoso ser digno de que le creyesen. Yo entiendo, que le ha fatigado la demasía de la dicha, porque en los exordios de su Monarquía que estaban en **sosiego** las cosas, dejó des-	Meleandro (bien pienso que lo sabes) posee el reino de Sicilia, […] persona de **suavísima condición**, mas quien no atendiendo al tiempo ni a los inconstantes afectos de los hombres, de manera se fió de los demás que de su misma bondad persuadido, le pareció que era justo fiarse de sí. También he pensado que enfermó de sobrada salud, porque en los principios de su	Meleander, quod, opinor, non ignoras […] Siciliae regnum tenet, **mitissimi ingenii** homo; sed qui non saeculo, non hominum moribus aestimatis, ita caeterorum fidei credidit, ut sibi credi par esse ex virtute sentiebat. Illum quoque existimem nimia soelicitate laboravisse. Nam sub initia imperii, quia **pacata** omnia erant, palam cupiditates solvit, **lenes** quiquem & multis Princi-

ánimos altivos, / en los alterados pechos / de traidores, engendró / osados **atrevimientos**[280].	cubrir el **ánimo blando** y familiar a muchos de los principales que le manifestaron fácil, y no con bastante severidad, acedo contra las injurias. […] y sucede a este **buen rey**, causa de tantos daños, principalmente por el odio y ambición de Licogenes, pérfida espía de los errores reales. Este **atrevido**, […] nunca sufrió en nada ser segundo. […]	imperio, que estaba todo **sosegado**, soltó la rienda a algunos desórdenes públicos de poca importancia, en rigor, mas las que bastaron a destruir su facilidad, no briosa contempestiva severidad en los que se le atrevían. […] De aquí nació a tan **justo rey** la ocasión de todo su daño, mayormente por el odio y ambición de Licogenes, que perjuró encarecía los delitos reales. Este, **soberbio** […] no se ajustó jamás al segundo honor. […].	pum familiares, quae tamen facilem prodiderunt, nec in injurias idonea feveritate acrem. […] Et hinc **optimo Regi** malorum omnium causa invidia praecipue & ambitione Lycogenis, regiis erroribus perfidiose imminentis. Is […] nunquam secundi gradus satis patiens fuit; […]
ya declarados los pechos / de la traición, el tirano / puso en armas todo el reino. / Árdese en guerras Sicilia, / […] / En este estado el traidor / quiso venir a concierto / y, en oprobrio de sus armas, / Meleandro a concederlo, / porque ¿se atreviera un hombre / particular a un imperio / soberano a no saber / que, cuando a **su atrevimiento** / llegue el castigo, ha de estar / puesta la **piedad** en medio?	[Meleandro,] Príncipe de candísima virtud; y después que el rey desembarazó el	[Meleandro,] Príncipe ajeno en extremo de malicia. Y atento el rey a sus **entreteni-**	Meleandrum candidissimae virtutis principem fefellit pro amico. Dumque

[280] vv. 227-236.

ánimo de los cuidados del gobierno, y se cebó en el **ocio**, pobló este el consejo de hechuras suyas[281]	**mientos** y a huir de las ocupaciones, él puebla los consejos de los hombres a su modo[283],	Rex animum curis exoneratum **otio** pascit, iste suae factionis hominibus curiam implet[285].
Y en tanto creció en facción y fuerzas, que lo que fue en el Rey consejo de demasiada blandura […]. Pero ni Licogenes se olvidó de lo que tenía merecido ni Meleandro de **su atrevimiento**[282]	Entre tanto creció en gente y en fuerza de suerte que lo que el rey disimuló por sobrada blandura […]. Mas ni Licogenes ignoraba el castigo que merecía Meleandro lo cierto de **su culpa**[284]	Interim factione & viribus adoleverat; ut quod nimiae lenitatis consilium fuerat Regi, tunc necessarium esset, dissimulare facinus, & tanquam ad innocentem rescribere. […] Neque tamen Lycogenes quid meritus ipse, aut Meleander quid ille **ausus** esset, oblitus est[286].

Otro indicio que inclina a descartar la traducción de Corral como fuente inmediata es el hecho de que en la obra de Pellicer (f. 16r), al igual que en la comedia, aparece el gracioso denominado *Gelanor*,

[281] f. 6.
[282] f. 228r.
[283] f. 4.
[284] f. 150v.
[285] pp. 34-35.
[286] p. 360.

frente al *Gelanoro* que presenta Corral (f. 10v)[287]. Cierto es que por sí sola esta elección onomástica es de débil valor para la determinación de la fuente directa, mas si se tiene en cuenta la dirección hacia la que apuntan la mayoría de las coincidencias, sí cobra mayor peso.

Volvamos ahora al momento en el que Timoclea pide ayuda a Arcombroto. En las traducciones al español y en la comedia se alude a su condición de *mujer* como motivo de la obligación de socorro, mientras que la edición latina expresaba esta misma idea empleando la reverencia a su *sexo*[288]:

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
socorrer pretendo / su valientefatiga, / que una **mujer** con ser mujer obliga / al hombre más cobarde[289].	Hirió la piedad del joven, fuera del favor inclinado a los menesterosos, la reverencia también al ser **mujer**[290]	Dispuso la inclinación del joven, fuera de la obligación de favorecer a los necesitados, el respeto que en ser **mujer** se debe[291]	Concussere illico juvenis mentem praeter favorem in miseros pronum, etiam reverentia **sexus**[292]

Otro punto que distancia la edición latina de la comedia calderoniana es el hecho de que en el original se hacía referencia a Timoclea como *matrona* (p. 29, 'madre de familia, mujer casada'), mientras que esta condición no aparece en ninguna de las dos traducciones ni en la comedia. Corral (f. 1v) y Pellicer (f. 2r) traducen el sustantivo como

[287] La lectura de la fuente, Gelanorus (p. 48) obviamente no sirve para determinar filiación alguna, sino que se trata del origen de la divergencia por parte de los dos traductores.

[288] Este ejemplo no sirve para descartar la traducción de Corral como fuente, pero sí es relevante en cuanto al texto latino.

[289] vv. 30-33.

[290] f. 1v.

[291] f. 1v.

[292] p. 28.

dama y Calderón sigue esta tendencia al presentar a una Timoclea joven y soltera que terminará casándose con Arcombroto[293].

Por último, es pertinente también destacar la alternancia en el uso del lexema *Trinacria* al lado de Sicilia, tanto en la comedia calderoniana («trinacrio suelo», v. 23) como en la traducción de Pellicer[294], mientras que Gabriel de Corral (f. 1r, 1v, 4r, 16v, 161v, etc.) y el texto latino (pp. 28, 101, 166, etc.) únicamente emplean el topónimo Sicilia. Resulta muy representativo un ejemplo en el que Pellicer maneja el gentilicio *trinacrio* (f. 97v), mientras que Corral opta por la forma *Sicilianos*, traducción directa del latín *Siculorum* (p. 162).

3.2.2. Nivel semántico

Existen otros ejemplos en los cuales es la proximidad semántica y no léxica la que nos inclina a emparejar la comedia con la traducción de Pellicer y a descartar una vinculación al texto de Gabriel de Corral o a la versión latina primitiva.

Si retomamos un pasaje empleado más arriba se percibe la cercanía entre el significado de *cueva* y *mina* —lecturas de Calderón y Pellicer, respectivamente, que aluden a un lugar excavado en la tierra— y su distancia con respecto a *senda* e *iter* —términos empleados por Corral y la edición latina, más próximos al significado de *camino*.

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
una **cueva** que esta casa / tiene para tal efeto / labrada con tal secreto[295]	una secreta **mina** de todos, salvo de mí ignorada, labraron en las entrañas de la tierra los que construyeron esta casa[296]	una **senda** encubierta que fuera de mí nadie la sabe, cavaron debajo de tierra los que edificaron esta casa[297]	Latens **iter**, & praeter me hodie nemini notum, effoderunt sub terra qui has aedes condidere[298]

[293] En la comedia Timoclea figura caracterizada como *dama* ya en las *dramatis personae* y Arcombroto alude a ella como «hermosa dama» (v. 49) y *dama* de Argenis (v. 105). Poliarco la nombra como tal en el verso 487.

[294] Se utiliza en la edición de Pellicer el lexema *trinacrio* en los folios 26v, 36v, 92v, 94v, 243v, etc.

[295] vv. 627-629.

[296] f. 15.

Asimismo, en la narración del episodio del intento de secuestro de Argenis existen coincidencias de relevancia. Una de ellas, también semántica, es la elección de verbos muy similares por parte de Calderón (*combatir*) y Pellicer (*batir*), referidos al contacto beligerante del mar con el edificio en el que se escondía la princesa. En cambio, la edición latina no ofrece este significado opositivo, ya que utiliza *alluo* (bañar), que Corral traduce como *cercar*. La otra prueba, de tipo léxico, es la utilización del sustantivo *escala* por parte de Calderón y Pellicer donde la edición latina leía *funiculum* y Corral traduce más literalmente por *cuerda.*

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
por una parte que el mar / **combatía** sus cimientos / arrojaron cautamente / las **escalas** y subieron[299]	habían hallado senda para el alcázar por donde le **bate** el mar no sé con qué garfio arrojado al muro, que luego prendió en las piedras y sostuvo inmoble una atada **escala**[300]	Halló modo de escalar el alcázar por la parte que le **cerca** el mar no sé con qué garfio arrojado al muro que prendió en las piedras y del pendía una **cuerda** por donde podían trepar arriba[301].	Viam ajebat se ad arcem invenisse; qua mari **alluitur**; nescio qua harpagine in murum conjecta, quae ilicet saxis haesit, praeligatumque **funiculum**, per quem in altum scandi posset[302],

[297] f. 9v.
[298] p. 47.
[299] vv. 399-402.
[300] f. 227v.
[301] f. 150.
[302] p. 359.

3.2.3. Nivel morfológico

En ocasiones se puede hablar de identidad morfológica en el texto de Pellicer y Calderón frente a los demás, aun cuando en todos los testimonios coincide el mismo lexema.

Es el caso del momento en el que Arsidas informa a Argenis de que la noticia de que Poliarco había muerto es falsa. La comedia calderoniana selecciona el mismo tiempo verbal del verbo *vivir* que la traducción de Pellicer y la fuente latina (en presente de indicativo), mientras que Corral prefiere una estructura atributiva. Este pasaje sirve para descartar la traducción de Corral como fuente de la comedia e intentar reconstruir el proceso que sufre el texto latino desde su traducción de mano de Pellicer hasta la adaptación teatral. Al tener delante este pasaje salta a la vista a nivel léxico la coincidencia en el sustantivo *pesar* por parte de Calderón y Pellicer, frente a Corral, que opta por «dolor y desconsuelo», más fiel al *dolore* latino.

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
que Poliarco **vive**[303] Pues no me quitó la vida / el **pesar**, no me le quite / el placer[304]	**Vive**, oh señora (dijo) y está bueno Poliarco. […] Argenis casi con las desperdiciadas lágrimas desmayada: y entonces acaso cuando llegó Selenisa olvidada del dolor se había ociado algún poco, quedando herida del rápido consuelo, más peligrosamente fue oprimida con la	Mas **vivo** está (dice), **vivo** y con salud Poliarco. […] Argenis desangrada casi por el desperdicio de las lágrimas, entonces cuando llegó Selenisa, arrebatada del dolor y olvidada se había trasportado, cuando herida del súbito gozo, peligro más que en poder del **dolor**	sed, **vivit**, o domina, inquit valetque Poliarchus. […] Argenis consumptis lachrymis pene exanguis, & tunc forte cum advenit Selenissa, doloris quoque oblita, languerat; cum repentina consolatione icta periculosius celeritate gaudii, quam antea **dolore** oppressa

[303] v. 949.
[304] vv. 980-982.

presteza del contento que antes lo había sido con el **pesar**[305]	**y desconsuelo**[306]	est[307].

3.2.4. Contraejemplos

No se puede pasar por alto algún caso aislado en el que, sea por azar o por otras razones que se tratarán de aclarar, Calderón coincide en algunas lecturas con Gabriel de Corral y no con Pellicer, sin que esto suponga que el autor haya incurrido en *contaminatio*.

Esto sucede, por poner un ejemplo, en la utilización del sustantivo *banda* en la comedia y en la traducción de Corral (ff. 62, 63, 64) para referirse al regalo que Argenis hace llegar a Poliarco en señal de su amor. Pellicer, por su parte, utiliza el término *brazalete* (ff. 97v, 98, 99, 100), traducido más literalmente del sustantivo latino *armilla* (pp. 162, 163, 164). Según *Autoridades* el brazalete es un adorno típicamente femenino, mientras que la banda la llevan los «oficiales militares»[308]. Esta puede ser la causa de la elección de Calderón, ya que el regalo iba dirigido a Poliarco[309]. En el TESO aparece el sustantivo *brazalete* únicamente en una ocasión, en la obra *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, que es además cincuenta años posterior a *Argenis y Poliarco*[310]. Por ello, puede considerarse que no se trata de un término muy común en el *usus scribendi* del autor, mientras que abundan las apariciones de *banda*[311].

[305] f. 51v.

[306] f. 32r.

[307] p. 95.

[308] De hecho, en la traducción de Pellicer se lee «este atavío en muchas partes era no solo de hombres, sino de mujeres» (f. 98v).

[309] Tal y como se verá en el capítulo dedicado a la adaptación de la fuente, por decoro al heroísmo de Poliarco Calderón prescinde del pasaje en el que Poliarco se cae del caballo, así como de aquel en el que se viste de mujer. Por la misma razón podría haber sustituido una prenda femenina (el brazalete) por otra que destacara su condición de alto mando militar (la banda).

[310] No se ha localizado en el CORDE ningún caso en el que Calderón utilice el sustantivo *brazalete*.

[311] El vocablo *vanda* se contabiliza en TESO en 245 ocasiones, a las que hay que sumar un caso en el que se localiza la variante *banda*.

Otro contraejemplo se halla en la utilización en la comedia del sustantivo *arquita / arquilla*, en divergencia con el término *escribanía* que elige Pellicer para hacer referencia al cofre donde se guarda la prueba del tesoro de Túsbal, que aparecía en la edición latina expresado como *cistula*:

Calderón	**Pellicer**	**Corral**	**Edición latina**
Entre otras prendas llevaron / una **arquilla** que **atesora** / de Túsbal hados y señas / por donde el reino le toca / de su padre[312].	Una **escribanía**, y esa no de precio, que junto con ellas hurtaron los ladrones movía aquellos gemidos […]. Esta estimaba aún más que la vida. Allí sabía que estaban los **tesoros** de su hijo[313].	Una **arquita**, y no de riquezas, ni costosa ella, que los ladrones habían robado, con lo demás, la obligaba a aquel llanto […]. Esta estimaba más que el vivir, allí sabía que estaba la **fortuna** de su hijo[314].	Lachrymarum causa erat, violatus à praedonibus locus, quo cum gemmis caetera quaeque arcana congesserat. Neque gemmae, aut direpta alia quae vulgo jactabantur, illam movebant. Vna **cistula**, nec ea quidem opulenta, quam sumul latrones abstulerant, illos gemitus, & pene fati consilium, ciebat. Hanc vita chariorem habuerat; illic filii **fortunas** sciebat inesse[315]

[312] vv. 1590-1594.
[313] f. 117r.
[314] f. 76r.
[315] p. 192.

Esta coincidencia con Corral se puede justificar por el hecho de que la palabra *escribanía* es menos frecuente que *arca*. No he encontrado en el TESO ningún caso en el que Calderón utilice *escribanía* con dicha acepción. Existe por parte de Pellicer la oscilación entre varios sinónimos, tal como se vio en páginas anteriores, de forma que en este caso concreto quizá utilice la variante *escribanía* para evitar reiteraciones léxicas. Emplea en otras ocasiones *arquilla* (f. 119v), *arca* (f. 118r), *arquita* (f. 118r, f. 430v, 448v) y *cofrecillo* (f. 117v). Esta última, como se adelantaba, coincide con el *cofrecillo* que aparece en la acotación que sigue al verso 1615 de la comedia. Por otro lado, Calderón y Pellicer concuerdan en la utilización de palabras de la familia léxica de *tesoro*, ausentes en la otra traducción. Estos hechos nos inclinan a pensar que la elección de *arquita*, coincidente con la traducción de Corral, no indica que Calderón tuviese en sus manos dicho texto.

Además, en el mismo pasaje existen más evidencias léxicas que emparentan la comedia con la traducción de Pellicer. Es el caso del empleo del verbo *atesorar* y del sustantivo *tesoros*, donde la traducción de Corral y el original latino decían *fortuna(s)*.

3.2.5. Conclusiones

Una vez analizados todos estos casos, queda sobradamente determinada la fuente inmediata del texto calderoniano. No cabe duda de que el dramaturgo manejó la traducción de Pellicer y se basó en ella para componer su comedia *Argenis y Poliarco*, del mismo modo que se descartan como textos base la edición latina y la traducción al español de Gabriel de Corral. En efecto, cada una de las coincidencias y divergencias léxicas, semánticas y gramaticales aportadas incide en la cercanía del texto calderoniano con la edición de Pellicer y su discordancia con respecto a los restantes testimonios. A todo esto cabe añadir el hecho ya mencionado de que la traducción de Pellicer se acomoda al gusto literario culteranista de moda en la época, compartido por Calderón.

3.3. De la narrativa al teatro: la calderonización de los materiales narrativos

En el siglo XVII la narrativa y la comedia son contempladas por escritores y preceptistas como textos afines, a pesar de tratarse de dos sistemas semióticos diferentes con sendos puntos de vista narrativos[316]. Por ello es muy frecuente el diálogo entre prosa y comedia y la transmodalización en una u otra dirección, tal como muestra el caso que nos ocupa[317].

Antes de comenzar con el análisis concreto del tratamiento al que somete la pieza calderoniana a la obra previa conviene una aclaración terminológica. Conforme a la clasificación de Ruano de la Haza, *Argenis y Poliarco* sería un ejemplo de *reescritura* y, más concretamente, entraría en el grupo de lo que él denomina *refundiciones* de textos en prosa:

> Bajo la rúbrica *re-escritura* se ocultan en los textos del teatro del Siglo de Oro y, especialmente, en los de Calderón, cinco técnicas o métodos, que es importante diferenciar. Los he denominado tentativamente: refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y reutilización. Por *refundición* entiendo la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior (o de un texto en prosa anterior, como hace Calderón con *El purgatorio de San Patricio* o Guillén de Castro con *Don Quijote*)[318].

No obstante, en estas líneas evitaremos la etiqueta *refundición*, ya que habitualmente es utilizada por la crítica para referirse a un fenó-

[316] De hecho, Avellaneda, en el prólogo a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (*El Quijote apócrifo*), considera que «casi es comedia toda la historia de don Quixote de la Mancha» (2011, p. 105).

[317] En términos de Gérard Genette, la *transmodalización* se vincula a las nociones de *hipotexto* (texto A, fuente) e *hipertexto* (texto B, resultado de la influencia del texto A). La transformación desde el *hipotexto* (en este caso la *Argenis* de John Barclay) hasta el *hipertexto* (*Argenis y Poliarco*) recibe el nombre de *transmodalización* (1989, p. 14). El proceso de transmodalización tiene como finalidad la consecución por parte del texto B de valores estilísticos o semánticos nuevos, que lo diferencien y enriquezcan con respecto al texto A. Para estudiar la técnica de la transmodalización es ineludible tener muy presente el concepto de comedia nueva. El dramaturgo enfoca toda su técnica y arte compositiva hacia la transformación de los materiales narrativos en una comedia con las características expuestas por el *Fénix* en su *Arte nuevo* (1609).

[318] Ruano de la Haza, 1998, p. 35.

meno bien delimitado, comprendido entre 1767 y 1831, que consistía en la adaptación sistemática de obras de teatro español del siglo XVII conforme al gusto neoclásico[319]. Para evitar confusiones a este respecto, se recurrirá al término *reescritura*, más genérico y neutro, o *adaptación*[320].

Es crucial tener en cuenta las razones que llevan a un dramaturgo del siglo XVII a tomar como hipotexto para su comedia una obra narrativa previa bien conocida por el espectador de la época y también cabe reflexionar acerca de los criterios empleados por los autores teatrales para proceder a la transformación dramática. Las siguientes palabras, referidas a comedias caballerescas, se ajustan perfectamente a la gestación de *Argenis y Poliarco*:

> En la traducción intersemiótica entre estos dos géneros, el dramaturgo [...] puede recurrir principalmente a tres instrumentos: en primer lugar, la selección que permite escoger esos episodios no sólo según criterios de representabilidad sino sobre todo de carga dramática; en segundo lugar, la condensación que permite eliminar todo detalle inútil a nivel dramático para añadir aquellos que se consideran más interesantes aunque escogidos en otra parte del mismo libro o en otras obras caballerescas; por último, la intervención que deja lugar al arte compositivo del dramaturgo, que puede atar los cabos sueltos que son fruto de la selección y condensación. El resultado es una obra de éxito seguro: la comedia de caballerías podía efectivamente contar con una memoria caballeresca que predisponía positivamente al público, el cual, por lo menos de oídas, conocía a estos personajes[321].

Antes de comenzar con el estudio de la reescritura de la fuente y la génesis de esta comedia, resulta pertinente aludir a una adaptación del texto de Barclay paralela a la calderoniana, realizada por el dramaturgo francés Pierre Du Ryer. Tal como habíamos adelantado, el

[319] Para profundizar en el estudio de las refundiciones del teatro calderoniano véase el artículo de Rodríguez-Gallego «Las refundiciones neoclásicas de *El astrólogo fingido* de Calderón debidas a Dionisio Solís (1811) y Pablo Mendibil (1826)» (en prensa (c)).

[320] Con el propósito de huir de reiteraciones abusivas del término *reescritura* se utilizará en algunas ocasiones el membrete *adaptación* en sentido general, como sinónimo de *reescritura* y no con el significado que le otorga Ruano de la Haza, relacionado con las representaciones.

[321] Dematté, 2006, p. 147.

éxito europeo de la *Argenis* se refleja también en la composición de esta pieza homónima, estrenada en el país vecino en 1629 y publicada en 1631. En un análisis comparativo de dicha obra y la de Calderón, Liliane Picciola afirma que las dos tienen en común —además de la fuente— la época de representación[322]. Sin embargo, más que las similitudes, cobran interés las diferencias entre ambas, por medio de las cuales se plasma la genialidad calderoniana en el tratamiento de los materiales narrativos. Resulta llamativa la constante reelaboración por parte de Calderón, frente a la reescritura más apegada al texto base del dramaturgo francés. Asimismo, Picciola menciona la mayor discreción del español en el episodio del disfraz de Poliarco para entrar en la torre *encubierto* (v. 404), «siempre cubierta la cara» (v. 435), y no travestido, como en la fuente y en la adaptación de Du Ryer[323].

Esta tendencia de la obra francesa a no apartarse de la fuente se materializa también en la conservación de un mayor número de personajes. Por el contrario, Calderón opta por eliminar a una gran mayoría, en beneficio de la concentración dramática —tal como se explicará más adelante. Del mismo modo, el dramaturgo español subraya la rivalidad entre Poliarco y Arcombroto, central en la obra para el alcance de la unidad de acción[324].

Resulta ineludible resaltar el virtuosismo con el que Calderón ha procedido a la conversión de los materiales de la fuente, cinco extensos libros en prosa y poesía, en una comedia en tres jornadas, manteniéndose fiel al argumento, que se ofrece a grandes rasgos completo[325]. Se demuestra así el conocimiento por el dramaturgo de su fuente, a pesar de algún despiste como la confusión en el nombre de Licogenes, al que llama Lidogenes. El estudio de este complejo proceso, que se abordará de forma simplificada a continuación, implica

[322] Picciola, 2001.

[323] Picciola, 2001, p. 122.

[324] De hecho, Picciola alude al hecho de que la adaptación calderoniana cuenta con una mayor simplificación de elementos con respecto a la fuente, complementada con el incremento de aspectos que inciden en la dramatización de la materia del romance (Picciola, 2001, p. 127).

[325] Cruz Casado destaca el «esfuerzo del dramaturgo para adaptar a un molde escénico una complejísima trama narrativa, conservando algunos elementos estructurales del relato original» (2002, p. 362).

la indagación en el *modus scribendi* y el imaginario literario de nuestro autor.

Ya desde el propio título se aprecia la conversión desde *Argenis* hasta *Argenis y Poliarco*. En este caso la elección de Calderón se acerca más al título de la traducción de Gabriel de Corral, que incluye el nombre de los dos amantes. Esta mayor extensión con respecto al título originario se vincula a la tendencia de los dramaturgos de la época a no construir títulos con una sola palabra, de forma que desde ahí mismo comienza el proceso de dramatización de la fuente[326]. El carácter binario del rótulo puede interpretarse además como una referencia a la intensificación del componente amoroso en la comedia. La presencia de la pareja en el título constituiría un reclamo con respecto a la fuente, ya que los espectadores reconocerían los nombres de los protagonistas de la obra de Barclay.

Como se verá, la dimensión espectacular de *Argenis y Poliarco* implica la necesidad de eliminar elementos poco teatrales, como los largos monólogos y las descripciones, para crear un universo artístico independiente con sus propias reglas internas. Por medio de un complejo proceso de reescritura el espacio se limita y el tiempo se condensa, de forma que se aportan a la nueva obra las características propias de la comedia de la época.

En cuanto a los personajes, ya Davis alude a la desaparición de los secundarios, vinculada a la omisión de peripecias menores que ralentizarían el ritmo dramático[327]. Se produce una marcada reducción de los 65 con nombre que se hallan en la obra de Barclay a los doce de la comedia[328]. De este modo, se consigue una concentración del

[326] Calderón tiende a la construcción de títulos binarios (*Eco y Narciso*, *Apolo y Climene, Céfalo y Pocris, Andrómeda y Perseo*, etc.) y prácticamente nunca los elabora con una sola palabra (a excepción de la perdida *Celestina*).

[327] Véase Davis, 1991, p. 220. Sloman afirma —a propósito de aquellas piezas que tienen como fuente otras obras teatrales— que «Calderón rejected all those characters of the source-plays who could contribute nothing to his basic theme; he retained and admitted only those to whom he could assign a specific and distinguishable role. Hence both the economy and the consistency of his plays. The test applies even to minor characters» (1958, p. 292).

[328] De entre los gobernadores de las más principales provincias, cómplices de Lidogenes en la rebelión, Calderón prescinde de Oloodemo y Menocrito (f. 7v), mientras que conserva a Eristenes (a quien le da la función de bandolero que no tenía en la fuente). En la obra narrativa aparecen muchos otros personajes como Iburranes, Dunalbio (f. 33r), Cleobulo, Eurimides (f. 34r), Heraleon (f. 55v), Filipo

interés en el triángulo amoroso, así como una mejor caracterización de los que se mantienen. Esta eliminación de figuras de la fuente implica que sus roles pasan a ser realizados por otros que perduran[329]. Por poner un ejemplo, en la obra barclayana Poliarco tenía tres enemigos: Radirobanes (político y amoroso), Licogenes (político) y Arcombroto (amoroso). En la conversión a la comedia este esquema se simplifica: Radirobanes desaparece, Lidogenes pierde protagonismo y la rivalidad se centra en la pareja de Arcombroto y Poliarco. Se incrementan de este modo los lazos que vinculan a ambos personajes de forma negativa o positiva, hasta el punto de que las tensiones que protagonizan se convierten en el principal motor de la acción[330].

Se producen también cambios en los nombres que pueden estar relacionados con distintos factores difíciles de determinar, tales como la simplificación con respecto a la fuente, las connotaciones de algunos de ellos en la época o la mera eufonía. Así, Calderón da el mismo nombre de Túsbal al marido de Hianisbe, en la fuente Siface, y al hijo de Ana (conocido también como Arcombroto). Por su parte, Poliarco cambia su nombre real de Astioristes por Manfredo[331], mientras que Gelanor pierde su segundo nombre Cerovisto.

A continuación se ofrece un análisis de la adaptación dramática de la fuente con la finalidad de destacar elementos que inciden en la originalidad de la obra, centrándonos en las pautas que sigue el dramaturgo para la transformación de un complejo argumento novelesco en algo tan concreto y original como una comedia calderoniana[332]. Se verá que todos los cambios realizados se orientan hacia una

(f. 57r), Anaximandro (f. 60r) o Nicopompo (f. 61v). De entre los que sustentan la corona, los leales al Rey, se elimina a Cleobulo (consejero) y a Eurimides (f. 9r), así como a los sacerdotes Iburranes y Dunalbio (f. 9v), mientras que se conserva al fiel amigo Arsidas.

[329] Así, ante la supresión de los tres criados de la Timoclea de la fuente (f. 10v), es Gelanor el que va a averiguar el porqué de los fuegos en la comedia (vv. 374 y ss.).

[330] Davis relaciona la omisión de Radirobanes con el deseo de concentrar la maldad en un solo personaje, Lidogenes (1991, p. 220). Por su parte, Lida de Malkiel afirma que esta supresión puede obedecer a la identificación del personaje de la fuente con Felipe II, claramente inapropiada para la comedia (1966, p. 233).

[331] El nombre de Manfredo coincide con el de un rey siciliano del siglo XIII.

[332] «Cuando Calderón cambia su fuente de cualquier forma el lector debe aceptar que lo hace con un fin consciente e investigar cuál pudo haber sido ese fin» (Parker, 1991, p. 84).

misma dirección: reforzar la unidad y el componente espectacular del nuevo producto literario[333].

3.3.1. Desplazamiento de episodios

El cambio de orden de elementos es una de las directrices calderonianas para la adaptación al molde dramático de unos materiales narrativos ofrecidos a través de una exposición progresiva con ritmo interrumpido, propia de la tradición bizantina. Existen muchos casos de desplazamiento de acontecimientos, destinado a conseguir un mejor efecto en las tablas.

Como muestra, en la comedia Poliarco procede a la narración de los acontecimientos de Sicilia ya en el momento del camino hacia la casa de Timoclea (vv. 175-327) e introduce una reflexión lírica acerca del amor y la fortuna que no estaba en la obra de Barclay. En la fuente, en cambio, esta información no se proporciona hasta el momento de la cena (f. 6r). De este modo, la materia novelesca se adapta a la estructura propia de una comedia calderoniana, donde son muy comunes las largas relaciones en romance (en muchos casos vinculadas al camino) tras los comienzos *in medias res*. A través de ellas se hacen llegar al espectador las claves necesarias para contextualizar personajes y situaciones, lo cual incide en captar su atención ante los hechos expuestos.

Algo similar sucede con la presentación de Arcombroto, que en la fuente se ofrece tras las preguntas de Poliarco en la quinta de Timoclea (f. 5v), mientras que en la comedia se adelanta al momento del desembarco (vv. 20-24). El autor teatral busca la intensidad y la síntesis y trata de darle al público cuanto antes las directrices necesarias para que se deje cautivar por el universo dramático que se le presenta.

[333] «Calderón´s plays are superior to their sources in their unity and in their completeness. At the same time, they are remarkably compact and coherent. A fundamental point in this connexion is Calderón´s view of man´s moral responsibility which imposed a strict causal sequence upon the different incidents. Man is shown to be responsible for his own fate. His will is free. However strongly disposition and environment may incline, they cannot force. Calderón´s characters are not at the mercy of a cruel, implacable fate; they are rather at the mercy of themselves and their fellow men. They shape their own destinies. With reason and judgement to guide them, they must choose between the conflicting loyalties and embarrassing predicaments of life» (Sloman, 1958, p. 284).

Asimismo, el espectador conoce ya en la Jornada II, por boca de Hianisbe (que conversa con su dama), que Arcombroto es hijo de su hermana Ana y que ella lo ha adoptado secretamente. En cambio, en la fuente esto no se sabe hasta el final, con la lectura pública de las cartas (ff. 446 y ss.). Con este desplazamiento Calderón consigue reforzar la unidad e incrementar la ironía dramática, ya que el público sería partícipe de información acerca de los orígenes de los personajes que ellos mismos ignoran.

De igual modo, la relación paterno-filial de Arcombroto y Meleandro, sugerida en la comedia a través de referencias mitológicas como la de Eneas y Anquises (vv. 1294–1297) y silenciada en la fuente hasta la anagnórisis final, da a la obra teatral una mayor coherencia y cohesión, adaptándose de este modo al marco de la comedia nueva.

Otro ejemplo ilustrativo de esta tendencia es el desplazamiento casi al comienzo de la obra de la narración del episodio en el que Poliarco vence a los que querían secuestrar a Argenis de su torre (v. 395 y ss.)[334]. Al adelantar estos datos Calderón consigue dos objetivos: por un lado informa mucho antes al espectador de la condición heroica de Poliarco; por otro, logra que el conocimiento que tiene Arcombroto del enamoramiento de su amigo acentúe su deslealtad cuando, más adelante, pretende a Argenis.

De modo similar, la visita que hace Poliarco a la reina Hianisbe en la fuente (cuando intentaba viajar a Francia pero se ve sorprendido por la tempestad) se desdobla en dos en la comedia. El primero de estos viajes se introduce en la Jornada II, de forma que Calderón crea una simetría entre ambas orientada a reforzar la unidad dramática.

En fin, en la obra narrativa Arcombroto desvela a Meleandro su verdadera identidad antes de acudir en ayuda de su madre a la guerra contra Radirobanes. Sin embargo, en la comedia Calderón desplaza a la escena final el esperado momento de la anagnórisis, de forma que el Rey se entera por carta de que es el padre de Arcombroto. Este ejemplo ilustra cómo en el molde narrativo la información se va dosificando, mientras que en la comedia tiende a concentrarse es-

[334] El espectador conoce este suceso porque Poliarco se lo cuenta a Arcombroto al hablarle de su propia historia.

tratégicamente, de forma que se consigue una vez más incrementar la intensidad dramática hasta el desenlace.

3.3.2. Omisiones

El cambio de género implica una reorganización del marco temporal, ya que en el teatro las secuencias tienden a ser más lineales y se racionan los eventos que aparecen en escena. Condensar supone omitir todo aquello que ralentice la acción teatral, pero también insertar elementos de otras fuentes o del imaginario del autor, tal y como se analizará más adelante[335]. En este afán por la síntesis, los monólogos y los apartes se utilizan para explicar episodios que no son representados.

> Esta renuncia a representar en acción los largos vericuetos de la fábula implica una rigurosa economía que determina la manera de construir el planteamiento del drama. En las primeras escenas de las obras calderonianas encontramos con frecuencia extensas relaciones que ponen en antecedentes al espectador y que, en cierta medida, cumplen el papel que la preceptiva asignaba al prólogo trágico. [...] Las relaciones de Calderón van a tener una doble función: facilitar datos del pasado que acorten el tiempo efectivamente representado y concentren la acción dramática, y ofrecer una creación poética cuyo intrínseco valor era apreciado por el público. [...] Del diálogo directo, a veces coloquial, pasamos a un lenguaje artificioso, retórico, cuajado de recursos conceptuosos y cultistas[336].

Como se verá, la selección de los episodios de la fuente se produce en función de la espectacularidad y también del conocimiento que tiene el público de la obra previa, lo cual permite seguir el hilo del argumento a pesar de la desaparición de determinados detalles superfluos[337]. En este caso la *Argenis* de Barclay se puede identificar claramente desde el propio título, de forma que actúa como reclamo.

Las omisiones en *Argenis y Poliarco* con respecto a su fuente pueden responder a distintas intenciones del dramaturgo, como la supre-

[335] «La eliminación de lo superfluo en la trama y la acción es tan importante para Calderón como el recorte en la caracterización. Una vez más el criterio que ha de aplicarse es si la economía y la rapidez de los incidentes nos ayudan a captar el tema o nos lo ponen más difícil» (Parker, 1991, p. 35).

[336] Pedraza, 2001, p. 303.

[337] Para profundizar en los criterios empleados por Calderón para omitir pasajes de la fuente puede verse Vara López (2010).

sión de lo indecoroso, el deseo de conseguir un mayor efectismo a nivel dramático, la depuración del exceso de elementos simbólicos o la eliminación de la carga política.

a) La supresión de lo indecoroso

En relación con lo que se podrían denominar omisiones ideológicas, Calderón prescinde de pasajes que considera indecentes o ridiculizantes, especialmente si afectan al Rey. Es el caso del momento en el que Meleandro tropieza con una piedra y se cae ante la falsa noticia de que Lidogenes lo había llamado *amigo*. La risa en boca del monarca también desaparece, por considerarse impropia de la figura real en el teatro calderoniano:

> así tropezó en una piedra, que estaba algo más empinada, que puso las manos en el suelo. [...] Escuchola Meleandro con risa, que muy deudor era a la tierra, que venerando a su príncipe, no pudiendo por su gravedad levantarse, le trajo a sí para besalle, y que él como suya la abrazaba con mucho gusto[338].

El humor de la fuente es en general eliminado en la transformación dramática. Un ejemplo es la omisión del momento en el que Poliarco se mofa del aspecto desaliñado de Timoclea.

> se burlaba de sus desalentadas mejillas, en particular de que se desperdiciasen desmelenados a las espaldas y a los hombros los cabellos, como para plañir las hogueras. Preguntábala por burla si había acaso caído en manos de alguna cuadrilla de sátiros. Mas Timoclea con fácil risa: No los juzgues (dice) Poliarco, con la desesperación desgreñados[339].

Esta situación graciosa sería considerada por Calderón un detalle poco relevante que además desvirtuaría la imagen idealizada de la dama, que se ofrece en la comedia[340].

[338] *Argenis*, f. 77.

[339] ff. 3r- 4r.

[340] No podemos olvidarnos de que Timoclea se casará al final con el heredero del reino de Sicilia y Mauritania, Arcombroto. Una presentación ridícula del personaje no encajaría en su caracterización por parte de Calderón como futura reina.

De modo similar, se suprime la caída de Poliarco del caballo en su lucha con los bandoleros. Quizás fue considerado por Calderón un incidente impropio de un caballero tan valiente y virtuoso.

> trabó el suelo desigual las plantas del caballo, que arrojó a la grama con veloz, pero no enojosa caída, a su dueño. Al punto la dama (que había conocido a Poliarco) se arrojó del palafrén en socorro del postrado; pero él, ni pesado con la caída, ni por dos heridas que había recibido, se puso en pie, no habiendo aflojado la espada de la mano[341].

Newels nos ilustra acerca del significado cómico y ridiculizante que puede llegar a tener una caída según los preceptistas de la época:

> cuando se cae una persona, el efecto puede ser cómico por dos razones distintas: por una parte, la caída entraña cierta descompostura corporal que, siempre que no cause daño a la persona, moverá a risa del espectador; por otra parte, las caídas se deben, por lo general, a torpeza o a la falta de circunspección, o sea a una fealdad mental y espiritual, que el Pinciano llama precisamente ignorancia (III, 35). Pero aún hay más. Si además la persona, al caer, demuestra sentir miedo, que resulta injustificado a la luz de lo inofensivo de la caída, entonces es aún más completa la fealdad del alma. Se desprende de esta consideración que el mismo efecto o la idéntica emoción —en este caso, el temor— tienen efectos completamente distintos según ocurran en la tragedia o en la comedia[342].

Parece, sin embargo, que la principal causa de la omisión de este pasaje de la fuente puede responder al significado simbólico que tiene para Calderón la caída de un caballo, vinculada con la degradación moral y los malos presagios futuros[343]. En definitiva, una caída del caballo, con las connotaciones que este hecho presenta, no encajaría en absoluto con el diseño dramático de un héroe de conducta intachable como Poliarco, que además va a triunfar en la conquista del amor de Argenis.

341 f. 2v.

342 Newels, 1974, p. 97.

343 «El caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad razonadora que puede dirigir y frenar esas tendencias. La caída o la estampida significan la pérdida del gobierno de la pasión. El emblema en conjunto indica un mal agüero, puesto que los instintos van a arrastrar a la destrucción en el caso de la tragedia o a la confusión en el de la comedia»(Valbuena Briones, 1977, p. 90).

Volviendo al tema de la supresión del componente cómico, el siguiente ejemplo muestra cómo, después de que Hianisbe haya expuesto su promesa de que ambos caballeros serán amigos una vez entreguen las cartas a Meleandro, Poliarco cree que la Reina está fuera de sí y a Arcombroto «le parecía que deliraba» (f. 411r-v). Estas opiniones, por ser indecorosas con la Reina, son eliminadas en la comedia y sustituidas por reacciones de respetuosa incredulidad o duda. No se halla rastro de la alusión despectiva de los caballeros a la locura de Hianisbe.

ARCOMBROTO A cosas nos persuades
de fabulosos extremos
y das causa a que dudemos
el crédito a tus verdades.
¡Que donde hay dos voluntades
y una Argenis solamente,
eso tu discurso intente!
Una es sola Argenis bella;
pues ¿cómo el que ha de perdella
posible es que se contente?
POLIARCO Perdona si desconfía
de tu crédito un temor,
porque el cetro y el amor
no permiten compañía.
Si Argenis ha de ser mía,
¿cómo otro dueño procura
merecer igual ventura?
Y, puesto que a uno ha de darse,
¿cómo podrá consolarse
quien perdiere su hermosura?[344]

De forma similar, en el pasaje de la fuente que alude a las festividades en honor de Palas tiene lugar un episodio en el que Poliarco, disfrazado de miembro del vulgo, es golpeado por Eurimides por permanecer demasiado tiempo ante Argenis y acepta el castigo por atribuirlo a sus humildes ropajes. Este suceso gratuito y casi ridiculizante no fue considerado por Calderón propio de su héroe principal y, por tanto, prescinde de él.

[344] vv. 3136-3155.

> Eurimides, mirando al hombre que se detenía con zafia rustiqueza a los pies de Argenis, no sin risa con la gineta que tenía en la mano le dio un gran golpe en el costado, y le mandó que se fuese. Poliarco entre pocos querido de Eurimides, viendo que aquella injuria no la había hecho por odio, sino a los vestidos; y no sabiendo a quien hería, se levantó luego, justamente en su arbitrio castigado[345]

b) Omisiones con función dramática

Por otro lado, cabe mencionar algunas supresiones de tipo estructural que se realizan en beneficio del buen funcionamiento de la comedia en las tablas. En esta línea, debido a su carácter poco teatral, son omitidas descripciones de espacios, como el largo pasaje que explica las características del pasadizo que lleva a la cueva de Timoclea (ff. 16r-18r), la descripción detallada de la fuente en la que bebe Arcombroto al bajar a la gruta donde se esconde Poliarco (f. 20v) o la de la quinta de Hianisbe (ff. 113v- 117r).

Vinculada con la reducción espacial y la simplificación general de elementos, hay que mencionar también la eliminación de la mayor parte de los topónimos mencionados en la fuente (Agrigento (f. 4v), Phthinthia (f. 10v), Río Hypsa, Magella, Zaragoza (f. 25v), Palermo (f. 33r), Calabria, Mecina (f. 38r), Lidia (f. 46v), etc.), que no caben ya en el molde dramático.

Calderón suprime también versos, oraciones o inscripciones en verso que se salpicaban por toda la fuente y que ralentizarían el ritmo de la acción[346]. El mismo deseo de simplificación contribuye a suprimir las historias menores, episodios narrativos de la fuente propios del relato bizantino, que se van entretejiendo con la trama principal. Es el caso del suceso del «ladrón con tres semblantes», con cuyas pelucas disfrazan a Poliarco para salir de la isla (ff. 38r-38v); el viaje de Gelanor a Sicilia, en el que va al templo de Apolo en Palermo y visita al sacerdote Antenorio (ff. 120-126v), o la larga historia de la familia de Poliarco, contada por el Capitán Gobrias a Arsidas cuando iba a llevarle a Poliarco una carta de Argenis (ff. 283-307v).

En la transformación dramática tiene lugar también la eliminación de disquisiciones didácticas[347]. Se trata de «excursos didácticos, argu-

[345] f. 73v.

[346] Se hallan ejemplos en los siguientes folios: 12r-13v, 3v, 17v, 26v, 39v-41v, 79r-80r, 83, 91v-92r, 97v-98v, 102r-104r, 115r-116r.

[347] Véase Lida de Malkiel (1966, p. 233) y Davis (1991, p. 220).

mentativos, epidícticos o descriptivos», a través de los cuales el autor de narrativa bizantina pretende «encauzar al lector» hacia su propia ideología[348]. Se omite en la comedia la disertación de Meleandro acerca de los trajes de distintos pueblos, a propósito de la visita a África en su juventud (f. 54r); la de Filipo sobre «los entendimientos flacos» (la locura), en referencia a Heraldeón (ff. 57r-58r); o la disertación sobre el cuidado que pone Meleandro en la elección de sus embajadores en el extranjero (ff. 383v-386v). Desaparece también el episodio del forastero asirio «versado en la esfera de los matemáticos», que promete estudiar la posición de los astros para pronosticar el futuro del Rey (ff.134r-142v), aunque esta figura deja huella en *Argenis y Poliarco* y *La vida es sueño* en la presencia del tema de los horóscopos[349].

Otras veces, las supresiones se producen con el propósito de acrecentar la intensidad dramática. Así, el dramaturgo elimina el instante en el que Selenisa avisa a Argenis de que la nueva de la muerte de Poliarco puede ser engañosa:

> ¿Por qué lloramos (dice) a Poliarco como difunto y damos crédito a la fama con certísimo dolor, estando tan usada a burlarse? Ignoras que en las fábulas se advierte el error de Píramo para que aprendamos ser peligrosa cosa furiosamente determinarse de la información primera? ¿Qué sabes, si acaso llamas ahora con iguales hados a Poliarco, a los con que aquel poco advertido condenó a muerte a su Tisbe? Solo hemos oído que es muerto Poliarco. ¡Ha! ¿Cuántos engaños suele fingir el ruido? ¿Quién ha visto su cadáver? ¿Quién bermeja la cuchilla de su sangre? Acaso ahora seguro y alegre, despreciados sus enemigos, si murieres por tu misma herida, exalará su alma. Envía a quien traiga nuevas ciertas; vive solo para esto. No le acabes, si acaso no está muerto[350]

Al suprimirse las advertencias de Selenisa la ironía dramática es mayor, ya que el público conocería el engaño en el que vive Arge-

[348] González Rovira, 1996, p. 72.

[349] En la *Argenis*, Nicopompo, incrédulo, se opone a las técnicas adivinatorias con una larga disertación que ocupa desde el folio 135v hasta el 142r. Basten las siguientes palabras para percibir la profundidad de su reflexión: «¿Adonde está la libertad de los hombres si no puede huir los prescriptos de las estrellas?» (f. 137r). Esta temática es muy común en la época y se localiza en diversas obras de Calderón, tal y como se estudiará en el capítulo temático.

[350] f. 29v.

nis, mientras que ella misma, al lado de su dama, sufre sin sospechas la falsa noticia.

Por razones similares Calderón hace que Poliarco le entregue a Hianisbe directamente el cofre que guardaba la prueba de la identidad de Arcombroto (v. 1694), eliminando intermediarios, de forma que el momento sucedería con mayor tensión dramática que en la fuente (f. 107v)[351].

POLIARCO Este te restituyo; sabe Apolo
que no dejé que nadie le tocase.
Tómale, pues, y porque espira el día
quédate en paz. Esta es la empresa mía[352].

Por último, cabe detenerse en el hecho de que en la adaptación teatral los villanos no arrestan a Arcombroto en escena (ff. 47v-50r), lo cual incide en que tanto el espectador como Argenis crean que la persona que llega prisionera ante el Rey es el mismo Poliarco. Con la omisión se busca confundir, alarmar, y se provoca un momento de gran tensión en el que la princesa, que acababa de recibir la noticia de que Poliarco estaba vivo de boca de Arsidas (pasaje que falta en la fuente), cambia de forma brusca su ánimo de la alegría a la tristeza. Con dichos retoques calderonianos el episodio logra mayor intensidad dramática.

En *Argenis y Poliarco* se produce también una significativa reducción de la gran cantidad de elementos simbólicos que marcan las complejas relaciones entre los personajes de la fuente (cartas, joyas, cabellos de los amantes…). Esta selección va orientada hacia una concentración y valoración de aquellos objetos que cuentan con mayor significado y contribuyen por ello al desarrollo de la trama de manera más activa. Así, desaparecen, por ejemplo, la carta de Argenis para Poliarco, enviada por Arsidas a la cueva (f. 69r), o el anillo con una esmeralda que Poliarco recibe de Hianisbe por haberle devuelto su tesoro (f. 120r). De este modo, la atención se concentra en la joya que Argenis regala a Arcombroto y en la banda envenenada.

351 Este ejemplo sirve para advertir cómo los personajes que se conservan asumen mayor protagonismo en la trama, de acuerdo con la búsqueda de la cohesión en la comedia.

352 vv. 1694-1697.

c) Eliminación del componente político de la fuente

La omisión más sustancial desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo atañe a numerosas alusiones de naturaleza política que abundaban en la obra de Barclay[353]. El dramaturgo minimiza este componente al relegarlo fuera de escena, suprimirlo sin más o subordinarlo al amor. Este aspecto merece un apartado bien diferenciado dentro del estudio de las supresiones de la fuente, pues cuenta con especiales implicaciones en el ámbito interpretativo de la comedia.

Ya Lida de Malkiel advierte la desaparición de escena de la rebelión de Lidogenes, ampliamente relatada en la fuente (ff. 7-8v), que sin embargo en la comedia se convierte en un episodio no representado y aludido fugazmente como mero pretexto para que Poliarco y Arcombroto luchen por el amor de Argenis[354]. Se trata de una clara muestra de la supeditación de este tipo de materiales —que podrían ser comprometedores para el dramaturgo— a la trama amorosa.

Algo similar sucede con las numerosísimas conversaciones de los personajes acerca de acontecimientos políticos de Sicilia o cuestiones que atañen a su gobierno, caracterizadas en la *Argenis* como «razones de estado» (f. 18r). Ninguna de ellas es tomada por Calderón para la construcción de su comedia, conforme a un propósito de depuración que enlaza con la supresión del personaje de Radirobanes, que contaba con una clara función política relacionada con su deseo de hacerse con el reino de Sicilia (f. 327r).

Asimismo, se omiten las pomposas y detalladas descripciones de Poliarco y Arcombroto como reyes en su llegada a Sicilia acompañados de sus ejércitos tras la batalla (ff. 440r-441r), ya que en la comedia interesa más su condición de pretendientes de Argenis y la rivalidad amorosa que encarnan.

Lo mismo ocurre con la ceremonia final a través de la que se hace en la fuente una lectura pública de las cartas de Hianisbe, que destaca la dimensión oficial de los casamientos. Aneroesto, padre de Poliarco, vaticina paz para los reinos de África, Sicilia y Francia y le otorga

[353] «Evidentemente contiene esta novela una descripción de la historia política de Francia bajo Enrique III y con nombres fingidos, la de los hombres más célebres de aquella época, entre los cuales aparece Felipe II con los colores más repugnantes; pero Calderón prescinde de todas estas alusiones, ateniéndose únicamente a su fábula» (Schack, 1886, pp. 428-429).

[354] Lida de Malkiel, 1966, p. 233.

de este modo a la obra narrativa —y concretamente a su desenlace— una clara interpretación política (ff. 453v-454r). En la comedia, con la desaparición de Aneroesto y la entrega de las cartas al propio monarca (que no las lee en voz alta), esta lectura institucional desaparece o al menos se atenúa en beneficio del mantenimiento de la intriga y el enredo hasta el momento de la anagnórisis. El nuevo marco teatral no elimina las implicaciones políticas de los casamientos, pero subraya un enfoque claramente amoroso.

Cabe también cuestionarse la relación de la comedia con el poder establecido. Las lecturas políticas del teatro calderoniano, que analizan la función panegírica o detractora de las piezas dramáticas, arrancan de la crítica anglosajona con base en el *New Historicism*. Dentro de esta órbita general, con particularidades en las que no procede entrar en este momento, representan esta tendencia estudiosos de la talla de Frederick de Armas, Alcalá Zamora, Thomas O´Connor, Margaret Greer, Donald W. Cruickshank, Susana Hernández Arcaico o Jing Xuan.

Sus planteamientos suelen oscilar entre una visión del teatro del Siglo de Oro como vía de escape a las tensiones creadas en el régimen de la monarquía, configurado como un medio en el que las críticas podrían tener cabida camufladas en la artificiosidad y ambigüedad del espectáculo y —por otro lado— la opuesta concepción del teatro como una plataforma de defensa y exaltación del poder establecido[355].

Francisco Ruiz Ramón, muy próximo a los planteamientos de Frederick de Armas, defiende una función crítica basada en la idea de la ambigüedad y ambivalencia del espectáculo teatral:

> En la España de los Austrias, al igual que en la Inglaterra de los Tudor o en la Francia de Luis XIV, el teatro sometido a una fuerte censura polí-

[355] «Quizá la postura más significativa en este sentido sea la de J. A. Maravall, que ha visto en la comedia un instrumento de propaganda y apoyo del orden monárquico señorial, en una especie de campaña sistemática impulsada por el poder. Sin que quepa negar el convencimiento monárquico y aristocrático —hablando generalmente— de la comedia, esta interpretación monolítica participa del mismo defecto que tienen otras semejantes, como la de A. G. Reichenberger, que, situándose en un plano más «literario», insiste, sin embargo, con la misma exclusivización, en el sentido de la comedia como expresión de un carácter nacional español asentado sobre los pilares básicos de la honra y la fe (interpretación que ya podía verse en Vossler, Pfandl o Menéndez Pelayo)» (Arellano, 1995, pp. 116-117).

> tica, religiosa y social, tiene que crear un sistema de comunicación en el que la ambigüedad se convierte en instrumento necesario para representar lo institucionalmente difícil de representar o irrepresentable, al mismo tiempo que, en el proceso de interpretación, tiende a producir entre emisor y receptor ese especial tipo de tácita connivencia estribada en la hipersensibilidad para los subtextos y los dobles sentidos que caracterizan la «hermenéutica de la censura» en toda sociedad de censura[356].

En el extremo opuesto del debate Ignacio Arellano alerta contra las lecturas en clave política, a las que tacha de rígidas y simplificadoras:

> Toda interpretación excesivamente unilateral o exclusivizadora omite la reflexión sobre dos fuentes básicas de diferenciación: los géneros dramáticos (diferencia de objetivos, convenciones, horizontes de expectativas, funciones…) y la evolución cronológica (diferencias ideológicas, evoluciones literarias, modificación de los tratamientos en temas y rasgos constructivos…)[357].

En la misma línea que Arellano y otros críticos como Trambaioli y Profeti, Fernández Mosquera se opone con vehemencia a la interpretación de algunas comedias en clave política subrayando la validez meramente circunstancial y la difícil probación de este tipo de enfoques[358]:

> este tipo de interpretación, a mi juicio, choca precisamente con uno de los elementos que sobrevalora: la circunstancialidad. La lectura de estas obras en clave tan particular y críptica sólo serviría, de ser correcta, para una representación en un tiempo y en un lugar concreto, valores que se esfumarían en las siguientes representaciones, aun en vida del propio Calderón y, por supuesto, en lecturas posteriores. Son interpretaciones tan atadas al *hinc et nunc* que, si interesantes, resultan muy efímeras y

[356] Ruiz Ramón, 2001, p. 280.

[357] Arellano, 1995, p. 118.

[358] Es pertinente añadir a las palabras de Fernández Mosquera la necesidad de diferenciar el discurso del dramaturgo del discurso de los personajes, no siempre coincidentes ni identificables. Si se toma por ejemplo la figura del gracioso, tan irónica y controvertida, resulta complejo interpretar sus mensajes, que pueden ser incluso contrarios al pensamiento calderoniano.

> pueden caer en un modelo arqueológico nada valorado precisamente por quienes proponen esta interpretación[359].

Si se dejan a un lado estas polémicas y se vuelve a la comedia que nos ocupa, resulta complejo y arriesgado aventurarse a realizar una lectura política global y simple. No obstante, no puede obviarse —a la vista de los datos aportados hasta el momento— un claro interés del dramaturgo por edulcorar o eliminar las referencias de la fuente que podrían ser interpretadas por el poder de la época como ataques a su gobierno.

Sin embargo, cuando se estudie la figura de Meleandro, en el capítulo de los personajes, se reflexionará acerca de la existencia de algunos defectos que se mantienen desde la fuente, como su excesiva bondad —manifestada en la falta de mano dura frente a los traidores, que podría ser interpretada según algunos enfoques como una referencia al monarca de la época y sus debilidades—. Sería factible en este sentido realizar una lectura de la obra centrada en estas imperfecciones de Meleandro, representadas simbólicamente con la caída de su carroza en la laguna. No obstante, todo apunta a que este episodio, que puede considerarse una marca de sello calderoniano, ofrece consecuencias dramáticas claras muy alejadas de lo político, como la de poner en contacto a Meleandro con su hijo secreto y hacer que Argenis le regale a su hermano (y pretendiente) una joya en señal de agradecimiento, la cual dará lugar a los celos de Poliarco. La importancia de dicho accidente para la construcción de la trama amorosa es, como se aprecia, indudable, por lo cual una vez más el componente político se hallaría sometido al enredo amoroso.

Sopesados todos estos materiales y teniendo en cuenta la tendencia estilizadora de una comedia que procura el distanciamiento y la idealización[360], cabe concluir a este respecto que —de hacerse una lectura política de la pieza que nos ocupa— esta tendría que expresar ante todo la clara voluntad de complacencia con la monarquía abso-

[359] Fernández Mosquera, 2006b, p. 279.

[360] Vitse reflexiona acerca de la universalidad y estilización del hecho teatral: «A l´universalité des bénéficiaires du message théâtral et à l´universalité des sujets traités correspondra en effet l´universalité d´un moule dramatique unique, conçu, paradoxalement, pour parvenir à une plus fidèle transcription métaphorique du monde, selon les perspectives d´un irrealisme systématique et désinvolte» (Vitse, 1988, p. 259).

luta, entidad todopoderosa que sobrevive a obstáculos y traidores y se erige inalterable y perpetuada en el tiempo a raíz de las bodas que ponen fin a la comedia[361]. El triunfo final de Sicilia frente a la amenaza de Lidogenes podría interpretarse, pues, como una advertencia a los traidores acerca del carácter omnipotente de la monarquía, capaz de vencer todos los obstáculos. De hecho, Arcombroto llama a Meleandro «invicto señor» (v. 3305) y pone así de manifiesto su fortaleza como monarca. En esta misma línea Frederick de Armas en su análisis de *La dama duende* (1629) alude a la función celebratoria y laudatoria de las comedias de este periodo, debido a la reciente victoria española en Bahía, Flandes e Italia, que convierte a 1625 en el denominado «año del milagro»[362]. En nuestra comedia puede vislumbrarse también, al margen de posibles ambigüedades más o menos intencionadas por parte del dramaturgo, este mismo espíritu de ensalzamiento de la figura real, a través del retrato de los fantasmas (Lidogenes y sus secuaces) que la amenazaron pero yacen derrotados.

A modo de conclusión, *Argenis y Poliarco*, comedia ante todo amorosa, mantiene el componente político de la fuente minimizado y se aleja de este modo de cualquier lectura comprometedora que pudiese frenar los deseos de medro del dramaturgo en el ámbito cortesano. De hecho, las consecuencias colectivas del desenlace no son más que un reconocimiento de la omnipotencia de la monarquía establecida. Los enlaces matrimoniales consiguen una reconciliación entre Francia y Sicilia por medio del amor de Argenis y Poliarco y la unificación de los reinos de Sicilia y Mauritania bajo la figura de Arcombroto. No obstante, en contra de una posible simplificación hermenéutica, cabe reiterar que dicha dimensión panegírica o complaciente, que entronca con la protagonización de la comedia por personajes nobles, no deja de ser una marca formal de un subgénero palaciego que se caracteriza precisamente por la tendencia a la estilización y el gusto por asuntos amorosos. En definitiva, la lectura política puede existir y es legítima, siempre y cuando no implique un desenfoque y distorsión en la contemplación de los demás componentes de la comedia, claramente preeminentes.

[361] Cabe subrayar aquí que una lectura política de *Argenis y Poliarco*, de ser posible, no se situaría nunca en un primer plano hermenéutico, sino que se mantendría en una posición marginal frente a otras vías interpretativas de la comedia.

[362] De Armas, 2006a, pp. 126–127.

3.3.3. Modificaciones

Existen ocasiones en las que el dramaturgo introduce cambios en los materiales narrativos, orientados a la conversión al nuevo género.

Resulta muy ilustrativa la dramatización del momento en el que Meleandro lee las cartas de Hianisbe. En la comedia los personajes asumen la función narrativa, de modo que se conoce el desarrollo de los acontecimientos a través de sus apartes, que al mismo tiempo transmiten la reacción de sorpresa y las dudas al público:

ARCOMBROTO (Pero, leyendo la carta
de Poliarco, suspende
el Rey el rostro y le mira
agradecido.)
ARGENIS (¿Qué puede
contener aquella carta,
que así a los dos enmudece?)[363]

En ocasiones, estos cambios responden a la búsqueda del incremento de la intensidad dramática en el pasaje de la comedia. Por ejemplo, en la fuente Argenis ya sabe por las palabras de Arsidas que el que va a llegar preso junto al Rey es Arcombroto y no Poliarco («Vive, oh señora (dijo) y está bueno Poliarco», f. 51v-52r). Pero Calderón hace que no lo sepan ni ella ni Arsidas, para conseguir así el paso brusco de la alegría de ambos a la tristeza.

ARSIDAS ¡Cielos! ¿Qué voces describen
los vientos, que, mal formadas,
«Muera Poliarco» dicen?
ARGENIS ¿Otro temor, otra pena
ya me atormenta y aflige?[364]

Además, de este modo, el público tampoco lo sabría y estaría expectante ante la llegada del preso enmascarado[365].

[363] vv. 3364-3369.

[364] vv. 985-989.

[365] Asimismo, el Rey perdona a Poliarco y a Arsidas en la novela, mientras que en la comedia Arsidas no estaba enemistado con él y cumple la función de ir a avisar a Poliarco de que está perdonado, llevándole la banda. Así Calderón economiza personajes y acontecimientos para hacer más intensa la trama teatral y centrarla en el personaje de Poliarco.

Otro cambio orientado al refuerzo de la intensidad dramática se produce en la reacción de Hianisbe ante el enfrentamiento de Arcombroto y Poliarco. La violencia del encuentro se incrementa en la adaptación teatral, donde se transforma el sosiego y paciencia de la Reina en clara increpación a ambos rivales. De este modo, se consigue resaltar la rivalidad entre ellos y la tensión del momento. En la fuente narrativa la Reina se dirige a Poliarco con estas amables palabras: «Perdona, querido huésped, que intempestivamente te quitamos el sosiego. Cuida de tu salud, sin la cual ni en otro tiempo pudimos ser libres ni ahora lo queremos» (f. 405). Después llora a sus pies cuando él quiere irse, mientras afirma que si tiene que echar a alguien será a su hijo (f. 407). Su reacción con Arcombroto va en la misma línea, ya que mantiene la calma en todo momento («en voz baja le mandó salir con ella del aposento», f. 405v). Hay un claro contraste con la actitud de Hianisbe en la comedia, claramente más impetuosa y directa:

HIANISBE Tú, Túsbal, ¿cómo admites enojado
tal huésped?
ARCOMBROTO Como estoy enamorado.
HIANISBE Vos, ¿cómo entráis, ¡oh, príncipe famoso!,
tan arrogante?
POLIARCO Como estoy celoso.
HIANISBE ¿Cómo a romper te atreves
la cortesía que en tu patria debes
a un príncipe extranjero
de tanta fama?
ARCOMBROTO Como amando muero.
HIANISBE Vos, ¿cómo vengativo
llegáis aquí?
POLIARCO Como rabiando vivo.
HIANISBE Y los dos, en efeto,
¿cómo contra el decoro y el respeto
ofendéis a los cielos?
ARCOMBROTO Como yo tengo amor.
POLIARCO Yo, amor y celos[366].

Calderón otras veces sintetiza pasajes con el propósito de aligerar la carga narrativa y facilitar su dramatización. En el siguiente frag-

[366] vv. 3102-3115.

mento de la fuente Poliarco y Arcombroto van preparándose gradualmente para enfrentarse. Se pueden diferenciar tres pasos (f. 404r):

1. «la rabia y la cólera y el furor ambicioso de la sangre, mudados los ánimos de entrambos, relajó también los semblantes. Quedaron inmóviles».

2. «Luego airados los ojos y aún no concediéndolo todo al ímpetu, mudaron la vista desde los rostros a las plantas, bramaban y espantábanse embelesados».

3. «Poco a poco en entrambos sobrepujaba la ira».

En cambio, la comedia concentra toda esta información en una acotación, lo cual convierte el momento en más sorpresivo y hace a los personajes más impetuosos:

Acométense con las dagas desnudas y la Reina se ponga en medio[367].

De este modo, se simplifica también la reacción de la Reina, que en la fuente se expone en varias líneas:

> Hianisbe, asombrada del no esperado horror del huésped y su hijo e ignorante de lo que en primer lugar debía sospechar, antes que el furor saliese con tan intratable cólera determinó apartar los dos mal juntados para examinar después la enfermedad y el remedio[368].

Tal y como se ha adelantado, muchos de los cambios introducidos por Calderón con respecto a los materiales de la fuente inciden en resaltar la rivalidad entre Arcombroto y Poliarco. En la obra narrativa apenas existe contacto entre ambos, de forma que las rencillas surgen sobre todo en la distancia y se encuentran mucho más atenuadas que en la comedia, donde se subraya en reiteradas ocasiones su paralelo. Ambos personajes son príncipes extranjeros, grandes guerreros con sed de fama y amantes apasionados que ocultan su identidad[369].

[367] v. 3082acot.
[368] f. 405r.
[369] Rallo Grus (1983, p. 570), a propósito de la adaptación de la obra de Heliodoro por el mismo dramaturgo, alude a la necesidad de «creación de personajes

La creación de caracteres contrarios puede considerarse como uno de los principios básicos de construcción calderoniana, muy vinculado a la barroca técnica del contrapunto. El siguiente fragmento ilustra el propósito de igualar en sus reacciones a los dos rivales que luchan por el amor de Argenis.

POLIARCO (¡Qué veo!)
ARCOMBROTO (¡Qué miro!)
POLIARCO (No lo dudo.)
ARCOMBROTO (No lo creo.)
HIANISBE (Los dos se han admirado de verse.)
POLIARCO (Estoy suspenso.)
ARCOMBROTO (Estoy turbado.)[370]

Son también muy llamativos los pasajes correlativos cargados de ironía, donde ambos personajes alardean de su poder para conseguir la mano de Argenis —uno por tener al príncipe africano de su lado y otro por contar con el apoyo del delfín francés (vv. 3021-3039; 3058-3067)[371]—, o aquellos en los que los dos se creen terceros de su amada (vv. 2052-2059; 3333-3341). Con estos recursos se consigue dotar a la obra de unidad y coherencia interna, alejándola de la fuente. Por último, cabe señalar el momento en el que en la obra narrativa Arcombroto pide al Rey ir a su tierra para hablar con Hianisbe sobre su casamiento con Argenis. Meleandro no se lo permite, ya que prefiere que se quede en Sicilia y que le escriba desde allí. Sin embargo, en la comedia sí se produce el viaje a Mauritania y de este modo se facilita el violento encuentro con Poliarco, que resalta una vez más la búsqueda de simetría y oposición entre ambos personajes.

Muchos de los cambios de la pieza teatral con respecto a la fuente se realizan con la finalidad de convertir la materia política en ingredientes prototípicos de la comedia calderoniana, tal como se muestra en los siguientes casos:

---

teatrales». La simplificación de la trama novelesca implica la «remodelación de los papeles conjuntando acciones o construyendo para mayor fuerza caracteres paralelos contrapuestos».

[370] vv. 3070-3073.

[371] Para obtener una mayor información acerca del recurso de la correlación en el teatro calderoniano puede verse Dámaso Alonso (1970).

El Arcombroto de Barclay pide la vida de Poliarco al Rey en medio de una conversación acerca de la necesidad de luchar contra Lidogenes, de lo cual se deduce que la finalidad de la vuelta de Poliarco a Sicilia es política o militar (ff. 88v-89). Sin embargo, esta petición se hace en la comedia a modo de merced personal tras la salvación de Meleandro en la laguna.

De modo similar, Calderón prescinde del momento en el que Eristenes hiere al cochero del Rey, tras fallar en su intento de matar al monarca arrojándolo a la laguna (f. 87r). La eliminación de este pasaje puede explicarse también porque en la fuente el episodio tiene una lectura política, ya que Lidogenes había encargado a Eristenes planear de este modo el asesinato del Rey. En la comedia, en cambio, se aprovecha el pasaje para originar reacciones en los personajes que serán cruciales para el desarrollo de la trama amorosa. La primera es conseguir la vinculación de Meleandro y su hijo a través de la mención a la relación paterno-filial de Dédalo y Eneas; la segunda, crear un sentimiento de agradecimiento en el Rey, que facilita que Arcombroto obtenga el perdón para Poliarco. Por último, la intercesión del africano por Poliarco produce a su vez el agradecimiento de Argenis, que se siente en deuda con él y le regala la joya que será tomada erróneamente como prenda de amor[372].

Asimismo, en la fuente existe una carta enviada por Licogenes a Poliarco (ff. 100v-101r) con clara finalidad política, en la que busca que el francés se enemiste con el Rey y se alíe con él («[el rey Meleandro] te ha enviado un brazalete bañado en infames zumos. Guárdate de vestilla, que ceñirás el brazo de la muerte, no la joya», f. 100v). Calderón suprime una vez más la intención política y traslada el suceso a África, conforme a la búsqueda de concentración espacial. La carta llevada por Lidoro en este caso es parte de una trama de Eristenes como venganza personal tras el episodio frustrado del ataque a Poliarco. Además, es crucial la introducción del componente amoroso, mediante la alusión a Argenis.

> Un hombre de los muchos que tenéis obligados —porque nunca el bien se pierde— os avisa que Arsidas va a buscaros de parte del Rey, que aborrece vuestra vida y, para mataros más seguramente, Argenis os envía

[372] Se aprecia en este ejemplo cómo Calderón tiende a relacionar a sus personajes en cadena, de forma que consigue una mayor cohesión en el desarrollo de la comedia.

una banda con veneno. No os la pongáis, sino haced la experiencia: veréis qué dama amáis y qué rey servís. Júpiter os guarde[373].

Por último, cabe mencionar la secuencia de la comedia en la que Arcombroto se casa con Timoclea, amiga de Poliarco, y no con la hermana, como sucedía en la fuente (ff. 452v-453r). Dicho cambio contribuye a la desaparición de la lectura política del desenlace, en la que los reinos de Francia, Sicilia y Mauritania se vinculaban a través del matrimonio. De este modo, se construye un final más *adecuado* a la pieza teatral, interpretado por María Rosa Lida, como más *elegante* que el de la obra previa[374]. Mientras que en la fuente Timoclea era una mera *madrina* de la boda de Argenis, Calderón le otorga en la comedia la categoría de esposa. Así refuerza la unidad al hacer que el personaje asuma el papel de otro que aparecía solo al final.

En ocasiones, los elementos nuevos propios del imaginario calderoniano generan una ironía dramática que refuerza la unidad de acción. En oposición a la sobrecarga de episodios menores de su fuente, el dramaturgo ofrece una estructura dramática más clara y coherente, hilada con nuevas simetrías y paralelismos, a veces en clave de humor. Charles Davis resalta en este sentido el papel más significativo que adoptan en la obra teatral la banda y las joyas[375]. La banda sustituye al brazalete que Timonides entregaba a Poliarco de parte de Argenis, lleno del veneno que había puesto Eristenes, aconsejado por Oloodemo (f. 97v). En la comedia este elemento se convierte en banda envenenada que había enviado Lidogenes a Meleandro y con el que el propio Rey obsequia a su hija. Será enviada por Eristenes y Lidoro a Poliarco en un episodio en el que Calderón añade el componente de los celos, veneno para el alma que se sumaría al veneno para el cuerpo que encierra la banda.

En cuanto a las joyas, la primera de la comedia, ya mencionada con anterioridad, falta en la fuente. Es la que Argenis entrega a Arcombroto en señal de agradecimiento, hecho que le produce al africano esperanzas de ser correspondido, de forma que se incrementa el enredo. Tras desengañarse, se ve como tercero de su amada y se siente humillado. Esta joya recibe gran importancia en el desarrollo de la acción, ya que es el motivo del primer enfrentamiento directo

[373] Se trata de un fragmento en prosa ubicado después del verso 1801.
[374] Lida de Malkiel, 1966, pp. 227-228.
[375] Davis, 1991, p. 224.

entre Poliarco y Arcombroto (vv. 2150-72) y provoca el malentendido de Poliarco, que también se siente tercero de su dama (se deduce que él le había dado dicha joya a Argenis previamente y ahora la ve en manos de su adversario amoroso). La introducción de esta nueva joya incide en el incremento de la simetría y el enlace estructural de la obra calderoniana.

Una segunda joya es aquella que guarda Hianisbe como prueba de la identidad de Arcombroto desde que su padre, el rey Meleandro, se ha ido de Mauritania. Se puede establecer un paralelismo entre el significado de este elemento y otros como la medalla o el cuchillo de Teágenes, o las joyas y el pergamino de Cariclea, que aparecen en la reescritura calderoniana de la obra de Heliodoro. Rallo Grus[376] señala estos elementos como recursos empleados por el dramaturgo para decidir la fortuna de los personajes[377].

A pesar de la tendencia simplificadora con respecto a los materiales de la fuente, la construcción de una comedia calderoniana implica también una *amplificatio* en determinados momentos que son dotados del lirismo y recursos estilísticos propios del autor y del género. Esto sucede cuando en la obra narrativa Argenis pide a Poliarco que traiga su ejército de Francia (f. 175r). Mientras que en la fuente esta alusión es simple y concisa, Calderón en su comedia emplea imágenes mitológicas y literarias para resaltar la función bélica de los bajeles, símbolo del poder de Poliarco ante su rival amoroso:

ARGENIS vete a Francia tú solo y vuelve luego
con bajeles que Marte
admire por volcanes de agua y fuego
y entre estos horizontes
teman el parto a tus preñados montes[378]

[376] Rallo Grus, 1983, p. 573.

[377] La autora recoge una cita de Masón, muy ilustrativa de la importancia de estos elementos vinculados a la identidad y a la anagnórisis final en las obras dramáticas calderonianas: «Hay otros recursos de la escena que sirven o bien para aclarar o bien para oscurecer las identidades de los personajes, por ejemplo los retratos, las veneras, las bandas, las cadenas o las alhajas. Estos objetos suelen servir como claves a la identidad de cierto personaje, muchas veces sugieren situaciones cómicas o irónicas en las que el objeto es robado o sustituido por otro sin valor», Masón (1976, p. 101).

[378] vv. 2617-2621.

Existe también una *amplificatio* del episodio de la tormenta que impide a Poliarco llegar a Francia y lo conduce a Mauritania (f. 310v). Se aprecia en la comedia una gran elaboración, un apartamiento de la fuente, orientado a la adaptación al *usus scribendi* calderoniano, en un pasaje en el que Fernández Mosquera halla ecos virgilianos (vv. 2920-2949)[379].

De hecho, la tendencia a la aparición de pasajes líricos ausentes en la obra narrativa es uno de los elementos propios de la transformación genérica y la impronta calderoniana. Basten algunos ejemplos para aportar una idea del alto grado de elaboración estilística de la comedia, como respuesta a la necesidad de transmodalización de los materiales narrativos. En el fragmento que sigue, a través de recursos como los versos bimembres, la anáfora, el paralelismo, las personificaciones, las hipérboles, la antítesis o las metáforas, se intensifica el dolor de Argenis[380].

ARGENIS ¡Ay, Selenisa! ¡Ay, amiga!
Mal me aconsejas, mal dices.
¿Cómo he de poder quejarme?
¿Cómo he de poder decirte
desdichas que conocerlas
no puedo? Y es tan terrible,
tan tirano este dolor
que entre los labios oprime
la voz, la lengua aprisiona,
negándome que respire,
porque, si es gusto quejarme,
aun este no me permite.
¡Ay de mí otra vez! ¡Ay, cielos!
¿Cómo a la lengua le distes
tantas guardas que encerrada
en cárcel estrecha vive
con muralla y con canceles
de corales y marfiles,
si es instrumento por cuya
consonancia se repiten

[379] Fernández Mosquera, 2006a, p. 116; 2007, pp. XXX-XXXI.

[380] En la *Argenis* la princesa, presa del dolor, intentaba suicidarse (f. 28); Calderón sustituye esta drástica acción, seguramente considerada impropia en el marco de la comedia, por un parlamento desgarrador y altamente elaborado.

dulces acentos? Y ya
que vive guardada, ¡ay, triste!,
¿por qué, por qué a las orejas
con más guardas? ¿Es razón
que sin defensa posible
escuche mi mal y luego
cuando quiera divertirle
con publicalle, no pueda
y tenga en mi pecho humilde
la pena fácil la entrada
y la salida difícil?[381]

La extraordinaria capacidad poética del autor se plasma de forma especial en el pasaje en el que Timoclea invita a su quinta a los caballeros, enriquecido con una amplia descripción del anochecer, donde se potencia el lirismo a través de una referencia mitológica y varios recursos estilísticos. En el fragmento correspondiente de la fuente el momento del ocaso se menciona de forma muy prosaica:

[381] vv. 904-935.

Argenis

Ella entonces, cortando el hilo a las razones de sus huéspedes, les suplió cortés no se ofendiesen de la poquedad del hospedaje. Entraron, pues, con ella en su casa, combidados de la humildad de su dueño y de ser en sazón que **se huyó la luz del día, para hacer allí la noche** y prometerse a la cena[382].

Argenis y Poliarco

Para urbana ceremonia
de amistad y cumplimientos
rústico palacio es
la soledad de un desierto;
en él, detrás desos montes,
una hermosa quinta tengo
donde podéis albergaros,
aunque es alcázar pequeño
a huéspedes tan ilustres.
Y pues ya el dorado Febo
en ondas de plata y nieve
baña los rubios cabellos,
dando licencia a la noche
que baje entre obscuros velos,
infundiendo a los mortales
miedo, espanto, horror y sueño,
y pues es fuerza admitirlos,
por ser de mujer mis ruegos,
no espero mejor respuesta
que deciros que os espero[383].

Un caso similar es el de la reacción de Argenis ante la buena noticia proporcionada por Arsidas, cuando desmiente la falsa muerte de Poliarco que había difundido Gelanor y llegado a Argenis por parte de Timonides. La confusión de la princesa es plasmada en la comedia de forma más detallada, en un pasaje correlativo y antitético en el que figuras como el quiasmo inciden en marcar la oposición entre ambas noticias que provocan fuertes sentimientos encontrados en la dama:

[382] f. 5r.
[383] vv. 117-136.

Argenis	*Argenis y Poliarco*
Ella entonces, cortando el hilo a las razones de sus huéspedes, les suplió cortés no se ofendiesen de la poquedad del hospedaje. Entraron, pues, con ella en su casa, combidados de la humildad de su dueño y de ser en sazón que **se huyó la luz del día, para hacer allí la noche** y prometerse a la cena[384].	Para urbana ceremonia de amistad y cumplimientos rústico palacio es la soledad de un desierto; en él, detrás desos montes, una hermosa quinta tengo donde podéis albergaros, aunque es alcázar pequeño a huéspedes tan ilustres. **Y pues ya el dorado Febo** **en ondas de plata y nieve** **baña los rubios cabellos,** **dando licencia a la noche** **que baje entre obscuros velos,** **infundiendo a los mortales** **miedo, espanto, horror y sueño,** **y pues es fuerza admitirlos,** **por ser de mujer mis ruegos,** **no espero mejor respuesta** **que deciros que os espero**[385].

Un caso similar es el de la reacción de Argenis ante la buena noticia proporcionada por Arsidas, cuando desmiente la falsa muerte de Poliarco que había difundido Gelanor y llegado a Argenis por parte de Timonides. La confusión de la princesa es plasmada en la comedia de forma más detallada, en un pasaje correlativo y antitético en el que figuras como el quiasmo inciden en marcar la oposición entre ambas noticias que provocan fuertes sentimientos encontrados en la dama:

[384] f. 5r.
[385] vv. 117-136.

Argenis

Argenis, casi con las desperdiciadas lágrimas desmayada. Y entonces acaso cuando llegó Selenisa olvidada del dolor se había ociado algún poco, cuando —herida del rápido consuelo— más peligrosamente fue oprimida con la presteza del contento, que antes lo había sido con el pesar[386]

Argenis y Poliarco

No sé cuál de las dos nuevas,
la cruel o la apacible,
a mi discurso me niega,
que ignoro a quién deba humilde
declararme agradecida:
o a Timonides, que dice
desdichas que ya son glorias,
o a ti, a ti que me dijiste
glorias que fueron desdichas,
que es tal efeto el que pide
este gusto que ya es fuerza
que el dolor pasado olvide.
Pues no me quitó la vida
el pesar, no me le quite
el placer: viva un dichoso
lo que un desdichado vive[387].

El siguiente pasaje muestra una vez más el gusto de Calderón por incorporar equívocos y otros recursos que inciden en resaltar la tensión, sobresalto, debilidad y angustia de los personajes, plasmados en apartes. Argenis reacciona de esta manera ante la supuesta llegada de Poliarco preso (aunque después descubrirá que es en realidad Arcombroto). A través de estos rasgos estilísticos el dramaturgo imprime en su obra la intensidad dramática propia de la comedia nueva[388]:

TIMONIDES Señor, por que no presumas
que sospechoso te dije
la muerte de Poliarco,
la verdad vengo a decirte.
ARGENIS (¡Ay de mí! ¿Si quiso el cielo
que la verdad se publique?)

[386] f. 51v.
[387] vv. 968-983.
[388] Como se adelantaba, en la fuente Argenis ya sabe por Arsidas que el prisionero es Arcombroto y no Poliarco («No se alteró Argenis, creyendo que lo decían ignorantes por Arcombroto, y levantando con alguna risa el rostro, mandó que dejasen el engaño, que el preso que habían conducido al rey era otro, no Poliarco», f. 54v).

TIMONIDES En casa de Timoclea…
ARGENIS (No hay que esperar, que él le dice
la verdad.)
ARSIDAS (Sí, que las señas
que nos mientan no es posible.)
TIMONIDES …escondido estaba…
ARGENIS (Cierta
es mi pena. ¡Ay de mí, triste!)
TIMONIDES …y la gente de su casa
por librarse y eximirse
de la opinión de traidores…
ARGENIS (¡Cobardes, traidores, viles!)
TIMONIDES … preso le traen y, por ser
tan amado, no permiten
que nadie el rostro le vea,
por que su vista no obligue
a algún alboroto[389].

Otras veces los cambios de la comedia tienen que ver con la intensificación de las relaciones entre los personajes conservados con respecto a los de la obra narrativa. Por ejemplo, la ya mencionada sustitución de la hermana de Poliarco por Timoclea en las bodas finales propicia la incorporación hacia la mitad de la comedia de unas palabras de la dama, ausentes en la fuente, que anuncian su amor por Arcombroto y repercuten en la coherencia del final y en la unidad estructural:

TIMOCLEA Arcombroto viene.
ARGENIS Calla
y disimula; no vea
mi cuidado en tu semblante.
TIMOCLEA No es tan atento que pueda
por semblantes conocer,
porque yo sé que pudiera
haber en alguno visto…
ARGENIS Prosigue.
TIMOCLEA …**amorosas muestras**[390]

[389] vv. 996-1016.
[390] vv. 1186-1193.

De forma similar, el dramaturgo incorpora un parlamento en boca de Arcombroto, tras haber salvado a Meleandro de la laguna, en el que alude al misterio de su identidad y a cómo este origen secreto influye en sus comportamientos con el Rey:

ARCOMBROTO Sí, cuando no fuera
por ti, que me ves, por él
me arrojara, que secretas
causas mi espíritu mueven
y mis acciones gobiernan[391].

Más adelante (vv. 1476-1601) la Hianisbe calderoniana, con su dama de confidente, adelanta al público las claves sobre la identidad de Arcombroto, de forma que los propios espectadores se hallarían en una situación de ventaja en cuanto a la posesión de información con respecto a algunos personajes, como los propios protagonistas Argenis y Poliarco o el rey Meleandro. De este modo, la incrustación de notas informativas en lugares estratégicos de la comedia permite dotar de mayor ironía dramática a la pieza.

Por último, el dramaturgo intensifica el componente de los celos, motivo propio de la comedia áurea, que se tratará el el apartado temático correspondiente. Estos sentimientos tan calderonianos se asocian al honor del personaje que los padece y adquieren en la época una dimensión social. En el final de la Jornada II, se introduce en el parlamento de Poliarco la desconfianza hacia Argenis, debida al veneno de la banda que se anunciaba en la carta. En la fuente esta duda no existía en la conversación de los amantes, pues Poliarco había enviado al Rey la dañina carta de Licogenes («le pareció acierto, si enviaba a Gelanor a Sicilia, no con cartas para el Rey, sino con la misma de Licogenes que diese a Meleandro», f. 112v) y el asunto se había aclarado (ff. 127r y ss.).

3.3.4. Ecos de otras obras y autores

Calderón ha recurrido a materiales de distintos géneros y tradiciones para la elaboración de una obra que no deja de contar con las características propias de las comedias del autor y su época. A veces estas deudas —sometidas a una mayor o menor reelaboración— no

[391] vv. 1281-1285.

son generales y vagas, sino que pueden circunscribirse a obras concretas tenidas en cuenta por el dramaturgo. Así, en la órbita bizantina se perciben ecos de la *Historia etiópica*, mientras que dentro del género caballeresco se tratarán alusiones al *Quijote* y al *Amadís*.

Heliodoro, *Historia etiópica*

El influjo de Heliodoro se encontraba ya en la *Argenis* de Barclay, por lo cual se trata de una influencia indirecta sobre nuestra comedia, aunque motivada por el gusto de Calderón por esta obra[392]. Es crucial tener en cuenta el extraordinario influjo de Heliodoro en la literatura española de los años veinte del siglo XVII, tiempo en el que presumiblemente se habría compuesto la comedia[393].

El comienzo *in medias res* podría considerarse como un rasgo heliodoriano asumido por Calderón en su *modus scribendi*, si bien aparece mitigado en la comedia, ya que se prescinde en escena del característico naufragio (aunque sí se alude a él y se emplean palabras propias del género como *peregrino*, en el verso 7). Otra característica coincidente con la *Historia etiópica* es el origen africano de Arcombroto, similar al de la propia Cariclea.

No es la única vez que Calderón incluye en una de sus comedias materiales de la obra de Heliodoro, lo cual informa de su conocimiento y admiración por este autor. Concretamente, existe una comedia de la *Tercera parte* cuya fuente principal es la *Historia etiópica*. El dramaturgo le da el título de *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, que alude claramente a la fuente. Dicha obra comparte con *Argenis y Poliarco* (aunque en mayor grado) el influjo de Heliodoro y al mismo tiempo se trata de un ejemplo más de reescritura teatral de un material novelesco.

[392] Cruz Casado, 2002, p. 358.

[393] «Heliodoro y, en menor medida, Aquiles Tacio, aparecen como autores de prestigio entre una minoría de creadores a lo largo de toda la Edad de Oro, aunque principalmente a partir de la segunda década del siglo XVII, tras las traducciones de ambas obras y las intervenciones de Lope de Vega y Cervantes en este sentido, que parecen actuar como incentivo para otros autores de sus círculos intelectuales. […] En cualquier caso, la mayor parte de menciones e imitaciones de las novelas griegas está situada en un período de tiempo muy concreto, coincidiendo con la época de mayor número de reimpresiones de sus traducciones, lo que parece confirmar de nuevo el carácter de moda que reviste la recepción de la novela clásica entre una elite intelectual» (González Rovira, 1996, pp. 43-44).

Rallo Grus alude a la gran dificultad que requiere la adaptación teatral de esta obra, ya que ni Lope se había atrevido a dicha empresa, y ofrece un análisis de la *distorsión* dramática que realiza la comedia[394]. De este trabajo interesa aquí de forma especial la presencia de coincidencias con *Argenis y Poliarco* en elementos propios de la obra de Heliodoro, ya que su aparición en ambas comedias sugiere cierta sistematización en el modo de asimilar las fuentes por parte del dramaturgo.

Dentro de las características de la fuente se halla la visión del mundo como un equívoco, en relación con el problema de la apariencia-realidad, ya tratado aquí en el capítulo dedicado al género, y también puede señalarse la consideración de la vida humana sometida a la fortuna. En *La vida es sueño* se localizan estos mismos rasgos procedentes de Heliodoro, que llegan a formar parte del imaginario calderoniano:

> Calderón ha leído en Heliodoro, y lo corrobora el título de la obra, un ejemplo interesante de cómo el hombre debe afrontar la vida, abordando su propio destino, y de cómo esto se hace sumamente difícil cuando se camina privado de identidad. Sobre Cariclea y Segismundo pesa un hado o pecado original, mal interpretado por sus mayores que en lugar de aceptarlos y ayudarlos los abandonan entregándoles inocentes a él[395]

La privación de identidad y el influjo de la fortuna también marcan de forma especial las vidas de los personajes de *Argenis y Poliarco*, hasta el punto de que a partir del cautiverio de Argenis se construye la trama y los enredos que dan sentido a la comedia.

Otro elemento heliodoriano es lo que Rallo Grus denomina «fuerza de la imaginación y del sueño»[396], presente también en nuestra comedia en el momento en el que Poliarco recibe en sueños un aviso del peligro en el que se encuentra Argenis. La propia palabra *sueño* (v. 418), tal como se explica en la nota a pie de la edición (vv. 415-418), forma parte de una referencia a la premonición de la muerte antes del ataque a la torre perpetrado por Lidogenes.

[394] Rallo Grus, 1983, pp. 561-577.
[395] Rallo Grus, 1983, p. 565.
[396] Rallo Grus, 1983, p. 546.

Cervantes, *El Quijote*

> El predominio de la figura de don Quijote en las referencias calderonianas, explicable por la misma fuerza de la creación cervantina, a la vez que la lectura eminentemente cómica que se hizo en su época del personaje, y que es la vigente en Calderón, explica su restricción a perspectivas jocosas, que lo expulsan de las posibilidades serias del drama o la tragedia. De ahí que se localicen casi siempre estas referencias en los pasajes de graciosidad, encomendados a los locutores del donaire, como objeto de chistes momentáneos o excusa para una burla ingeniosa[397].

De acuerdo con estas palabras de Arellano, la deuda de *Argenis y Poliarco* con *El Quijote*[398] se localiza en un fragmento en el que Gelanor, valiéndose de su característico tono humorístico y paródico, equipara a su amo Poliarco de forma indirecta con el propio don Quijote a través de unas palabras de claro eco cervantino, con las que alude a su deliberada búsqueda de aventuras[399]. En respuesta, el propio Poliarco se reconoce como *loco*, aunque justifica su estado de enajenación por el amor que siente por Argenis[400].

POLIARCO ¿qué te ha parecido a ti
de mis sucesos?
GELANOR Señor,
unos mal y otros peor.
¿Quién te ha metido ahora, di,
de por ajenas querellas,
por los mares y desiertos
ir enderezando tuertos
y desforzando doncellas?
Vida, honor, ser atropellas,
reino y patria.

[397] Arellano, 2006, p. 125.

[398] Valbuena Briones ya había señalado esta influencia (1956, p. 1915).

[399] En *La dama duende* aparece una referencia similar, en la que el criado Cosme compara a su amo con don Quijote para ridiculizar su actitud impulsiva ante los peligros («¡Qué bien merecido tiene / mi amo lo que se lleva, / por que no se meta a ser / don Quijote de la legua!», *Comedias, I*, p. 769). Arellano señala otros casos paralelos en *Dicha y desdicha del nombre*, *Basta callar* y *El maestro de danzar*, en los que se alude a la figura de Don Quijote para ridiculizar al personaje (2006, pp. 128-130).

[400] Atendiendo una vez más a *La dama duende*, encontramos que Manuel, como Poliarco, reconoce su identificación con la locura («todos por loco me tienen», *Comedias, I*, p. 789).

POLIARCO Cuando toco
esa verdad, que estoy loco
confieso; mas, si me acuerdo
que por Argenis me pierdo,
todo me parece poco[401].

Los versos señalados cuentan con varios referentes cercanos en la obra cervantina, donde puede leerse «enderezando tuertos» (I, 19; II, 4) y «deshaciendo algunas doncellas» (I, 3)[402]. La alusión en *Argenis y Poliarco* es, en palabras de Arellano, una «referencia cervantina microtextual». Este tipo de ecos

> se expresan en muy pocos versos (entre dos y una docena), sin que articulen ningún esquema argumental ni la definición de los personajes, a los que solo confieren pequeños rasgos no esenciales. Generalmente suponen una asociación jocosa, o dan pie a un juego de ingenio a partir de la evocación intertextual, construyendo una agudeza por alusión a textos conocidos por el público, que se complace en reconocer la broma[403].

El mismo estudioso recoge el caso de *Argenis y Poliarco* y lo explica como una muestra de burla del criado hacia su amo, a quien compara con «la figura de un Quijote ridículo, visto como un caballero loco, absurdo protector de damas en peligro» y entrometido[404].

[401] vv. 1744-1757.

[402] Cito siempre por la edición del *Quijote* de Murillo (1978). Cruz Casado (2002, p. 366) ha encontrado varios lugares de la novela donde aparecen expresiones similares referidas a don Quijote. Las cursivas son del autor: «Esta hermosa señora [...] viene en busca de nuestro amo a pedirle un don, el cual es que *le desfaga un tuerto* o agravio que un mal gigante le tiene fecho» (I, p. 362); «*enderezándole el tuerto* que le tienen fecho [...]» (II, p. 434); «nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, [...] se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al desfacer agravios, socorrer viudas, *amparar doncellas*, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestas, de monte y de valle en valle; que, si no era que algún follón, o algún villano de hacha y capellina, o algún descomunal gigante *las forzaba*» (I, p. 141).

[403] Arellano, 2006, p. 127.

[404] Arellano, 2006, p. 128.

Amadís de Gaula

Dentro del mismo grupo de referencias microtextuales, el influjo del *Amadís* ya se encontraba en la obra de Barclay[405] y de él proceden elementos caballerescos que perviven en la comedia. Sin embargo, interesa aquí de manera especial una referencia que introduce Calderón, ausente en la fuente: se trata de la mención en boca de Hianisbe del propio Amadís y de su hijo Esplandián, con cuyas aventuras compara la Reina las de Túsbal. A través de esta alusión metaliteraria Calderón caracteriza como «fábulas fingidas» los lances protagonizados por Amadís, y le otorga a Arcombroto la capacidad de convertir en *verdades* dichas fantasías a través de sus propias y heroicas vivencias. Se trata de un juego cervantino que consiste en recurrir a distintos grados de historicidad dentro de la propia ficción:

HIANISBE porque en la edad juvenil
nació para hacer verdades
cuantas fábulas fingir
supo la encantada selva
de Esplandián y de Amadís[406]

3.3.5. Elementos de otras obras calderonianas

Tal como se ha apuntado, Calderón suele recurrir a sus propias obras para la construcción de nuevas comedias, de forma que reitera temas, patrones constructivos e incluso versos o pasajes que pasan a ser fácilmente identificados con su imaginario literario y su *usus scribendi*[407]. *Argenis y Poliarco* es un ejemplo de este diálogo del dramaturgo con sus propias obras a lo largo de los años.

[405] Lida de Malkiel, 1966, p. 227.

[406] vv. 2987-2991.

[407] Ya que no se conoce con exactitud la fecha de composición de *Argenis y Poliarco*, se hablará de meras coincidencias con otras obras calderonianas, sin llegar a determinar en todos los casos la direccionalidad de la influencia.

La vida es sueño[408]

Muestra de la tendencia calderoniana a la reutilización de materiales es el tema del horóscopo, que *Argenis y Poliarco* comparte con *La vida es sueño*. En efecto, tanto Argenis como Segismundo se convierten en prisioneros debido a una predicción a su nacimiento y son liberados por una persona (Poliarco y Rosaura) que entra de manera ilícita en la fortaleza donde se hallan[409]. A esto habría que añadir el hecho de que ambos son huérfanos de madre (en el caso de *La vida es sueño* se dice explícitamente que la madre muere al nacer el hijo pero en *Argenis y Poliarco* simplemente no aparece mencionada).

La vida es sueño y *Argenis y Poliarco* habrían sido escritas en la misma época y cuentan con una importante huella barclayana[410], expresada también en la similitud de la cueva donde se esconden Poliarco y Segismundo, que Calderón describe de forma muy similar en ambas comedias[411].

[408] Para la datación de la comedia, en 1629 ó 1630, puede verse Iglesias Feijoo, 2006, pp. XXXIII-XXXIV.

[409] Davis, 1991, p. 225.

[410] La influencia de la obra de Barclay en *La vida es sueño* se plasma también en el travestismo de Rosaura, coincidente con el del Poliarco de la obra narrativa, que en cambio no se produce en el personaje de la comedia calderoniana. Otro punto en común entre *Argenis y Poliarco* y *La vida es sueño* es la mención de los *hipogrifos* (v. 1211). Este «animal fabuloso que fingen tener alas y ser la mitad caballo y la otra mitad grifo» (*Autoridades*) aparece, además de en el comienzo de *La vida es sueño,* también en *El castillo de Lindabridis, Fieras afemina amor, La puente de Mantible* y *Los tres mayores prodigios*, de acuerdo con el TESO.

[411] Puede verse la coincidencia en el campo semántico de la oscuridad y la dureza, que aparecía ya en la obra de Barclay. Además, en las dos comedias se utiliza la expresión «funesta boca» para referirse a la puerta de la cueva y conseguir su personificación.

Argenis y Poliarco

TIMOCLEA [...] y en una peña
que está al fin atento mira
hasta tanto que la **roca**
abra una **funesta boca**,
tronera por quien respira
una cueva[412] que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí. Y, si entras por ella
una vez, fía de mí
que no ha de saber de ti
ni aun la luminar estrella
del sol. En tanto ir podemos
los dos a tenerla abierta,
que es un **peñasco** la puerta[413].

La vida es sueño

ROSAURA Rústico nace entre desnudas peñas
un palacio tan breve
que el sol apenas a mirar se atreve;
con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio
que parece, a las plantas
de tantas **rocas** y de **peñas** tantas
que al sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.
CLARÍN...Vámonos acercando,
que este es mucho mirar, señora, cuando
es mejor que la gente
que habita en ella generosamente
nos admita.
ROSAURA La puerta
—mejor diré **funesta boca**— abierta
está y **desde su centro**
nace la noche, pues la engendra
dentro[414].

Otro lugar muy cercano en las dos comedias es el momento de perplejidad y dudas que sufren Segismundo —cuando se ve por primera vez en la corte— y Poliarco —al descubrir por Gelanor la falsa acusación de la que es víctima. Ambos pasajes comparten estructuras paralelísticas en exclamación a través de las que se apela a los cielos, seguidas de alusiones a la incredulidad e interrogativas que ponen de manifiesto su sorpresa y confusión por medio de la reiteración del pronombre de primera persona *yo*:

[412] Aurora Egido menciona a propósito de la cueva de Montesinos la importancia del étimo *cova* «equivalente también a nicho o tumba, albergue de un área semántica de lo oculto o encubierto» (1994, p. 179).

[413] vv. 622-637.

[414] *Comedias, I*, pp. 16-17.

Argenis y Poliarco	*La vida es sueño*
¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho? ¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?	¡Válgame el cielo, qué veo! ¡Válgame el cielo, qué miro!
Siendo mi mal, no lo creo; sin duda mi mal es mucho.	Con poco espanto lo admiro, con mucha duda lo creo.
¿Cuándo yo rompí la fe al Rey? ¿Cuándo fui traidor? ¿Cuándo yo al embajador de Lidogenes maté?[415]	¿Yo en palacios suntuosos, yo entre telas y brocados, yo cercado de criados tan lucidos y briosos? ¿Yo despertar de dormir en lecho tan excelente, yo en medio de tanta gente que me sirva de vestir?[416]

Asimismo, ambas obras coinciden en la existencia de dos hijos del donjuanismo (Rosaura y Arcombroto), que se ven obligados a emprender viajes para restaurar su posición social y reciben respectivamente una espada y una joya como prueba de su verdadera identidad. En *La vida es sueño* Clotaldo abandona a Violante después de tener una hija con ella, mientras que en *Argenis y Poliarco* es Ana, la hermana de Hianisbe, la que es deshonrada por Meleandro al quedar sola y embarazada de Arcombroto. Esta situación conduce a los vástagos a una peligrosa aventura que termina por el reconocimiento de su identidad y la concesión respectiva de la mano de Astolfo y el reino de Sicilia[417].

[415] vv. 427-434.

[416] *Comedias*, *I*, pp. 49-50. La distribución de los versos de ambas comedias en tres bloques es mía y responde al deseo de poner de manifiesto la correspondencia entre las dos obras en secuencias de significado: la primera comprende la estructura paralelística de apóstrofe a la divinidad, la segunda recalca la duda en lo que le ofrecen los sentidos al personaje y la tercera despliega este sentimiento de incredulidad en varias interrogativas que se centran en el *yo* lírico.

[417] Como se puede apreciar, existen temas comunes en ambas comedias, si bien el tono y focalización es muy diferente: *La vida es sueño* es un drama político centrado en los problemas de sucesión del trono polaco, mientras que *Argenis y Poliarco* es una comedia ante todo amorosa donde la atención se fija en la relación entre Arge-

A secreto agravio, secreta venganza[418]

Otro eco metaliterario se da en el título de *A secreto agravio, secreta venganza*, localizado en un pasaje en el que se aprecian restos de la maldad de la Selenisa de la fuente (vv. 1995-2001). No nos detendremos ahora en su estudio, pues ya ha sido analizado en el capítulo correspondiente a la datación de la pieza.

El galán fantasma[419]

Tal y como sucedía en *La vida es sueño*, en el *El galán fantasma* se hallan descripciones semejantes a *Argenis y Poliarco* para aludir a lo recóndito, oscuro e inaccesible de un espacio que no deja entrar la luz del sol o el propio aire[420].

Argenis y Poliarco	*El galán fantasma*	*El galán fantasma*
Y, si entras por ella una vez, fía de mí que no ha de saber de ti ni aun la luminar estrella del sol[421]	En una oculta maleza dese monte, tan guardada que no echó menos el día —porque siempre para ella es noche, pues no ve el sol[422],	Aquí, pues, en una oculta parte murada de troncos, tanto que aun no penetraba el inculto sitio umbroso el aire que por defuera le andaba acechando[423]

nis y Poliarco. Este enfoque distinto se plasma en el hecho de que Argenis, a diferencia de Segismundo, nunca llega a rebelarse contra su padre.

[418] Fernández Mosquera sitúa la composición de esta pieza «hacia los últimos años de la década de los veinte del siglo XVII» (2007, p. LXIII).

[419] Esta comedia fue compuesta, según Fernández Mosquera (2007, p. XXXIV), en una fecha que va entre 1629 (cuando se representó *La dama duende*, citada en la comedia) y 1637. Noelia Iglesias Iglesias coincide en su tesis doctoral en la misma franja cronológica.

[420] Asimismo, Arellano apunta la existencia de dos grutas en *La estatua de Prometeo* (comedia de la *Sexta parte*): la de Prometeo y aquella donde Epimeteo encuentra a Palas. Se aprecia la coincidencia con *Argenis y Poliarco* en lexemas y expresiones: («qué estancia tan sin senda ni camino / mi atrevimiento pisa, / donde aun la luz del sol no se divisa / cuanto y más Prometeo / ni fiera; pues tan solamente veo / a escaso viso la funesta boca / de una entreabierta roca / por donde con pereza / melancólico del Cáucaso bosteza» (Arellano, 1995, p. 458). Más adelante Palas alude a su refugio como «este abismo» (Arellano, 1995, p. 461).

[421] vv. 631-637.

[422] *Comedias, II*, p. 240.

[423] *Comedias, II*, p. 264.

Aurora Egido explica la reiterada aparición de este espacio oculto en las comedias calderonianas, acompañado de una serie de elementos comunes a las dos obras citadas:

> La cueva no sólo tuvo su existencia en los corrales de comedias, sino en el teatro cortesano, sirviendo tanto para los espacios infernales como para las grutas oníricas y de otro cariz que Calderón homologó con la tradición del salvaje en *La vida es sueño* y en otras comedias y autos. El teatro calderoniano vincula la cueva o gruta a la prisión o al simbolismo de la ceguera, situándola, como ocurre en las novelas de caballerías y en otros géneros, en espacios laberínticos, llenos de ramas y riscos, por oposición a la montaña que guarda, en su verticalidad, simbolismos celestes. [...] Calderón sintetizó una larga tradición que Cervantes y otros dramaturgos habían perfilado previamente, equiparándola como tumba, prisión, vientre, símbolo de la falta de libertad, de luz espiritual y física, remedo de la cueva platónica y espacio de la nada[424].

El mayor encanto, amor[425]

Se puede identificar un parlamento de *Argenis y Poliarco*, pronunciado por Arcombroto, con un fragmento de *El mayor encanto, amor*, comedia también publicada en la *Segunda parte*. Si se cotejan ambas secuencias se aprecia sin lugar a dudas una reproducción casi exacta de ocho versos:

Argenis y Poliarco	*El mayor encanto, amor*
Salude el peregrino	ULISES Saluda el peregrino
que en salado cristal abrió camino	que en salado cristal abrió camino,
la tierra donde llega,	la tierra donde llega,
cuando inconstante y náufrago se niega	cuando inconstante y náufrago se niega
del mar a la inclemencia procelosa.	del mar a la inconstancia procelosa.
¡Salve y salve otra vez, madre piadosa!	ANQUISES ¡Salve y salve otra vez, madre piadosa!
En rendidos despojos	ARQUELAO Con rendidos despojos
los labios te apelliden y los ojos[426].	los labios te apelliden y los ojos[427].

[424] Egido, 1994, pp. 183-184.

[425] Para una datación de la comedia en 1635 puede verse Fernández Mosquera, 2007, p. XXIV.

[426] vv. 7-14.

Seguramente *El mayor encanto* tomase ese pasaje de *Argenis y Poliarco*, movido el autor por el éxito que había tenido la obra de Barclay que adaptaba, la cual también comienza con un episodio de desembarco. No obstante, es vital aclarar que esos ocho versos, a pesar de estar situados en un contexto en el que se refleja la influencia de Barclay, son una elaboración calderoniana. En *El mayor encanto* aparecen divididos en tres parlamentos y se sitúan en el mismo contexto de llegada a tierra tras una travesía que conduce a Ulises y a sus hombres también a la isla de Trinacria (Sicilia)[428].

Como se adelantaba, existen múltiples paralelismos entre esta escena de desembarco de ambas obras calderonianas y el comienzo de la *Argenis* de Barclay. En las comedias aparece un extranjero *peregrino*, que se corresponde con el forastero «de peregrina belleza» que presenta Pellicer (f. 1r) y llega a Sicilia acompañado de sus criados. Otro elemento recurrente en las tres obras es la presencia de unas quejas: «ecos lastimosos» en *Argenis y Poliarco* (v. 27), «quejas lastimosas y severas» en *El mayor encanto amor* (*Comedias, II,* p. 13) y «doloroso ruido» en la traducción de Pellicer (f. v).

Las tres obras también comparten el personaje de Arsidas, que en *Argenis y Poliarco* es simplemente el amigo fiel de Poliarco, mientras que en *El mayor encanto* se trata de un príncipe de Sicilia desdeñado por Circe y competidor de Ulises.

Existe otro paralelismo entre *Argenis y Poliarco* y *El mayor encanto, amor*, cuando versos similares son empleados en el contexto en el que alguien pregunta a un afligido las causas de sus lamentos. En *El mayor encanto* Libia, Astrea y Clori interrogan a Circe, mientras que en *Argenis y Poliarco* es la propia Argenis quien se extraña ante la reacción distante de Poliarco cuando se produce el encuentro de ambos:

---

[427] *Comedias*, II, p. 10.

[428] En nuestra comedia aparecen además, tal como se verá a continuación, referencias a Ulises y Circe, personajes de *El mayor encanto, amor.*

Argenis y Poliarco	*El mayor encanto, amor*
Apártese Poliarco.	LIBIA Señora, ¿qué llanto es este?
ARGENIS Mas ¿cómo tan divertido	ASTREA ¿Qué pena, señora, es esta?
los brazos me has defendido?	CLORI ¿Tú, lágrimas en los ojos?
¿Tú, sentimientos? ¿Tú, enojos?	FLÉRIDA ¿Tú, suspiros, y tú, quejas?
¿Tú, lágrimas en despojos?	TISBE ¿Qué ocasión pudo moverte
¿Tú, desvíos, y tú, agravios?[429]	a que sentimientos tengas?[430]

Asimismo, las dos comedias —como muchas otras del dramaturgo— muestran una similar disposición de los pretendientes de la dama en parejas de rivales que se relacionan por los celos: Arsidas (en el *Mayor encanto*) y Arcombroto (en *Argenis y Poliarco*) son los dos finalmente desdeñados, mientras que Ulises y Poliarco consiguen el amor de las damas[431].

Los tres mayores prodigios[432]

Merece especial mención la coincidencia de los cuartetos del primer soneto de *Argenis y Poliarco*, pronunciados por Argenis, con aquellos de la comedia *Los tres mayores prodigios*, en boca de Deyanira.

Argenis y Poliarco	*Los tres mayores prodigios*
¿No miras ese monte o nuevo atlante	¿Ves el monte que dices o el Atlante
que, coluna del sol, al sol se atreve,	que, atalaya del sol, al sol se atreve
dando batalla en derretida nieve	dando batalla en derretida nieve

[429] vv. 2183-2187.

[430] *Comedias, II*, p. 39.

[431] En *El mayor encanto, amor* «Ársidas is a rival of Ulises, and his jealousy and the disdain shown to him by Circe call attention to the favours bestowed on Ulises. Ársidas and Ulises, alone amongst those who have come to the island, are invulnerable to the magic of Circe, and throughout the Act they have parallel parts. Ársidas confesses that he came to Trinacria "de mis afectos traído". He is a victim of his passion; and, after vainly seeking to win Circe´s love, prepares and armed attack upon her. Even in this he is ineffective and at the play´s end he is Circe´s prisioner. Ársidas serves as a warning to Ulises; he shows the consequences of succumbing to Circe´s charms» (Sloman, 1958, p. 139).

[432] «Esta obra es la más tardía de todas las impresas en la *Segunda parte*, ya que fue estrenada en la noche de San Juan de 1636» (Fernández Mosquera, 2007, p. LXXIX).

al mar, que espera aun menos arrogante?	al mar que espera menos arrogante?
Pues ya sobre las nubes se levante	Pues ya sobre las nubes se levante
o ya se atreva al que sus ondas bebe,	o ya se atreva al que sus ondas bebe,
comparado al amor que el alma debe,	comparado al honor que a mí me mueve
menos firme será, menos constante.	menos firme será, menos constante.
Haré leyes de amor para obligarte,	La cuenta de las horas y los días,
preceptos buscaré de obedecerte,	de semanas y meses los engaños,
los dioses negaré por adorarte;	de los años y siglos las porfías
y, si el alma inmortal puedo ofrecerte	no te han de mejorar de desengaños,
después de muerta, el alma he de entregarte,	porque no han de vencer las ansias mías
por que muerta aun no deje de quererte[433].	horas, días, semanas, meses y años[434].

Este trasvase fue ya notado por Rafael Osuna[435], quien afirma que Calderón compuso el soneto para *Los tres mayores prodigios* y posteriormente lo adaptó para *Argenis y Poliarco*, conservando de forma parcial los primeros versos[436]. Para ello aduce las siguientes pruebas:

1) En *Los tres mayores prodigios* la referencia al «monte que dices», que aparece en el primer verso, alude a un monte antes nombrado (el Oeta), mientras que en *Argenis y Poliarco* se trata de uno *metafórico*.

2) En el caso de *Los tres mayores prodigios* los tercetos encajan a la perfección con unos versos anteriores[437].

[433] vv. 2658-2671.

[434] *Comedias, II*, pp. 1096-1097.

[435] Osuna, 1974, pp. 15, 18, 22-23, 26-29.

[436] «Vuelven a aparecer estos versos, con transformaciones muy importantes [...] que a todas luces denotan que se ha reajustado al nuevo contexto, en *Argenis y Poliarco* [...], de la que hasta ahora se sabía que se mandó a la imprenta el 7 de marzo de 1637» (Osuna, 1974, pp. 22-23).

[437] «Esta versión [la de *Argenis y Poliarco*] tiene que ser la segunda a causa de un hecho importante: el soneto de *Los tres mayores prodigios* está escrito para la comedia, luego el otro debe de ser la adaptación. Que ello sea así parece sugerirlo el primer verso, donde existe una alusión al monte Oeta, que se ha mencionado previamente; el monte Atlante de ese primer verso también lo ha sido (acto I escena ii). De más importancia es, en segundo lugar, el hecho de que los dos tercetos encajen perfectamente con unos versos que ha recitado el personaje a quien el soneto se dirige» (Osuna, 1974, p. 27).

Osuna incluye a continuación los versos con los que se relacionan los tercetos, que contienen las palabras *horas, días, semanas, meses* y *año*, base de la correlación. Pero el hecho de que sean los tercetos los que se vinculen con un pasaje anterior, y no los cuartetos —que son los que coinciden con aquellos de *Argenis y Poliarco* y por tanto constituyen nuestro objeto de análisis— invalida su razonamiento. Seguidamente añade el argumento de que (3) el soneto no parece haber sido escrito expresamente para *Argenis y Poliarco*:

> El soneto de *Argenis y Poliarco*, en cambio, no parece haberse escrito en principio para la comedia. Así asemeja indicarlo, por ejemplo, el vocativo que la recitadora exclama en el primer verso; un monte real se ha convertido en metafórico. Por lo demás, si en la escenografía de la pieza, no parece que 'ese monte' del mismo verso lo sea; nada en la escena lo indica. Otra variante viene a confirmar nuestras sospechas. Es la imagen que se aplica al monte. En la primera comedia es 'atalaya del sol', en la otra es 'coluna'. ¿Por qué ese cambio? ¿Es que la una mejora a la otra? No lo creemos así; ambas imágenes son igualmente aceptables. La explicación se halla, a nuestro juicio, en el contexto de *Los tres mayores prodigios*, pues versos antes (I, ii) se ha llamado al monte Oeta 'verde coluna del cielo'. Parece obvio que Calderón no desee repetir la misma imagen versos más adelante. En *Argenis y Poliarco* la imagen está aislada[438].

Estos argumentos no son aceptables, pues, por un lado, los versos coincidentes en las dos comedias (los cuartetos) se integran perfectamente también con los tercetos en *Argenis y Poliarco*, tal como ilustra el hecho de que configuran con ellos una correlación. Además, el soneto entero de nuestra comedia se relaciona con el que Poliarco pronunciará en respuesta y conforma con él una unidad estructural clara. Por tanto, ante la perfecta justificación de la composición en el contexto poético y dramático del encuentro de los amantes, nada conduce a desmentir que el dramaturgo hubiese compuesto dichos versos a propósito para la comedia.

Por otro lado, si se atiende a la alternancia *atalaya / columna* en los sonetos, la explicación de Osuna puede servir para justificar el paso de *coluna* a *atalaya* en el texto de *Los tres mayores prodigios* (considerando que en una versión primigenia pudiese figurar la lectura *coluna*, coincidente con la de *Argenis y Poliarco*) pero no arroja luz sobre la

[438] Osuna, 1974, p. 28.

direccionalidad de la filiación de los dos sonetos, pues podría haberse producido el cambio partiendo del ejemplar de *Argenis y Poliarco* como primera versión.

Si se examinan las dos versiones, además de las similitudes, se hallan diferencias claras entre las composiciones en su contexto de aparición y su contenido básico. El soneto de *Los tres mayores prodigios* es un soliloquio pronunciado por Deyanira, que había sido raptada y solicitada en varias ocasiones por el centauro Neso. Ella no le ama y recalca su firmeza en el honor al tiempo que lo rechaza. En cambio, el soneto de *Argenis y Poliarco* forma parte de un diálogo en el que Argenis, que sí quiere a Poliarco, pondera su constancia en el amor.

La comparación del propio honor o amor con un monte, para exaltar su fortaleza, se produce ya en los primeros seis versos de los sonetos, hecho que utiliza Osuna para justificar el distinto desarrollo de los tercetos de ambas versiones. Dicho de otro modo, el estudioso afirma que el cambio de tema de una comedia a otra, originado por la modificación en la palabra *clave* (*amor* u *honor*), da lugar a la diferencia en los versos siguientes[439]. Según Osuna, en el verso séptimo se expone el término comparado y en el octavo se extrae la consecuencia (el monte será menos firme que el amor y el honor, respectivamente).

Parece claro, no obstante, que los dos sonetos se ajustan desde el punto de vista estructural y temático a sus relativas comedias, por lo cual la mayor o menor cohesión en el conjunto no sirve para determinar cuál de los dos fue el que inspiró al otro. En efecto, el de *Argenis y Poliarco* forma parte de un díptico, no está aislado (como sugería Osuna), y pudo ser creado perfectamente para ese momento climático en el que se produce el último encuentro de los amantes antes del desenlace.

Estamos ante un caso común de reutilización de materiales[440], pero no está claro —si se atiende a razones textuales— cuál de las comedias fue la primera en incorporar dichos versos.

[439] Osuna añade que en los sonetos de Calderón el último verso es «el blanco al que todos los anteriores dirigen sus flechas. Es la cúspide del soneto y el que le da sentido y remate» (1974, p. 31). En el soneto de *Argenis y Poliarco* el último verso contribuye a humanizar la composición y gana en «fuerza y emoción» en comparación con el tinte retórico del final del soneto en *Los tres mayores prodigios* (p. 29).

[440] Germán Vega (2006, pp. 1062-1063) destaca la repetición parcial del primer verso en varias de sus comedias: «No viste aquel elevado, / soberbio monte atrevi-

En contra de la propuesta de Osuna, cabe tener en cuenta que se conservan documentos que prueban que hubo una representación de *Argenis y Poliarco* en 1636, pero no parece que fuese el estreno. En cambio, en *Los tres mayores prodigios* la fecha de la noche de San Juan de 1636 sí es probadamente la de la primera representación.

El monstruo de los jardines[441]

Los dos primeros versos de *Argenis y Poliarco* son repetidos de forma parcial en *El monstruo de los jardines*, también en un pasaje al comienzo de la comedia en el que el personaje desembarca, lo que ilustra una vez más la tendencia del autor a reutilizar sus propios materiales:

Argenis y Poliarco	*El monstruo de los jardines*
DENTRO Dé el esquife en la playa y en él a tierra el africano vaya[442]	UNO Dé el esquife en la playa, y el príncipe no más a tierra vaya[443],

Además, el personaje de Lidoro (procedente de la fuente barclayana) reaparece en esta comedia, aunque caracterizado como príncipe[444]. También él, como el peregrino gongorino de la *Soledad primera* y como Arcombroto, llega a una isla, si bien los dos casos calderonianos, a diferencia del de Góngora, llegan en un esquife y no asidos a una tabla[445].

---

do» (*El perdón castiga más*); «¿ves ese monte eminente / que expuesto al rigor del hielo» (*El laurel de Apolo*).

[441] Esta pieza fue estrenada en julio de 1661 (véase Neumeister, 2010, p. XII).

[442] vv. 1-2.

[443] *Comedias*, *IV*, p. 229.

[444] «Todavía recordó Calderón la *Argenis* dando este nombre [Lidoro] a un personaje secundario de *El sacrificio de Ifigenia*, que se conoce en refundición de Cándido María Trigueros» (Lida de Malkiel, 1966, p. 233).

[445] «De todos es conocido el comienzo de la *Soledad primera*, de Góngora. El peregrino llega a una playa de una bárbara comarca después de haber zozobrado su embarcación. Las impresiones ante la tierra extraña tras la brusca lucha con el viento y el mar sirven para presentar una gama de imágenes y una actitud lírica» (Valbuena Briones, 1977, p. 167).

3.3.6. Influencia gongorina

No cabe duda de que «el gongorismo se popularizó y vulgarizó fundamentalmente a través del teatro»[446], hasta el extremo de que se ha etiquetado a Calderón como el más ilustre de los sucesores de Góngora[447]. Críticos como Valbuena Briones[448] y, más recientemente, Ignacio Arellano y Luis Iglesias Feijoo, aluden al notable influjo gongorino en las obras calderonianas, motivado por el profundo conocimiento que el dramaturgo demostró de la obra del poeta cordobés:

> La poesía culta, Góngora y sus hallazgos, se encuentran perfectamente representados en el lenguaje calderoniano, a veces con evocaciones concretas, como los frecuentes recuerdos de la cueva de Polifemo de la Fábula de don Luis, con sonoros hipérbatos y cultismos. [...] Este modelo poético se halla de manera especial en las comedias palaciegas, las suntuosas fiestas mitológicas o caballerescas, cuyo público era el de la corte. Tanto los temas como el público exigían un registro exquisito y peregrino, lo que en el Siglo de Oro, equivale a decir gongorismo[449].

> Don Pedro probablemente apreciaba a Góngora como el mayor poeta contemporáneo; desde luego, demuestra estimar su lírica mucho más que la de Lope de Vega, con el que las relaciones parece que nunca fueron muy fluidas después de las iniciales alabanzas de juventud. Debía de saberse de memoria los versos del andaluz y por ello son multitud los que

[446] Pedraza, 2007, p. 114.

[447] Véase Dámaso Alonso (1984, p. 241). Para el estudio de la huella gongorina en *Amor, honor y poder* y las primeras comedias calderonianas puede consultarse Vila Carneiro (2010).

[448] «La virtuosidad, la noble retórica depararon a Calderón un elevado puesto dentro de la tradición gongorina. Calderón utilizó numerosos versos de los romances del cordobés para engarzar sus parlamentos con finos ejemplos de su maestro, conocidos por el público. También siguió el ejemplo del Góngora del *Polifemo* y de las *Soledades*, y de éste recogió imágenes, técnicas y la idea de una creación mítica con un fin primordialmente estético. La intensificación de cultismos, el uso de la transposición, la repetición de fórmulas de decir, la retórica de las metáforas, el contraste, los nombres de la teogonía latina, las correlaciones adornan el teatro de la segunda época» (Valbuena Briones, 1977, pp. 57-58).

[449] Arellano, 2001b, pp. 49-50.

acuden a su pluma para ser citados en el teatro literalmente o a través de paráfrasis que los evocaban con claridad[450].

La gran mayoría de elementos generales propios del estilo calderoniano que contienen de forma muy marcada la huella gongorina se recogen en *Argenis y Poliarco*, comedia de destacada carga literaria y poética dentro del conjunto de comedias de la *Segunda parte*[451]. En efecto, es fácil observar en la comedia que nos ocupa rasgos de estilo gongorino como los hipérbatos y un sinfín de fórmulas del tipo «A si no B»[452]:

ARCOMBROTO — más que os obligo, os ofendo.
Agravio fue, no lisonja,
el llegar a socorreros
y ansí esperaba de vos
quejas, no agradecimientos[453]

POLIARCO — no a darle tributo y feudo,
sino a presentar batalla
al mismo que fue su centro[454]

POLIARCO — Ese sediento delfín
que harto en el mar está,
volar, no nadar, presuma,
las velas al viento erice
y con ligereza suma
escarchada plata rice,
entorche nevada espuma[455].

[450] Iglesias Feijoo, 2010a, pp. 74-75.

[451] Dentro del corpus del dramaturgo existe «mayor afán ornamental» en las comedias que fueron etiquetadas como *novelescas*, pues los reyes, princesas y grandes señores que las protagonizan utilizan un lenguaje con «hiperbólicas metáforas típicamente culteranas [...]. El lenguaje de estas comedias principescas se sitúa ya en el nivel más elevado, el mismo de los dramas simbólicos y las tragedias ejemplares» (Lapesa, 1983, pp. 80-81).

[452] Para profundizar en la influencia gongorina en la obra calderoniana pueden verse también los trabajos de Gates, 1971; Aubrun, 1976, y Engelbert, 1971.

[453] vv. 74-78.

[454] vv. 252-254.

[455] vv. 1905-1911.

Otra característica general calderoniana de cuño gongorino es el abundante empleo del sustantivo a modo de aposición que comenta a otro sustantivo, otorgándole un equivalente metafórico ennoblecedor o hiperbólico[456]:

ARSIDAS Toma un diamante, lucero
que no hay llama que le iguale
y medio talento vale[457].

Se reproducen a continuación dos pasajes de la comedia de especiales ecos gongorinos, caracterizados por una gran elaboración literaria, donde el poeta hace gala de un lenguaje suntuoso y colorista con el que va hilando numerosas metáforas. Destaca en el primer caso el léxico que alude al brillo y a la luminosidad y también recursos estilísticos como el isocolon, la correlación y el quiasmo[458]. Calderón echa mano de la clásica imagen del carro del sol tirado por caballos, que Pérez de Moya apunta y localiza en el Libro II de las *Metamorfosis*, el Libro IV de la *Odisea*, el Libro II de la *Eneida* y el Libro III de las *Geórgicas*[459]:

ARCOMBROTO Una dorada carroza
en ese margen espera;
no tan hermosos caballos
el aurora hermosa ostenta,
cuando el alba antes que el sol
sombras viste y nubes huella
y él en ondas de zafiros
sepulta abismos de estrellas,
como los que deste carro
son hipogrifos que llegan
a competir con las aves,
pues en su veloz carrera
ni flor malogran sus plantas
ni surco imprimen sus ruedas,

[456] Lapesa, 1983, p. 59.

[457] vv. 779-781.

[458] La 46ª octava del *Polifemo*, en la que se hace una descripción de Galatea, ofrece un léxico muy similar, también alrededor de la imagen de la *aurora*. Puede verse la similitud con sintagmas como «celestial zafiro estrellas» (cito por la edición de Carreira, 1986, p. 192).

[459] Pérez de Moya, 1996, p. 409.

que, siendo brutos del viento,
siendo aves de la tierra,
vuelan pensando que corren,
corren pensando que vuelan[460].

En el siguiente fragmento destaca la utilización de léxico latinizante —como el que aparece en el sintagma «edificio eminente»—, el esquema «A, no B» y las aposiciones metafóricas que abarcan los versos 3284 y 3285.

ARSIDAS De un edificio eminente
del mar, alcázar con pies
y ciudad con alas, vienen
a tierra dos hombres solos
y el número solamente
la vista nos lo permite,
no las señas[461].

Asimismo, existen algunas referencias concretas a la *Fábula de Polifemo y Galatea* concentradas en la antes aludida descripción de la cueva donde se esconde Poliarco, muy similar a la morada de Polifemo[462]. Se localizan coincidencias tanto en el léxico como en los campos semánticos de la ceguera, la oscuridad y la monstruosidad[463]:

Polifemo	*Argenis y Poliarco*
Allí una alta **roca**	hasta tanto que la **roca**
mordaza es a una gruta, de su **boca**.	abra una funesta **boca**,
Guarnición tosca de este escollo duro	tronera por quien respira

[460] vv. 1202-1219.
[461] vv. 3283-3289.
[462] Arellano (2001a, p. 169) nota esta misma influencia gongorina en los autos sacramentales *El segundo blasón del Austria, El maestrazgo del toisón* y *No hay más fortuna que Dios*. Además, añade a pie de página que ese pasaje de *Polifemo y Galatea* «debió de causar honda impresión a los ingenios de su época, a juzgar por las reescrituras del mismo. […] Calderón recrea innumerables veces esta imagen también en sus comedias, por ejemplo en *Amar después de la muerte, Duelos de amor y lealtad, La Virgen del Sagrario, Las cadenas del demonio, Los dos amantes del cielo, La puente de Mantible, Los hijos de la fortuna, La púrpura de la rosa…*».
[463] Téngase en cuenta en primer lugar la ubicación siciliana de la fábula y el empleo del adjetivo *trinacria* en ambas obras.

troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de **la negra noche** nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.
De este, pues, formidable de la tierra
Bostezo el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto en las cumbres ásperas cabrío
de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y **un peñasco** sella[464].

una cueva que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí. Y, si entras por ella
una vez, fía de mí
que no ha de saber de ti
ni aun la luminar estrella
del sol. En tanto ir podemos
los dos a tenerla abierta,
que es **un peñasco** la puerta.
Una antorcha sacaremos
para que sirva de guía;
bien seguro estarás dentro,
que es un abismo su centro,
triste oposición del día[465].

Ya para concluir, en esta misma línea de la huella gongorina, cuando Poliarco narra sus encuentros con Argenis, utiliza dos metáforas florales que aluden a los besos de los amantes[466], claro eco de la expresión que aparece en el *Polifemo*, también referida al momento del beso[467].

[464] Ed. Carreira, 1986, pp. 171-172.

[465] vv. 624-642.

[466] «bebimos más de un clavel, / lamimos más de un jazmín» (v. 2888-2889).

[467] «cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (Carreira, 1986, p. 190). Más adelante, cuando Acis se metamorfosea en río, aparece la expresión «lamiendo flores», próxima a la comedia desde un punto de vista léxico, aunque utilizada en otro contexto (p. 199).

4. ARQUITECTURA DRAMÁTICA

4.1. Introducción

Es conveniente tener en cuenta que el componente auditivo recibe una importancia crucial para el público del tiempo de Calderón —o al menos para la parte más cultivada—, que percibiría los cambios métricos con facilidad y les asociaría divisiones estructurales según un conjunto de convenciones difíciles de determinar en la actualidad. De hecho, la alternancia métrica se establece sin lugar a dudas como uno de los criterios clave para la segmentación dramática. Sin embargo, esta apreciación no puede menoscabar el valor de lo visual, la concepción de la escena[468] como todo un cuadro barroco en continuo movimiento, donde el ritmo auditivo se mezcla con el compás de los movimientos en la creación de un conjunto espectacular y artificioso. Por tanto, para una segmentación de la comedia se han de tener en cuenta criterios de diversa naturaleza como el cambio de espacio, la existencia de tablado vacío, las entradas y salidas de personajes y los cambios de tono dramático o argumentales, que coinciden a menudo —de manera individual o conjuntamente— con la mudanza del molde métrico. Cabe destacar

> la multiplicidad de los mecanismos susceptibles de marcar un corte de segmento teatral (polimetría, reagrupaciones de personajes, marcas temporales, lugares representados o lugares de representación) y la diversa naturaleza de los cortes (según se dé uno de estos mecanismos o una pluralidad de ellos). Ahora bien, el investigador puede estudiar la segmentación de la pieza objeto atendiendo al texto dramático como tal (plantea-

[468] Se utiliza aquí el término *escena* con el significado de unidad dramática delimitada por la entrada o salida del tablado de uno o varios personajes. Para profundizar en este concepto y su utilidad en la división estructural de la comedia áurea puede verse Rubiera (2005a, p. 40).

> miento que revela, por ejemplo, los cortes entre segmentos de diferente forma métrica), o bien atendiendo al espectáculo implícito virtualmente en ese texto (donde quedan en evidencia las reconfiguraciones de personajes o el 'desembrague' de la acción que se produce en ciertos momentos, como el monólogo). Son paralelos o asimétricos estos dos caminos de consideración de la segmentación[469].

Esta reflexión conduce a la consabida polémica entre vitsianos y ruanistas a propósito de la segmentación estructural de la comedia, que tiene su raíz en la concepción misma del hecho teatral como visual o auditivo. Dicho planteamiento implica la voluntad de otorgar preeminencia a la dimensión espectacular o al verso (en última instancia, la palabra) a la hora de concebir la construcción e interpretación de la pieza dramática.

La perspectiva de Ruano se asienta en la identificación de unidades menores al acto denominadas cuadros, cuya definición se apoya en criterios como la variación espacial, el avance cronológico (o interrupción temporal) y el vacío del tablado (criterio escénico). La modificación del molde métrico y los cambios escenográficos quedan postergados a un segundo plano en su análisis o al menos se alude a ellos de manera no vinculante para la configuración del cuadro dramático:

> Un *cuadro* puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental ya que, en la práctica, el decorado o adorno, cuando se utilizaba, no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro. […] Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico[470].

Contra estos presupuestos —que apoyan autores como Varey— se alza el criterio auditivo, encabezado por Marc Vitse y secundado por críticos como Fausta Antonucci (en sus análisis de *Peribáñez y el*

[469] Hermenegildo y Serrano, 2010, p. 10.
[470] Ruano de la Haza, 1994a, pp. 291-292.

comendador de Ocaña, *La dama duende* y *El verdadero Dios Pan*)[471] o Mónica Güell (a propósito de *La hija del aire*). La postura del crítico francés se asienta en la inversión del orden de los elementos constitutivos del cuadro ruaniano, para definir lo que él llama *macrosecuencia* dramática. Esta unidad está justificada por la atención a los cambios métricos, que se perciben desde su prisma como el criterio más fiable para una segmentación de la comedia[472].

No obstante, quede claro que si bien el cambio de metro es necesario para crear una macrosecuencia, no es suficiente, ya que actúa en colaboración con los demás criterios que señalaba Ruano en su definición de cuadro.

> el principio estructurante básico reside en la acción, no en el espacio ni en el tiempo. En la Comedia Nueva es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico. En la Comedia Nueva (más precisamente en la escrita para los teatros comerciales), lo espaciotemporal y su traducción visual en el escenario son segundos (no digo secundarios), mientras que la acción y su señalización métrica (unos dirían auditiva) son primeras (no digo imperialistas). [...] Es la acción la que, podríamos decir, genera el

471 Antonucci aboga también por la métrica como criterio principal para la segmentación estructural de la comedia nueva, pues otorga preeminencia a la polimetría frente a otros elementos dramáticos: «Se trata de un método de segmentación extremadamente útil y fecundo en resultados: entre otras cosas, porque permite obviar a los problemas que plantean los casos, frecuentes, de coincidencia entre acto y cuadro; porque pone al descubierto paralelismos y relaciones temáticas, argumentales y semánticas entre secuencias que presentan la misma forma métrica pero que se encuentran en lugares distintos de la obra; porque, al centrarse la atención del estudioso en la métrica, se agudiza su capacidad de percibir los enlaces entre cuadros, enlaces evidenciados a menudo por una continuidad métrica que coincide con una continuidad de acción; porque, y de forma parecida, la atención preferente a la métrica ayuda a diferenciar entre cambios de espacio semánticamente importantes y otros que lo son menos, y que generalmente no van acompañados de un cambio métrico» (2007b, pp. 15-16).

472 «cuando estalla entre ellas un conflicto de poder divisorio, quien manda es la métrica, y es su vasalla la repartición espacial configurada por los desplazamientos, hacia fuera o hacia dentro del escenario, de los personajes» (Vitse, 1998, p. 59).

> espacio y el tiempo, que no funcionan como marco previamente fijado, sino como complementos informativos posteriormente comunicados[473].

El estudioso jerarquiza los datos métricos según cumplan una función macroestructual o microestructural, conforme a la distinción de subfases dramáticas[474]. Así pues, diferencia aquellos cambios métricos con función estructurante o *englobante* —que forman secuencias polimétricas— de los que introducen una mera variación tonal y carecen de autonomía. Estos últimos actúan de remanso lírico o reelaboración monologal, formando secuencias *englobadas*.

En esta misma línea Vitse formula una hipótesis acerca de la génesis del proceso compositivo, que Antonucci corrobora. La polimetría sería el «principio organizativo general de las comedias áureas» y a segundo nivel operarían las «coordenadas espaciotemporales, cuya fragmentación puede —es el caso más frecuente— o no, corresponder con la repartición "métrico-dramática" primitiva»[475].

Se podría pensar que el modelo de Vitse es el más apropiado para enfrentarse a un estudio estructural de *Argenis y Poliarco*, pues la procedencia de esta comedia de una fuente narrativa incide en la existencia de un alto contenido verbal expresado en un estilo a menudo alambicado. Se trata de una obra en la que la acción dramática queda en muchas ocasiones en un segundo plano ante la evocación por medio de la palabra. Sin embargo, dicha tendencia no niega el funcionamiento del cuadro ruaniano como agente de estructuración, ya que resulta crucial la situación de los personajes a caballo entre Mauritania y Sicilia. La propia Antonucci concede un valor articulador esencial al cuadro cuando el cambio de espacio es muy significativo:

> La segmentación en cuadros puede resultar muy útil, sobre todo en obras que se estructuran alrededor de una alternancia significativa de espacios escénicos; pero por lo mismo puede funcionar poco o nada, por ejemplo cuando el cuadro abarca todo un acto, o cuando se deslinda con

[473] Vitse, 1998, pp. 55-56.

[474] Vitse, 1998, p. 52. En este sentido puede verse también el trabajo de Vitse (2006), dedicado a vincular la métrica y la estructura en *El gran teatro del mundo*.

[475] Vitse, 1998, p. 57. Sin embargo, Antonucci deja clara la idea de que un plan en prosa, que identifica con la fase retórica de la *inventio*, precedería a los procedimientos métricos y espaciotemporales (2007b, pp. 17-18).

> dificultad porque el espacio dramático [...] cambia con demasiada rapidez, con respecto al espacio escénico[476].

En definitiva, es conveniente no olvidar que, al margen de análisis interpretativos, realizados siempre *a posteriori* del hecho dramático —y no exentos de prejuicios o ideas preconcebidas— el fenómeno teatral ha de ser visto como un resultado artístico integrador que comprende distintas dimensiones entrelazadas de forma indisoluble o, si se me permite el neologismo, *injerarquizable*[477].

> Se trata simplemente, y perdóneseme lo obvio de la afirmación, de funciones distintas, que sólo en raras ocasiones coinciden para marcar articulaciones importantes del auto. En general, diría que lo auditivo (cambios de metro, pero también alternancia entre sonidos festivos y sonidos estremecedores, y, por qué no, el discurso retórico con sus partes y argumentos) construye prioritariamente la vertiente dinámica de la pieza, marcando el desarrollo de la acción, el desarrollo de la argumentación. En cambio, lo visual (apariencias, disposición de los actores en el tablado, sus vestidos y elementos accesorios) construye prioritariamente la vertiente icónica y simbólica de la pieza[478].

Como se verá en un análisis detallado, en *Argenis y Poliarco* el cuadro nunca abarca todo un acto y se deslinda con relativa sencillez, por lo cual puede considerarse una herramienta crucial para la delimitación de las articulaciones inferiores a la jornada, ya que su distin-

[476] Antonucci, 2006, p. 26.

[477] El propio Vitse perfila esta idea, si bien la aprovecha para reanudar su particular cruzada por la métrica. El maestro francés no ceja en su propósito de «devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales» (Vitse, 1998, p. 49). Así pues, afirma que la oposición entre los partidarios de la concepción auditiva de la comedia y los que la consideran un género visual «no deja de ser artificial porque exagera el antagonismo de elementos evidentemente complementarios. Pero queda que complementariedad no significa igualdad ni paridad. En este sentido, la prioridad otorgada al elemento métrico en el nivel estructural no es más que un aspecto de la prioridad general, en la comedia de corral, de la palabra. Si el espacio no puede ser más que un indicador segundo en la estructuración dramática, es porque, en la comedia de corral, es la palabra la que crea el espacio y no la que se inscribe en un espacio preexistente» (Vitse, 1998, pp. 57-58).

[478] Antonucci, 2006, p. 33.

ción —lejos de vulnerar la lógica dramática— sirve para acotar las diferentes unidades de sentido en las que se divide el argumento.

Es obvio el hecho de que tanto los cambios espaciales como los estróficos son elementos clave para la construcción semántica y simbólica de la pieza teatral, por lo cual empeñarse en realizar una jerarquización de ambos resulta poco viable y no del todo útil ni rentable para dar cuenta del fenómeno teatral en su integridad[479]. Cada pieza dramática exige un enfoque propio, de modo que un planteamiento *a priori* desde un bando u otro (vitsiano o ruanista) tiende a ir asociado a la minimización tendenciosa de ciertas perspectivas de la obra, hecho que nos aleja de su comprensión global. La propia Antonucci incide en la inconveniencia de analizar una pieza dramática en función de justificar la valía a ultranza de una de las dos perspectivas, ya que la voluntad de subordinación de cualquiera de ellas iría en detrimento de un análisis estructural completo:

> 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 (o mejor dicho, sus significaciones, pues a menudo son múltiples); si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora. Mi personal convencimiento es que, cuando logremos profundizar en el conocimiento de cómo actúan (en contraste o colaboración) estas dos estructuras básicas de la pieza áurea, con la ayuda de todos los investigadores

[479] Oleza reitera la necesidad de recurrir a distintos criterios al lado de la métrica para proceder a una estructuración lógica y objetiva del texto teatral: «La práctica del análisis a partir de la doctrina de que la métrica es el factor fundamental de la estructura "objetiva" del texto teatral áureo, y el primer instrumento de segmentación del investigador, se ve obligada constantemente a complementarse por medio de criterios de vacío escénico, de espacios o ámbitos de personaje, de secuencia cronológica, o […] a subordinar los cambios métricos como pautas de un sistema basado en la temporalidad de la acción, y siempre, siempre, a interpretar en función de alguna clave explicativa (especialmente la de la lógica de los acontecimientos), lo que equivale a constatar que como principio de estructuración la métrica no se basta a sí misma, resulta un principio insuficiente, que necesita ser legitimado desde algún otro lugar, y ese otro lugar requiere de la interpretación» (2010, p. 112).

> que quieran participar en esta tarea, nuestra aprehensión de la realidad, textual y espectacular, del teatro áureo habrá avanzado en mucho[480].

Oleza concluye su brillante reflexión acerca de este asunto con una serie de puntos que cuentan con una validez indudable en nuestra comedia:

> La estructura se articula en diferentes estratos: el de la polimetría, el de los grupos de personajes en escena o subescenas, el de los cuadros y sus probables vacíos escénicos, el de los actos. Cada uno de estos estratos se ordena según reglas de juego propias, que determinan numerosas asimetrías en la composición de los distintos estratos, los cuales más parecen señalar momentos de especial relevancia en la estructura que patologías de la misma. [...] Ninguno de estos estratos "formales" puede reclamar objetivamente para sí el eje dominante de esta estructura, pues como se ha podido comprobar o bien presentan una estructura insuficiente, como en el caso de la métrica, o bien estructuran de manera imprecisa, como en el caso de los cuadros, y en uno y otro caso se comportan de manera no autosuficiente, pues necesitan complementar constantemente sus propias segmentaciones con préstamos derivados de una estructura interna siempre hipotética [...] para poder establecer categorías operativas [...]. Desde mi punto de vista, sin embargo, no se trata tanto de eclecticismo sino del preciso reconocimiento de las articulaciones a diverso nivel de *la comedia*, debido a su estructura poco o nada orgánica, y del uso consecuente con ello de la metodología[481].

4.2. Función dramática de la versificación

Con la comedia nueva se instaura la polimetría, que busca la variedad en las formas métricas. El gusto por el contraste afecta también al ámbito estilístico y se manifiesta en la contraposición entre distintos tonos dramáticos, de acuerdo con los gustos barrocos. La métrica es un elemento clave en el refuerzo de la unidad artística de la pieza, ya que contribuye a constatar las mismas ideas que se marcan por medio de otros recursos.

Más adelante se indagará acerca de la funcionalidad de los cambios de metro vinculados a diversos aspectos de la comedia —como los desplazamientos espaciotemporales, la entrada o salida de personajes o los cambios de cuadro— al hilo de un análisis de los distintos pasa-

[480] Antonucci, 2010, p. 92.
[481] Oleza, 2010, pp. 126-127.

jes de la obra. Se considerarán ahora unas ideas generales aplicables a cada una de las formas métricas utilizadas, con la intención de reforzar la visión de la polimetría como un recurso más para la expresión del universo dramático. Detrás de esta idea subyace la existencia de un código, más o menos consciente, que rige la selección de cada uno de los moldes métricos, de acuerdo con la situación[482].

Un ejemplo de la funcionalidad estructural de los cambios métricos es su habitual coincidencia con la apertura de una nueva jornada en autores como Lope y Calderón, si bien existen más excepciones en este último autor que en Lope[483]. De hecho, muchas veces, por razones de trabazón estructural, el dramaturgo que nos ocupa no acompaña el paso a una nueva jornada con una variación métrica. Como se verá con más detenimiento en el análisis específico de *Argenis y Poliarco*, la continuidad en la acción o el comienzo con una *relación* son algunas de las razones por las que —sobre todo el molde del romance— puede extenderse desde el final de una jornada al principio de otra, con la peculiaridad de que suele existir un cambio de asonancia que marcaría dicha división.

La métrica es un elemento básico para proceder a la segmentación en subfases dramáticas también dentro de la unidad del cuadro, tal como se ejemplificará más adelante. La aparición de una nueva escena tiende a ir acompañada de una variación en el metro que marca el establecimiento de un cambio de lugar o la salida o entrada de personajes. Las excepciones suelen estar justificadas también por la pretensión de conceder continuidad dramática al conjunto. Al igual que ocurría en los finales de jornada, la existencia de relaciones en la conclusión de una escena y comienzo de otra incide en el mantenimiento de la misma forma métrica, si bien suele introducirse una nueva asonancia, como sucedía en el otro caso.

Por el contrario, la concurrencia de dos o más moldes estróficos en una misma escena, que no deja de ser excepcional, puede responder a diversos factores como el deseo de anticipación del metro de la

[482] Calderón integra los elementos líricos y la música en la acción dramática en mayor medida que Lope de Vega, de forma que cada poesía cuenta con una justificación en el conjunto de la pieza y —por tanto— «ha de valorarse en su contexto dramático y en tanto elemento de la estructura propiamente dramática, sin que quepa aislarla de la escena» (Arellano, 2001b, p. 43).

[483] Para el estudio de los usos codificados de la métrica he tenido en cuenta en todo el apartado el trabajo de Diego Marín, 2000.

siguiente escena o la necesidad de señalar cambios dramáticos de diversa índole como la apertura de una nueva fase en el transcurso de la acción, el cambio radical en la actitud de algún personaje, la alusión a información nueva del pasado o del presente, la transición desde un tono factual a otro más lírico (y viceversa), etc.

Como se anunciaba, además del valor opositivo asociado a los cambios de metro por sí mismos, suele existir en la comedia nueva cierta especialización de cada molde concreto en determinados contextos, hecho que ha sido advertido en la época de Calderón y fue ya entonces motivo de reflexión para preceptistas y dramaturgos. Gracián se acercó al asunto al establecer una correspondencia directa de romances, quintillas y sonetos con determinados asuntos y estilos, de forma que alude a la conveniencia —y no a la prescripción— de combinar dichas formas métricas con determinados asuntos:

> El romance quiere conceptos galantes más que profundos; figuras retóricas, más de la palabra que de la sentencia; estilo florido y bizarro. Las quintillas piden cada una un concepto más que mediano; las sentencias las realzan mucho […]. El soneto corresponde al epigrama latino, y, así, requiere variedad; si es heroico pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y grave[484].

El propio Lope de Vega sentó escuela en este aspecto al aplicarlo al ámbito dramático y realizar una reflexión desde una perspectiva tanto teórica como práctica. En su *Arte nuevo* el Fénix valora la conveniencia de asociar metros con asuntos y hace un juicio de valor estético al respecto:

> Las décimas son buenas para quejas;
> el soneto está bien en los que aguardan;
> las relaciones piden los romances,
> aunque en octavas lucen por extremo;
> son los tercetos para cosas graves,
> y para las de amor, las redondillas[485].

Sin embargo, esta asociación de formas métricas con contextos dramáticos —que Lope explica de forma vaga— no resulta clara ni de utilidad para entender el porqué de la elección de las formas

[484] Gracián, 2004, vol. II, pp. 612-613.
[485] *Arte nuevo*, vv. 307-312.

métricas en la comedia que nos ocupa, pues existen otros criterios que parecen más operantes y se verán a continuación, a propósito del examen de cada forma métrica.

4.2.1. Romance

Este molde es el preferido por Calderón, lo cual se constata en su predominio frente a los demás en *Argenis y Poliarco*, tal como ilustra su extensión en un 55,13% de los versos. De hecho, el romance va aumentando su presencia a lo largo de la carrera del dramaturgo y al mismo tiempo se generaliza y diversifica más allá de las *relaciones* a las que apuntaba Lope. Dicho metro se incorpora en contextos dramáticos como los diálogos y las situaciones amorosas[486].

> Cuando Calderón, al igual que Lope en la última fase de su teatro, adopta el romance en lugar de la redondilla, como metro mayoritario en su comedia, manifiesta su preferencia por los versos en series continuadas frente a las formas estróficas; los parlamentos teatrales ganan así, gracias a la rima asonante del romance, un acento más suave, un ritmo más fluido, una atmósfera atenuada, alejada del golpeteo contundente de la redondilla. Consecuentemente, en las comedias escritas por esos años se nota que ciertas funciones más especializadas que había tenido el romance, empezaron a diluirse[487].

El romance, con la característica fluidez y flexibilidad que le atribuye Fernández Guillermo, varía de asonancia en cada escena de *Argenis y Poliarco*, de acuerdo con los gustos calderonianos. Marín alude a la existencia de un promedio de siete asonancias distintas en cada comedia[488]. En *Argenis y Poliarco* se localizan ocho secuencias de romance, en las que no se repite nunca la asonancia (e-a, e-e, e-o, í, i-e, o-a, u-o).

Cabe señalar, por último, la tendencia de Calderón a terminar cada jornada en romance, de forma que este metro pasa a ser un indicador formal de conclusión y a utilizarse en situaciones varias coincidentes con un final estructural. Como se verá, en *Argenis y Poliarco* el

[486] Diego Marín destaca la versatilidad del romance y su «diversificación funcional» en la evolución de la dramaturgia calderoniana (2000, p. 353).

[487] Fernández Guillermo, 2008, p. 108.

[488] Marín, 2000, p. 352.

romance se emplea como marca de la finalización de la primera jornada y también indica el término de la comedia, pues aparece en los últimos versos de la jornada tercera. Los espectadores advertirían con el paso a este metro que la pieza o la jornada estaría llegando a su fin, por lo cual la utilización del romance se entendería según los códigos de la época como una llamada de atención para no perderse ningún detalle de lo que sucedería[489].

4.2.2. Redondillas

Las redondillas aparecen en la obra que nos ocupa con una frecuencia menor que el romance, pues —como se ha indicado— en muchos casos el romance asumió su función. A pesar de su declive en Calderón con respecto al teatro de Lope de Vega, se mantienen en *Argenis y Poliarco* en un segundo lugar de frecuencia (abarcan un 15,2% de los versos).

Diego Marín alude a su aparición en diálogos tensos o conflictivos en los que los personajes se muestran tristes y cuentan sus desventuras, muchas veces amorosas[490]. En menor medida el estudioso localiza este metro en diálogos armoniosos o monólogos de diverso tono[491]. Además de algunos de estos usos, más adelante se estudiará el empleo de las redondillas en boca de personajes de bajo nivel social como las criadas o el gracioso y también su utilización como vehículo de parlamentos líricos o canciones.

4.2.3. Décimas

Diego Marín sitúa las décimas en tercer lugar de frecuencia en la obra calderoniana y alude a que el dramaturgo las utiliza en contextos más diversos que Lope de Vega, tal como sucede con el romance[492]. De hecho, este molde métrico aparece como vehículo de diá-

[489] «En los siglos XVI y XVII, el verso se construía con base en la oralización. En aquella época, la escansión (que a veces para nosotros sólo significa "medir el verso") implicaba una lectura peculiar en donde el poeta debía escuchar su obra para distinguir la pertinencia del metro que estaba aplicando. La musicalidad del poema se sustentaba en los acentos rítmicos de cada verso y ésta sólo podía percibirse por medio de su lectura» (Arriaga, 2010, pp. 247-248).

[490] Marín, 2000, p. 355.

[491] Se refiere Marín concretamente a «relaciones informativas, comentarios burlescos del gracioso, soliloquios pasionales, dialécticos y poéticos» (2000, p. 355).

[492] Marín, 2000, p. 355.

logos de todo tipo y monólogos de tono elevado, sean estos líricos o explicativos de la acción central.

En *Argenis y Poliarco* las décimas ocupan en efecto la tercera posición, detrás del romance y las redondillas, y abarcan un 12,28% de los versos. Este metro encaja con el estilo elevado de la comedia, acorde con la estilización de personajes pertenecientes a las más altas esferas sociales. De hecho, la aparición de las décimas coincide sistemáticamente con la presencia de personajes distinguidos, como la reina Hianisbe.

4.2.4. Silva[493]

A diferencia de los poetas castellanos tradicionales, Calderón reduce en su corpus dramático la presencia de metros renacentistas importados de Italia[494]. No obstante, la silva es una excepción a esta tendencia, ya que se establece como una de las fórmulas métricas favoritas del dramaturgo, que la elige como

> alternativa a la retórica cincelada y aprisionada en geometrías del petrarquismo, una fórmula sin trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión, movimiento imaginativo o sentimiento. Igualmente, es una alternativa a la octava real: unidad rítmica férreamente cerrada y, paradójicamente, vinculada a una materia narrativa que exige un fluir largo y continuo. Al soneto petrarquista que, enredado en una red de simetrías, correlaciones y anáforas, avanza penosamente, opone la silva un esquema versificado abierto, un discurso lírico-descriptivo que va abriendo caminos. Avanza con un movimiento ondulatorio hecho de ascensiones y caídas, alternando libremente el endecasílabo pleno pausado con el heptasílabo rápido, variando el tono y el estilo[495].

Este molde métrico, el cuarto en frecuencia en *Argenis y Poliarco* (extendido en un 8,77% de los versos), es común en diálogos y monólogos de todo tipo, en presencia de personajes de elevada o baja condición, tanto en asuntos públicos como privados[496].

[493] Para una profundización en el estudio de la silva resulta un punto de partida ineludible el artículo de Hilborn (1943).

[494] Marín, 2000, pp. 356-358.

[495] Fernández Guillermo, 2008, pp. 108-109.

[496] Diego Marín, 2000, p. 356 y ss.

En *Argenis y Poliarco* la silva aparece ligada a momentos de gran intensidad dramática, generalmente originada por acontecimientos negativos para los protagonistas. Por esta razón, la selección de dicho molde desempeña un papel fundamental en la expresión del conflicto dramático[497].

Leonor Fernández Guillermo examina el uso de la silva por parte de Calderón y concluye que existen cuatro tipos de situación dramática donde predomina[498]:

1. Relaciones de acontecimientos graves. El personaje que relata ha pasado por un momento difícil, peligroso, o ha sufrido una contrariedad seria.

2. Reflexiones sobre un problema grave que vive el personaje. Se trata de monólogos o soliloquios reflexivos en los que se exterioriza el temor, confusión, extravío, perturbación, tristeza, rencor, odio, celos, remordimiento o desesperación.

3. Momentos problemáticos y / o violentos que preludian sucesos desastrosos. También se integran aquí aquellas secuencias que sirven para introducir el elemento perturbador, causante del conflicto dramático.

4. Situaciones de gran intensidad dramática en las que se despliega violencia física y / o verbal: los personajes padecen física y psicológicamente y se sienten fuertemente presionados por las circunstancias. Este tipo de escenas suelen constituir el clímax de la comedia.

La estudiosa sitúa este molde métrico, desde un punto de vista escenográfico, en ambientes selváticos, boscosos, cerca de peñascos o en interiores donde se destaca la oscuridad. El marco espacial contribuye a la recreación de un ambiente donde el mal impera y provoca un justificado desasosiego en los personajes, cuyas vidas peligran seriamente. La forma asimétrica de la silva, con su alternancia caótica

[497] Fernández Guillermo destaca la utilización de la silva por Lope de Vega para conducir «secuencias muy agitadas, con mucho movimiento físico, donde está a punto de producirse un enfrentamiento violento» (2008, p. 109).

[498] Fernández Guillermo, 2008, p. 110.

de heptasílabos y endecasílabos refuerza el extravío y sensación de descontrol en situaciones de extrema gravedad[499].

Es de destacar en *Argenis y Poliarco* la utilización de este molde métrico como indicador de la preferencia del dramaturgo por Poliarco frente a su rival amoroso Arcombroto. Como se detallará más adelante, Calderón utiliza la silva en pasajes en los que la relación de Poliarco y Argenis se ve amenazada porque Arcombroto goza del favor de Meleandro y la boda con la princesa parece inminente. En este punto, en el que no existe peligro de muerte ni violencia física, la silva actúa como agente de tensión y contribuye, junto con otros recursos dramáticos, a contagiar al público los temores de Poliarco en la lucha amorosa por Argenis.

4.2.5. Quintillas

La quintilla aparece con menor frecuencia que los moldes métricos hasta ahora señalados, si bien Calderón las utiliza en más ocasiones que Lope y diversifica su función, tal como lo hacía con el romance y la décima[500]. En la comedia que nos ocupa la quintilla se encuentra en quinto lugar de frecuencia (en un 3,51% de los versos).

El uso más frecuente para las quintillas es el «diálogo conversacional ordinario»[501], aunque también destaca el empleo de este molde en monólogos y soliloquios en los que se acaba de revelar una marcada tensión dramática, que puede deberse a un conflicto íntimo, al lamento ante la adversidad, al descubrimiento de una profecía o a planes inminentes que pueden dar un giro a la acción.

4.2.6. Octava real

La octava real, como sucede con otros metros italianos, se presenta en Calderón con menor frecuencia que en Lope de Vega. Su uso tiende a especializarse para personajes elevados que experimentan situaciones graves expresadas en un estilo artificioso y elevado[502].

[499] Fernández Guillermo, 2008, p. 121.

[500] Marín, 2000, p. 356.

[501] Marín, 2000, p. 356.

[502] El gracioso utiliza en ocasiones metros italianos, asociados a la artificiosidad y a corrientes como el Petrarquismo, con la finalidad fundamental de provocar la hilaridad, vinculada a la falta de adecuación del molde con el personaje. Para un

Diego Marín alude al aumento de este metro para la expresión de monólogos de tipo público, y en menor medida privado, o como vehículo de diálogos de gran tensión dramática[503].

En *Argenis y Poliarco* las octavas reales ocupan un 2,34% de los versos y se sitúan en sexto lugar de frecuencia. Esta escasa presencia incide en subrayar aquellos momentos en los que aparece dicho molde, tal como se ilustrará.

4.2.7. Sextetos en lira

La aparición de este metro es muy limitada en *Argenis y Poliarco* y se asocia al dominio femenino. Su uso se contextualiza en el cuarto de Argenis, donde la princesa expresa a su dama sus lamentos ante la acusación a Poliarco. El tono introspectivo de quejas amorosas y el estilo petrarquista encajan con la selección de los sextetos, que ocupan únicamente un 1,96% de los versos de la comedia y ejercen una función contrastiva con respecto a los momentos dramáticos previos y posteriores. El poco peso de este molde métrico encaja con la paulatina disminución en el uso de metros italianos en el teatro calderoniano con respecto al lopesco.

4.2.8. Sonetos

El mínimo nivel de frecuencia en la comedia (0,82% de los versos) lo representan los sonetos, que también pierden protagonismo en Calderón con respecto a Lope de Vega[504] y son utilizados a menudo en forma paralelística para dúos amorosos o elogios cortesanos donde predomina una visión pesimista de la vida, el destino o el amor[505].

---

estudio de la relación de la métrica con la función cómica puede verse Pagnotta (2010).

[503] Marín, 2000, pp. 357-358.

[504] Marín, 2000, p. 358.

[505] Ruiz Pérez asegura que el soneto sufre en su vertiente poética y dramática una evolución según la cual «se desplaza desde su carácter inicial de monólogo introspectivo a una función de diálogo en el que tiene amplia cabida el elemento de lo jocoso, de lo desenfadado, del mero artificio» (2001, p. 83).

Rafael Osuna da cuenta del gusto del dramaturgo por agrupar sonetos por pares y considera esta tendencia un rasgo de estilo del primer Calderón[506]:

> Uno de los hechos que más llaman la atención al estudiar los sonetos de Calderón es encontrarlos en dípticos. No nos es posible por el momento indagar conclusivamente hasta qué punto el autor es original en este respecto, pero semeja serlo mucho. La insistencia calderoniana, al menos, no la recordamos en otro autor. Son 18 los sonetos que así se hallan conectados. Estos sonetos se complementan mutuamente. Si uno expone un punto, el otro lo expande con tema similar o lo contradice; es decir, se convierte en una especie de *joc partit*. Entre las nueve obras en que este hecho asoma, cinco se pueden datar con precisión entre 1630 y 1637 y otras dos pertenecen probablemente a la década de 1640. La única tardía es *Sueños hay que verdad son*[507].

En efecto, los dos sonetos localizados en la comedia que nos ocupa, que cierran escena y cuadro, conforman una secuencia dialéctica con la que se expresa la dualidad en los puntos de vista de Argenis y Poliarco a la hora de destacar su firmeza en el amor[508].

María Caamaño señala como paradigmáticos los dípticos de sonetos dedicados a las flores y las estrellas en *El príncipe constante*[509]. A continuación, se centra en los sonetos de *A secreto agravio, secreta venganza*, que comparten con los de *Argenis y Poliarco* su forma dialogada y su vinculación al encuentro de los amantes. Añade Caamaño Rojo que todos ellos «aparecen precedidos por algún tipo de advertencia dirigida, a todas luces, a llamar la atención sobre la notoriedad del molde métrico utilizado»[510]. Esta advertencia, que adquiere la categoría de fórmula prototípica en este tipo de situaciones, encabeza

[506] Germán Vega García-Luengos, en su análisis comparativo de *El perdón castiga más* y *La dama duende*, vuelve sobre el mismo asunto y también identifica este tipo de sonetos endecasilábicos en dípticos en obras tempranas de Calderón (2006, p. 1067).

[507] Osuna, 1974, pp. 20-21.

[508] Osuna se refiere a la abundancia en el autor de sonetos de tema amoroso y a la frecuencia con la que se utiliza este tipo de estrofa para cerrar una escena (1974, p. 22). Para un estudio de la funcionalidad de los sonetos en Calderón en otras comedias pueden consultarse los trabajos Fernández Mosquera (2002) y Caamaño Rojo (2006b).

[509] Caamaño Rojo, 2010, pp. 298-299.

[510] Caamaño Rojo, 2010, p. 303.

también los sonetos de *Argenis y Poliarco*, en boca de la princesa («atiende, escucha», v. 2657)[511].

4.3. La estructura dramática de *Argenis y Poliarco*

Argenis y Poliarco atiende a la recomendación del *Arte nuevo* de dividir en tres actos la comedia[512] y persigue una unidad de acción, también predicada por Lope[513]. En esta dirección se prescinde de los múltiples episodios que ofrecía la fuente narrativa y se busca una cohesión en la trama amorosa entre Argenis y Poliarco, que se convierte en eje temático axial de la pieza.

La siguiente tabla pone en relación la forma métrica con la acción dramática, indicando en cada caso el espacio donde se desarrollan los hechos y la división por cuadros, unidades dramáticas limitadas por momentos en los que el tablado se encuentra vacío. Como se puede apreciar, existe una correspondencia casi exacta entre factores como la entrada y salida de personajes, el cambio de espacio o la gravedad de la acción y el molde métrico utilizado[514]. En *Argenis y Poliarco*, tal y como ocurre en general con la comedia española que procede de una fuente narrativa, se suelen respetar los espacios de la obra previa, aunque se produce una clara simplificación, tal y como se estudiará en el capítulo noveno.

[511] La misma advertencia «Atiende, escucha» se localiza, por poner un ejemplo, precediendo al díptico de sonetos de *La dama duende*, justo antes del soneto pronunciado por Juan, en el que el amante también exalta su firmeza en el amor por Beatriz (*Comedias, I*, p. 819).

[512] «en tres actos de tiempo le reparta» (*Arte nuevo*, v. 212). «De los tanteos anteriores (cuatro, cinco, tres) se fija en tres el número de actos de la Comedia nueva. Esta tripartición suele relacionarse con la distribución en exposición, nudo y desenlace (prótasis, epítasis, catástrofe), pero no se corresponde exactamente: la exposición ocupa el principio del primer acto; el nudo ocupa el resto del primer acto, todo el segundo y la mayor parte del tercero, y el desenlace se remite a la parte final del acto tercero» (Arellano, 1995, p. 122).

[513] «Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen» (*Arte nuevo*, vv. 181-185).

[514] «Los límites de la macrosecuencia podrán venir determinados, además de por el cambio de forma métrica, por un vacío momentáneo del tablado, que suele acompañarse por un cambio de lugar y de tiempo y eventualmente por un cambio de decorado. Por tanto, la mayoría de las veces la macrosecuencia coincide con la noción de «cuadro» recientemente propuesta por Ruano» (Antonucci, 2000, p. 62).

Jornada	Versos	Espacio	Cuadro[515] y molde métrico	Acción
I	vv. 1-798	Costa siciliana: playa y selva	I [Silvas, vv. 1-60]	Desembarco de Arcombroto en la playa. Enfrentamiento de Poliarco con los bandoleros.
		Camino a casa de Timoclea[516]	[Romance (e-o), vv. 61-494]	Presentación de los dos héroes. Poliarco narra su historia a Arcombroto y Timoclea. Ante la publicación de la traición a Meleandro, envían a Gelanor a la corte para averiguar quién es el perseguido. Poliarco continúa con su historia.
		Camino y exteriores del palacio real	[Redondillas, 495-798]	Llega el criado con la noticia de que el supuesto traidor es Poliarco. Ardid de Timoclea. Gelanor difunde en la corte la falsa nueva.
I	vv. 799-1115	Interiores del palacio real (cuarto de Argenis, v. 823)	II [Sextetos lira, vv. 799-865]	Quejas de Argenis ante Selenisa porque su amado es perseguido por traidor. El Rey le entrega a su hija la banda envenenada.
			[Romance (i-e), vv. 866-1115]	Timonides cuenta al Rey y a los presentes que Poliarco está muerto. La princesa se lamenta con su dama, hasta que Arsidas le dice la verdad. Escuchan voces que piden la muerte a Poliarco; traen a Arcombroto con el rostro tapado. Se presenta como africano, callando su nombre. Meleandro le pregunta por Hianisbe

[515] De acuerdo con los presupuestos ruanianos, se delimitarán los cuadros en función de los momentos de vacío en el escenario.

[516] Durante el camino se ve de lejos la casa de Timoclea («*Arcombroto*: Ya, pues, que *los dos nos vemos / a vista dese palacio* / que hospedaje ha de ser nuestro, / por el camino podéis / ir, señor, satisfaciendo / a las deudas en que os puse» (vv. 168-163). Más adelante el gracioso protagoniza una transición espacial desde el camino a los exteriores del palacio real a través de una descripción lírica del amanecer («Gentes de palacio son», v. 684). Se trata de una manifestación de la técnica del espacio itinerante definida por Javier Rubiera, que se estudiará en el capítulo dedicado al espacio.

				y su hermana Ana. Admiración en aparte de Arcombroto ante la belleza de Argenis.
II	vv. 1116-1465	*Selva* en las proximidades del palacio (exteriores)	III [Romance (e-a), vv. 1116-1465]	Timoclea y Argenis hablan de Poliarco dejando apartada a Selenisa, que se siente ofendida. Llega Arcombroto y se acerca a Argenis para mencionar su belleza. Accidente del Rey en la laguna. Arcombroto lo salva de ahogarse. El africano le pide al Rey la vida de Poliarco. Meleandro perdona a Poliarco, que está en África, y envía a Arsidas a buscarlo. Argenis le pide a Arsidas que le lleve la banda como señal de su amor; y a Arcombroto, en agradecimiento, le da la joya. Eristenes planea la trama de la carta.
II	vv. 1466-1921	Mauritania[517]: palacio de Hianisbe (interiores?)	IV [Romance (o-a), vv. 1466-1601]	Hianisbe llora el robo de sus tesoros[518] y le confía a su dama el secreto del origen de Arcombroto.
			[Redondillas, vv. 1602-1617]	Una criada anuncia la llegada de Poliarco.
			[Octavas reales, vv. 1618-1697]	Poliarco se presenta ante la Reina como un soldado náufrago. Le restituye a Hianisbe sus tesoros.
			[Décimas, vv. 1698-1777]	Hianisbe invita a Poliarco a que sea su huésped y le ofrece todas las joyas, excepto la que prueba la identidad de Arcombroto. Él rechaza elegantemente el regalo, aunque acepta el hospedaje.
		playa (dentro)	[Redondillas, vv. 1778-1801]	Poliarco y Gelanor ven llegar muerto a Lidoro.

[517] No se trata del país mauritano actual, sino de la antigua provincia romana, que abarca el norte de África.

[518] La dama dice que está triste también por la ausencia de su hijo Arcombroto y por la muerte de su hermana Ana.

			[Fragmento en prosa]	Gelanor recoge la carta y Poliarco la lee. Con esta misiva Eristenes cumple su propósito de sembrar dudas en Poliarco.
			[Quintillas, vv. 1802-1921]	Ambos se espantan del contenido. Llega Arsidas y deciden volver a Sicilia, sin ponerse la banda.
II	vv. 1922-2339	Sicilia: corte de Meleandro. Exteriores, parque	V [Décimas, vv. 1922-2041]	Conversación Arcombroto-Selenisa.
			[Romance (u-o), vv. 2042-2179]	Enfrentamiento de Poliarco con Arcombroto.
			[Décimas, vv. 2180-2339]	Encuentro de los amantes, en el que Poliarco manifiesta celos; ella se ofende por la desconfianza de él, pero finalmente hacen las paces.
III	vv. 2340-2685	Sicilia: interiores del palacio real	VI [Romance (a-a), vv. 2340-2513]	Argenis cuenta a Timoclea que Eristenes ha sido ajusticiado públicamente en la plaza tras confesar el plan de envenenamiento. También le narra el desafío de Arcombroto y Poliarco en el parque, hasta que el Rey los envía a luchar contra el enemigo. Llegan los dos vencedores. El Rey llama a Arcombroto para preguntarle por sus orígenes y entregarle como esposa a Argenis.
			[Silvas, vv. 2514-2657]	Segundo encuentro de los amantes. Se sabe por Gelanor que Meleandro elige a Arcombroto como esposo de su hija y lo envía a África a hacer «pruebas de marido». Poliarco le propone a Argenis que se fuguen a Francia, pero ella sugiere que sea solo él el que viaje y vuelva con armas para luchar por su amor.
			[2 sonetos, vv. 2658-2685]	Los amantes ponderan su firmeza y entrega en el amor.

III	vv. 2686-3195	Quinta de Hianisbe en la costa mauritana	VII [Redondillas, vv. 2686-2849]	Hianisbe observa desde su quinta el océano, mientras conversa con su dama sobre la pena de no ver a su hijo. Llega Arcombroto y le pide permiso para revelar su identidad a Meleandro y casarse con Argenis. Ella le pide tiempo para pensarlo. Llega también Poliarco, náufrago.
			[Romance (i), vv. 2850-3039]	Poliarco le desvela a la Reina su identidad y le pide un ejército para volver a Sicilia y llevarse a Argenis. Ella le ofrece a su hijo para que le ayude con su propósito. Poliarco se vanagloria de conseguir a la dama con el apoyo de un príncipe africano.
			[Silvas, vv. 3040-3135]	Se produce el caso paralelo: Arcombroto pide el apoyo de Hianisbe para casarse y ella le ofrece la ayuda del delfín francés. Al igual que su adversario, Arcombroto se jacta de conseguir su propósito. Enfrentamiento de los dos príncipes hasta que Hianisbe los separa y les propone una tregua que dure hasta que lleven a Meleandro dos cartas.
			[Décimas, vv. 3136-3195]	Ellos aceptan la propuesta por cortesía a Hianisbe.
III	vv. 3196-3421	Exteriores de una quinta en la costa de Sicilia, a orillas del mar	VIII [Romance (e-e), vv. 3196-3233][519]	Argenis espera a Poliarco, acompañada por Selenisa y Gelanor.
			[Redondillas, vv. 3234-3237]	En medio de esta macrosecuencia de romances la dama canta en redondillas y sugiere un amor callado.

[519] Nótese la estructura cerrada de la canción de la dama, que cuenta con un estribillo repetido en dos ocasiones («…Que no hay tristeza en amor / como sufrir y callar», vv. 3236-3237; 3257-3258).

			[Romance (e-e), vv. 3238-3249]	Gelanor canta una canción ridícula.
			[Redondillas, vv. 3250-3257]	Selenisa vuelve a cantar.
			[Romance (e-e), vv. 3258-3421]	Sale el Rey. Poliarco y Arcombroto se reúnen con él. Tras leer las cartas, Meleandro reconoce a su hijo y dispone la boda de su hija con Poliarco, mientras que al africano, que toma a Timoclea por esposa, le entrega Sicilia.

Tal como se aprecia en el esquema propuesto en la tabla, existe una clara correspondencia entre los cuatro criterios que Ruano señala en la definición de *cuadro*, sin que las modificaciones en la métrica entren en conflicto con los cambios espaciales más relevantes. Esto contribuye a una claridad estructural en la arquitectura de *Argenis y Poliarco*, fenómeno al que Antonucci alude a propósito de *La dama duende* con las siguientes palabras:

> la conflación entre criterio métrico y criterio espacio-temporal, precisamente en cuanto dato estructural intrínseco de la obra teatral, nos indica unas articulaciones especialmente significativas en el desarrollo de la intriga y en la construcción del sentido[520].

La solidez de estas articulaciones incide en una configuración estructural bien definida, susceptible de ser analizada en diversas perspectivas que caminan juntas hacia la construcción de un sentido integral de la obra dramática[521]. El análisis que sigue atiende a las distintas coyunturas a nivel métrico, escénico y espacial:

[520] Antonucci, 2000, p. 63.

[521] «Nada es casual en el teatro del Siglo de Oro. Al estudiar sus componentes acabamos comprobando que éstos van encajando en códigos explícitos o subliminales diseñados para asegurar la recepción del mensaje. Los géneros se sustentan sobre convenciones formales y temáticas que el espectador reconoce y asimila y que el dramaturgo repite para convertirlos en modelos asumidos» (Álvarez Sellers, 2010, p. 227).

Jornada I:

Cuadro 1

La comedia se abre con sesenta versos en silvas, ambientados en la costa siciliana. Se produce el desembarco de Arcombroto en la playa y la despedida del resto de los marineros. La selección métrica preludia el peligro que acosa a Poliarco y se corresponde con el entorno selvático, de forma que la alternancia entre heptasílabos y endecasílabos reafirma la sensación de desamparo y violencia. Los gritos de Timoclea alertan al africano y finalmente la dama le pide ayuda para Poliarco, que está siendo atacado por los bandoleros, aunque el propio francés consigue matar a uno y hacer que los demás huyan.

El cambio métrico al romance con rima (e-o) marca una resolución momentánea del conflicto. Entre los versos 61 y 494 Arcombroto se encuentra con Poliarco y se presenta. Timoclea los invita a su casa y por el camino Poliarco le relata los hechos de Sicilia, actividad idónea para el molde métrico utilizado, según el consejo de Lope. Ante la publicación de la traición a Meleandro, indicada por los fuegos, envían a Gelanor a la corte para averiguar quién es el perseguido. Poliarco continúa con su historia.

En el verso 495 las redondillas indican la irrupción del criado (personaje de más baja condición social) y una progresiva transición de la mano de esta figura hacia los exteriores del palacio real (técnica que Rubiera denomina «espacio itinerante», tal como se verá). Este metro alude al dominio del gracioso y actúa como contraste entre los personajes de alta alcurnia y el cómico escudero. De todas formas, la transición métrica desde el romance no sería muy abrupta, debido a la similitud entre ambos moldes, lo cual va en consonancia con la continuidad espacial de las dos secuencias estróficas. En este segmento, que discurre hasta el verso 798, Gelanor da la noticia de que Poliarco está siendo acusado de traicionar al Rey por matar a un emisario de Lidogenes. Timoclea, con la determinación e ingenio que la caracteriza, sugiere a Gelanor que difunda en la corte la falsa nueva de la muerte de Poliarco y decide esconder al acusado en una cueva bajo su casa. Gelanor cuenta la falsa muerte a Timonides, mientras que a Arsidas, amigo de Poliarco, le dice la verdad[522].

[522] La sucesión de los tres primeros moldes métricos de la comedia (silvas-romance-redondillas) es idéntica al comienzo de *Los encantos de la culpa*. Esta obra

Cuadro 2

En la división entre el cuadro primero y el segundo confluyen todos los criterios ruanianos: cambio estrófico, espacial (distinto escenario), escenográfico (tablado vacío) y temporal. La acción se sitúa en el cuarto de Argenis, un espacio interior de connotaciones femeninas y perteneciente a la corte que se realza con el nuevo molde estrófico de los sextetos en lira, que marcan una transición desde el dominio del gracioso al de la dama (vv. 799-865). Argenis se queja ante Selenisa porque su amado es perseguido como traidor. El Rey le entrega a su hija la banda. La continuidad métrica a pesar de la entrada de la figura real se justifica por el mantenimiento del mismo espacio del dominio de Argenis, que implica la conservación de la preeminencia de su punto de vista ante las situaciones que se presentan.

La secuencia en romance (i-e), que abarca desde el verso 866 al 1115, constituye una fórmula de cierre del cuadro y de la jornada. Timonides cuenta al Rey y a los presentes la engañosa nueva de que Poliarco está muerto. Se marchan todos excepto la princesa, que permanece en el escenario lamentándose ante su dama (paralelamente a la escena anterior en sextetos) hasta que Arsidas llega y le dice la verdad. Seguidamente escuchan voces que piden la muerte de Poliarco y traen a Arcombroto con el rostro tapado. Este último se presenta simplemente como *africano*, callando su nombre. Meleandro aprovecha para preguntarle por Hianisbe y su hermana Ana y para recordar su pasado y la «prenda del alma» (v. 1086) que ha dejado allí (su hijo). La jornada finaliza con la admiración en aparte de Arcombroto ante la belleza de Argenis, lo cual refuerza la unidad de este cuadro en torno a la figura de la princesa.

Jornada II:

Cuadro 3

El primer cuadro de la jornada segunda (vv. 1116-1465) es monométrico, con un molde formal parcialmente igual al anterior (el

también arranca con el tópico del desembarco en una isla (véase el análisis de Gilbert, 2006, p. 366).

romance), si bien se introduce una diferencia en la asonancia (ahora e-a). Una vez más coinciden los cuatro criterios que citaba Ruano para la definición del cuadro, ya que —además de haber un cambio de asonancia— se produce también un salto espacio-temporal y un vacío de escenario. Tiene lugar un desplazamiento desde el cuarto de Argenis a un espacio exterior, las proximidades del palacio (*selva*). Allí Timoclea y Argenis hablan de Poliarco (que está escondido en la mina) y dejan apartada a Selenisa, que se siente ofendida. A continuación, llega Arcombroto y se acerca a Argenis para atreverse a mencionar su belleza. El coche del Rey cae a la laguna y Arcombroto salva al monarca de ahogarse. Como recompensa, el africano le pide a Meleandro la vida de Poliarco y él se la concede. Perdona a Poliarco, que está en África, y envía a Arsidas a buscarlo. Argenis solicita a Arsidas que le entregue la banda a Poliarco como señal de su amor. A Arcombroto, como agradecimiento, le regala la joya. Eristenes aprovecha la ocasión y envía a Lidoro a llevarle a Poliarco una carta en la que le diga que el Rey quiere matarlo con la banda.

Cuadro 4

El segundo cuadro de la Jornada II contrasta con el anterior por su marcada polimetría, que refuerza una serie de cambios en la acción marcados por las entradas y salidas de los personajes y sus distintas agrupaciones[523]. Se trata del corte estructural más abrupto hasta el momento, pues al cambio en la métrica se suma la transición espacio-temporal desde Sicilia (espacio donde se desarrollaba la comedia en todo su primer acto y en el segundo hasta ahora) al palacio de Hianisbe en Mauritania. En la primera secuencia (que sigue en romance, aunque cambia la asonancia a o-a, vv. 1466-1601) Hianisbe llora el robo de sus tesoros y le confía a su dama el secreto de que

[523] Rubiera hace una interesante reflexión acerca de la utilidad del estudio de las escenas en la comedia de Siglo de Oro, infravaloradas en ocasiones por la crítica: «Tal procedimiento, que a primera vista podría parecer inútil, puede ser pertinente para identificar los distintos agrupamientos de los personajes que hace el dramaturgo (dúos, tríos, cuartetos…), para observar cómo repliega la acción hasta dejar a un personaje solo, monologando, o la despliega hasta las escenas de conjunto, y desde este punto de vista es significativo de la técnica dramatúrgica, pues es un auténtico arte saber hacer entrar a los actores con sentido del ritmo dramático y en los momentos oportunos» (2005a, p. 40).

Arcombroto no es su hijo, sino su sobrino, hijo de su hermana Ana y de un extranjero (luego se sabrá que es Meleandro).

A continuación, en fácil transición desde el romance, hay una secuencia de redondillas (vv. 1602-1617) que marca el anuncio de la llegada de un hermoso joven francés que hace una criada a la Reina.

La irrupción en escena de un personaje elevado como Poliarco y su presentación se produce en el molde estrófico de las octavas reales (vv. 1618-1697). Poliarco se presenta como un soldado náufrago, le restituye a Hianisbe sus tesoros y con ellos la joya que Meleandro le había dado a su hijo como prueba de identidad.

La siguiente secuencia métrica se produce también en una estrofa que connota solemnidad y grandilocuencia, las décimas (1698-1777). En este molde Hianisbe invita a Poliarco a que sea su huésped y le ofrece todas las joyas, excepto la de Arcombroto. Él rechaza elegantemente el regalo, aunque acepta el hospedaje. Quedan solos Poliarco y Gelanor y ven llegar muerto a Lidoro en la playa (que se sitúa *dentro*).

Una vez más el protagonismo del gracioso se refuerza métricamente a través de una secuencia en redondillas (vv. 1778-1801) en la que Gelanor, haciendo gala de su peculiar frivolidad y avaricia, recoge la carta del cadáver esperando encontrar algo de valor. Poliarco la lee [fragmento en prosa]. Continúa el arte menor en un fragmento en quintillas (vv. 1802-1921) en el que la pareja de caballero y escudero se espanta ante el alarmante contenido. Llega Arsidas con la banda y con la buena noticia del perdón real y deciden volver a Sicilia sin poner la banda, aunque Poliarco no había perdido la confianza en el Rey ni en su amada.

Cuadro 5

Una vez más aparece un nuevo cuadro según la definición de Ruano de la Haza. Se produce aquí un importante salto espacio-temporal, ya que la acción se sitúa en la corte de Meleandro en Sicilia, aunque continúa en los exteriores (igual que la anterior escena). El elemento unificador de este cuadro (vv. 1922-2339), además de su limitación por momentos de escenario vacío, es la situación en el parque, que se conoce al leer con detenimiento el texto. Arcombroto y Selenisa interrumpen su conversación al indicar que *sale* el Rey y con él Argenis, por lo que sabemos que están en exteriores (vv.

1979-1980, 2039-2040). Más adelante Arsidas menciona explícitamente el *parque* (v. 2175).

Desde un punto de vista métrico, las décimas abren el cuadro con una conversación entre Arcombroto y Selenisa (vv. 1922-2041), donde el africano le da a la dama la joya para ganarse su confianza y así conquistar a Argenis. El tono galante y lisonjeador justifica este molde métrico, que aporta solemninad y grandilocuencia a las palabras de Arcombroto. No obstante, el fragmento cuenta con un tono dialéctico de enfrentamiento, pues ella —que conoce sus propósitos— decide desairarlo y a la vez vengarse de Argenis (que ya comparte secretos con Timoclea y la desplaza). Por este sentimiento de despecho le revela al africano el secreto de que Poliarco está de camino y confirma su relación con Argenis. En medio de un juego paralelístico y simétrico de entradas y salidas alrededor de la joya, Selenisa se marcha y se la devuelve, dando por concluido el encuentro.

La siguiente secuencia métrica (vv. 2042-2179) comienza con Arcombroto ya solo en el escenario, expresando en romances (u-o) sus celos hacia Poliarco. Desde que Selenisa lo menciona ha habido una creciente presencia del francés, traída por las alusiones y miedos de su adversario. Finalmente llega en persona[524] y tiene lugar una tensa escena en la que Arcombroto, desafiante, le entrega la joya que le había dado Argenis. Poliarco quiere ir detrás de él pero lo detiene Arsidas.

Llega a continuación un momento de gran intensidad dramática, expresado en décimas, con el que finaliza la jornada (vv. 2180-2339). Se trata del esperado encuentro de los amantes en el que Poliarco (de acuerdo con la utilización de las décimas para quejas, promovida por Lope) manifiesta celos. Ella se ofende por la desconfianza del amante, pero finalmente hacen las paces.

[524] La última aparición del francés tuvo lugar en Mauritania, por lo que hay que destacar el abrupto salto espacio-temporal que se produce con su irrupción en la corte siciliana.

Jornada III

Cuadro 6

La última jornada se abre con un contraste espacio-temporal motivado por un movimiento desde los exteriores al interior del palacio real. El elemento unificador de este cuadro es la presencia de Argenis y el desarrollo de la acción en un espacio de su dominio que podría identificarse con el *cuarto* que aparecía en la primera jornada (v. 823). De este modo, predomina la perspectiva de la princesa ante los hechos, que contrasta claramente con el punto de vista de los caballeros que tratan de conquistarla.

En el molde métrico de los romances (a-a) se produce otra secuencia (vv. 2340-2513) en la que primero Argenis cuenta a Timoclea que Eristenes ha sido ajusticiado públicamente en la plaza tras confesar el plan de envenenamiento de Lidogenes y —después— que Arcombroto y Poliarco tenían un desafío por ella en el parque hasta que el Rey los interrumpió y los envió a luchar contra el enemigo con sendos ejércitos. El que triunfe se llevará a la princesa como esposa, lo que explica la inquietud de Argenis. Llegan los dos caballeros vencedores. El Rey llama a Arcombroto para preguntarle por sus orígenes pero él no está autorizado a responder sus preguntas, hasta que hable con Hianisbe. La boda del africano con Argenis es inminente y por tanto crece la tensión en las tablas.

Sigue una secuencia en silvas (vv. 2514-2657) de gran intensidad dramática, en la que se produce el segundo encuentro de los amantes. El molde métrico refuerza los temores de Poliarco, causados por los celos[525]. Poliarco queda a solas con Argenis y le manifiesta sus celos. Gelanor trae la noticia de que Meleandro elige a Arcombroto como esposo de su hija y lo envía a África a hacer «pruebas de marido». Poliarco le propone a Argenis que se fuguen a Francia, pero ella sugiere que sea solo él el que se marche y vuelva con armas para luchar por su amor. Poliarco, antes de marcharse, le pide que —si no

[525] Williamsen destaca el valor de las silvas como marcador de intensidad dramática en *La vida es sueño* (1977, p. 887) y *El médico de su honra* (1977, p. 890). En nuestra comedia, aparte de este caso señalado del encuentro de los amantes y la disposición del matrimonio de Argenis con Arcombroto, también aparecen al comienzo de la obra, para captar la atención del espectador. Más adelante, acontecimientos negativos para Poliarco se producen también en silvas (vv. 3040-3135).

puede estar con él— se case con Arcombroto, y no con otro, porque prefiere dirigir todo su odio contra un solo individuo. El molde métrico se justifica por la situación de peligro de la relación amorosa de Argenis y Poliarco ante la orden del Rey de casarla con el africano.

Los dos únicos sonetos de la comedia, que aparecen consecutivamente y hacen gala de un estilo marcadamente elevado y artificioso (vv. 2658-2685), anuncian un cambio de tono y conforman una secuencia dialéctica que articula las dos perspectivas de los amantes ante su relación amorosa, justo en el momento de crisis en el que se encuentran. Ambos exaltan su firmeza y entrega en el amor y se valen para ello de una red de metáforas muy característica del imaginario calderoniano. El soneto de Argenis va precedido de un «atiende, escucha» (v. 2657) que refuerza su valor dramático y reclama la atención de Poliarco y también la de los espectadores.

Cuadro 7

Una vez más, a un escenario vacío (v. 2685) le sigue el cambio de espacio desde Sicilia a África. Nos situamos ahora en la quinta de Hianisbe en la costa mauritana. Es la primera vez en la obra en la que aparecen redondillas (vv. 2686-2849) no vinculadas al protagonismo del gracioso o las criadas. Este molde es habitual también en diálogos donde un personaje se lamenta. En efecto, Hianisbe observa desde su quinta el océano, mientras conversa con su dama acerca de la pena de no ver a su hijo, que llega en ese momento y le solicita permiso para revelar su identidad a Meleandro y casarse con Argenis[526]. Ella, confusa, le ruega que espere un día más. Aparece también Poliarco, que en una nueva secuencia métrica en romance (í) (vv. 2850-3039) desvela a la Reina su verdadero nombre y posición social y le confiesa el amor que siente por Argenis. Seguidamente le requiere a la africana un ejército para volver a Sicilia. Ella, por no saber que los dos príncipes aman a la misma mujer, le ofrece a su hijo para que le

[526] Vuelve a producirse el recurso de recordar o echar de menos a un personaje que inmediatamente aparece (en el cuadro quinto había ocurrido con Poliarco, al que mencionaba Arcombroto desde los celos). Este tipo de juegos paralelísticos incide en la cohesión de la comedia y pone de manifiesto la rentabilidad de recursos duales y simétricos.

ayude en su propósito. Poliarco se vanagloria de conseguir a la dama con el apoyo de un príncipe africano.

La preferencia del dramaturgo por Poliarco como amante de Argenis (o al menos su mayor protagonismo frente a su adversario) se manifiesta en la elección del molde métrico de la silva en la secuencia que comprende desde el verso 3040 al 3135. Se expresa así un incremento de la tensión dramática negativa en consonancia con el miedo de Poliarco ante la posible pérdida de su amada.

Se produce a continuación el caso paralelo al anterior: Arcombroto pide el apoyo de Hianisbe para casarse y ella le ofrece la ayuda del delfín francés. De forma simétrica a su adversario, Arcombroto se jacta de que va a conseguir su propósito. Se encuentran los dos galanes y, al reconocerse, se enfrentan hasta que Hianisbe los separa. La Reina les propone una tregua que dure hasta que lleven a Meleandro dos cartas. El espectador, pues, percibe los hechos desde el punto de vista del francés y la utilización de la silva se justifica por la violencia ambiental del pasaje, que crece hasta llegar al enfrentamiento físico entre ambos rivales.

La solemnidad que ofrecen las décimas (vv. 3136-3195) marca un cambio tonal importante que se produce con la tregua entre los caballeros, que aceptan —aunque incrédulos—la propuesta de la Reina por cortesía a su persona.

Cuadro 8

El último cuadro de la obra (vv. 3196-3421) destaca por su unidad, tanto espacial (se sitúa en los exteriores de una quinta en la costa de Sicilia, a orillas del mar) como métrica. El molde predominante es el romance (e-e), forma típica de cierre que conforma el bloque conclusivo de la comedia, una larga tirada de 775 versos[527]. El público escucharía con atención esta última secuencia para no perderse el desenlace[528]. Argenis espera a Poliarco, acompañada por Selenisa y Gelanor. La dama canta en redondillas (vv. 3234-3237 y 3250-3257), sugiriendo un amor inconfesable que puede ser el suyo por Arcombroto. Gelanor, por su parte, canta una canción ridícula que actúa

[527] En ellos se intercala una canción en redondillas, claramente subordinada e integrada en la secuencia en romances que, por tanto, no rompe la unidad.

[528] Para un estudio del final en romances de *La vida es sueño* véase Williamsen (1977, p. 887).

como contrapunto a la angustia de Argenis. Llegan Poliarco y Arcombroto ante el Rey. Tras leer las cartas, Meleandro reconoce a su hijo y dispone la boda de la princesa con Poliarco, mientras que al africano, que toma a Timoclea por esposa, le entrega Sicilia.

4.4. La dualidad, principio constructivo de *Argenis y Poliarco*

4.4.1. El contrapunto

Argenis y Poliarco, como sucede en mayor o menor medida en las comedias calderonianas, se rige por un principio constructivo transversal basado en el gusto por la dualidad y la oposición a distintos niveles del discurso, propio de la cosmovisión y la concepción artística de la época[529]. No obstante, el alto grado de elaboración y artificiosidad que caracteriza a esta pieza de estilo alambicado frente a otras contenidas en la *Segunda parte* incide en un incremento de recursos centrados en la simetría y los contrastes.

Al acercarse al concepto de dualidad es muy útil destacar el término *contrapunto*[530], que Fernández Guillermo toma del ámbito musical, para relacionarlo con la polifonía o combinación armónica de voces contrapuestas en el teatro de Lope de Vega:

> La idea de contrapunto a dos voces entraña la tensión bipolar entre dos notas que por su naturaleza y el intervalo que hay entre ellas crean disonancia y antítesis, produciéndose una tensión; después viene una relajación para que resurja la antítesis y así sucesivamente. En *La dama boba* estos contrastes antitéticos se presentan continuamente. Apoyado en un esquema de versificación *alterno* (es decir: redondilla –a–, redondilla –b–, redondilla –c–, etc.), Lope de Vega aplica una técnica que he definido como antitética-contrapuntística, en diversas modalidades, y la lleva a diferentes niveles dentro de la estructura métrico-dramática. De este modo,

[529] La dualidad aplicada a la obra calderoniana ha sido ampliamente estudiada por la crítica. Sirvan de muestra los trabajos de Gitlitz (1984); Casalduero, a propósito de *La vida es sueño* (1967); Tobar, sobre *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1984); Lauer, en *Los cabellos de Absalón* (1988) y Vara López, en *Amor, honor y poder* (2011b).

[530] Octavio Paz se refiere a *contrapunto* para aludir a «Un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias». Recojo esta cita de Fernández Guillermo, 2010, p. 447.

> el esquema alterno funciona como una especie de esqueleto que sirve para sostener la construcción dualista de la trama[531].

El contrapunto, aplicado a distintos aspectos de la comedia calderoniana, se configura como «un canon, una fuga, con voces múltiples que se enredan, se cruzan, se persiguen y se aúnan en la solución final»[532], dando lugar a un conjunto poético muy artificioso y cohesionado.

> No son solo palabras o imágenes contrapuestas, sino situaciones, personajes, temas, ideas, espacios… los que se contrastan y refuerzan. Ese juego construye una clave constructiva de todo el arte de don Pedro, que hunde las raíces en su formación intelectual, en el sentido plástico y en la concepción musical del mundo[533].

En este capítulo se hará un repaso de los diversos elementos de *Argenis y Poliarco* en los que la dualidad se hace patente de forma más clara, hasta el punto de que llega a funcionar como directriz determinante para la construcción de la pieza.

4.4.2. Dualidad y personajes

La tendencia a la distribución de personajes por parejas es muy evidente ya desde el propio título de la comedia, en el que se seleccionan los dos nombres de los amantes (*Argenis y Poliarco*), a diferencia de la fuente, que presentaba únicamente el de la princesa (*Argenis*).

Es muy destacable el gusto por la combinación en la misma escena de personajes que se sitúan en distintos niveles en la jerarquía social, los cuales ejercerían contrastes plasmados en marcadas diferencias en el uso del lenguaje, la gestualidad o el vestuario (Poliarco-Gelanor, Argenis-Selenisa, Argenis-Timoclea, Hianisbe-dama, etc.).

Otras veces son relaciones amorosas (Argenis-Poliarco, Ana-Meleandro), paterno-filiales (Argenis-Meleandro, Arcombroto-Meleandro, Arcombroto-Hianisbe) o de diversa índole las que vinculan a los personajes, creando redes muy tupidas, que contribuyen a la densidad de la trama.

531 Fernández Guillermo, 2010, p. 448.
532 Pedraza, 2001, p. 308.
533 Pedraza, 2001, p. 306.

Pero la dualidad no solo se manifiesta en la concurrencia de parejas, sino que en ocasiones emana de un mismo personaje, que ofrece varias dimensiones contrapuestas a lo largo de la acción. Es el caso de Meleandro, que protagoniza una acción pública, vinculada a los conflictos del reino, paralela a otra en el ámbito privado. En efecto, este personaje es rey desde el primer momento, pero esto no evita que actúe en ocasiones como padre de Argenis (al protegerla contra el hado) o se haga referencia a su faceta como amante de Ana y figura de donjuán[534].

Es posible realizar una distribución de dominios dramáticos en relación con las características básicas de los personajes que los representan. Así, por poner algunos ejemplos, al gracioso Gelanor se le atribuye —aunque no de forma exclusiva— la acción cómica; Argenis está vinculada al ámbito amoroso y Lidogenes encabeza «el eje del mal», por ser el artífice de la rebelión contra Meleandro[535].

La rivalidad amorosa es otra manifestación de la beligerancia como factor determinante en las relaciones entre los personajes[536]. Arcombroto y Poliarco compiten por conseguir el amor de la princesa y la consecuencia principal de su desavenencia es el sentimiento de los celos[537]. Este tipo de relación opositiva entre dos personajes es muy común en Calderón, tal como se puede apreciar en el caso de *La dama duende*. Antonucci estudia en dicha comedia la confrontación entre don Luis y don Manuel, competidores por la amistad de don Juan[538].

[534] La dualidad se hace presente también en el ya mencionado recurso al falso nombre, con el que Poliarco y Arcombroto ocultaban su verdadera identidad.

[535] En un análisis más profundo de las distintas relaciones entre los personajes en clave de dualidad, habría que tener en cuenta la oposición entre la bondad y nobleza de Poliarco y la ruindad de Lidogenes. Otro aspecto de interés sería la propia lucha interna de los personajes, que se debaten entre el amor y el honor, tal como le sucede a Argenis.

[536] Hay que apuntar también la manifiesta competencia entre Selenisa y Timoclea para conseguir el favor de Argenis, que se manifiesta en el surgimiento de los celos.

[537] La importancia de los celos derivados del amor en la comedia serán estudiados en el apartado temático correspondiente.

[538] «Colocada en el ámbito del macrotexto calderoniano, la relación conflictiva de don Luis con don Juan puede interpretarse entonces de forma más correcta como una de las actualizaciones posibles de las complejas dinámicas de afecto y celos que agitan el universo filial en el teatro de nuestro dramaturgo» (Antonucci, 2000, pp. 68-69).

En el caso de nuestra obra, Arcombroto y Poliarco no comparten relaciones de parentesco, aunque encarnan, al igual que estos dos personajes de *La dama duende*, las mismas pasiones del amor y los celos, que los empujan a desarrollar la acción de la comedia. Se aprecia con claridad la voluntad del dramaturgo de privilegiar y resaltar la relación de amistad-rivalidad entre estos dos personajes, la cual dará lugar a conflictos y contradicciones muy del gusto calderoniano. Este vínculo complejo se subraya de forma especial desde el punto de vista lingüístico, ya que destacan pasajes en los que Arcombroto y Poliarco protagonizan auténticos debates (vv. 2434 y ss.), reforzados por la voluntad del poeta de igualar a los dos caballeros en méritos y virtudes[539].

El fragmento de naturaleza correlativa y paralelística en el que entran en escena por dos puertas Poliarco y Arcombroto, acompañados de sus respectivos ejércitos, pone de manifiesto la importancia de la simetría y la dualidad también a nivel escenográfico. La música se combinaría con los demás recursos para conseguir un espectáculo artístico total, una exhibición de plasticidad, movimientos, ritmo y palabra muy barroco, orientado a destacar al mismo tiempo la similitud y oposición entre los dos enamorados de Argenis[540]:

Toquen cajas y salgan por ambas puertas del tablado dos alardes de soldados y, al fin de cada uno, Poliarco y Arcombroto vayan pasando y haciendo cortesía a los Reyes.

ARCOMBROTO ¡Salve, invictísimo Rey…
POLIARCO ¡Salve, felice monarca...
ARCOMBROTO ...para blasones del tiempo!
POLIARCO ...para triunfos de la fama!
ARCOMBROTO ¡Y tú, estrella de aquel sol...

[539] Véanse expresiones como «igual contigo en las armas» (v. 2469); «iguales balanzas» (v. 2471); «méritos iguales» (v. 2504); *competidores* (v. 3117), o «dos voluntades / y una Argenis solamente» (vv. 3140-3141).

[540] La entrada de personajes sirve para acrecentar la acción dramática y contribuye a la creación de un ritmo en consonancia con la variedad y la contraposición de elementos, característica del Barroco. Ruano de la Haza alude a este aspecto mediante el término «tráfico escénico» (2001, p. 357). En efecto, la escenografía es un elemento clave para la creación de oposiciones y dualidades, tal como muestra el juego entre los personajes que están en escena y aquellos que solo se escuchan (los que se encuentran *dentro*).

POLIARCO ¡Y tú, rayo de aquella alba...
ARCOMBROTO ...salve también...
POLIARCO ...también salve...
ARCOMBROTO …y goce tu edad dorada...
POLIARCO ...y tu edad florida goce...
ARCOMBROTO ...triunfos...
POLIARCO ...glorias...
ARCOMBROTO ...dichas...
POLIARCO ...fama...
ARCOMBROTO ...aplausos...
POLIARCO ...honras…
ARCOMBROTO ...trofeos...
POLIARCO ...vencimientos...
ARCOMBROTO ...y alabanzas![541]

4.4.3. Dualidad y espacio

Como se ha venido adelantando, la dualidad se alza como el principio constructivo básico también a nivel espacial y cuenta con implicaciones que repercuten en la estructura dramática. En *Argenis y Poliarco* existe una dinámica espacial binaria, una construcción geométrica en la que se distingue, por un lado, Mauritania[542] (dominio de la reina Hianisbe) y, por otro, Sicilia, (dominio del rey Meleandro)[543]. Este último espacio se erige como marco principal de la obra, pues en él se ubica el objeto del deseo amoroso (Argenis) y se desarrolla la mayor parte de la trama. Sicilia se sitúa como el centro de la conquista de ambos amantes extranjeros.

La comedia se construye conforme a un juego de alternancias espaciales a través de la contraposición de estos dos reinos, pero también de espacios interiores con exteriores:

[541] vv. 2419acot.-2431.

[542] A propósito de la dualidad, hay que apuntar aquí que Poliarco realiza dos viajes a tierras de Hianisbe («Dos veces, señora, el suelo / que piso el alma adoró», vv. 2814-2815).

[543] Esta dualidad Sicilia-Mauritania aparece también en la comedia de la *Sexta Parte Andrómeda y Perseo*.

I Jornada:

La acción de la primera jornada fluye de un espacio a otro con naturalidad, sin que se marquen cortes divisorios muy definidos. Se produce toda ella en Sicilia y los contrastes se consiguen a través de un movimiento espacial desde el exterior (costa siciliana, camino, exteriores del palacio) hasta el interior (cuarto de Argenis), a lo largo de los sucesivos cuadros. El espectador inicia un viaje de la mano de los distintos personajes hacia la corte y, más concretamente, hacia el lugar más preciado de ella, el aposento de la princesa.

II Jornada:

La acción de la segunda jornada comienza en Sicilia, en las proximidades del palacio real, y se enmarca a continuación en Mauritania, también en el palacio, pero en los interiores, desde donde se ve la playa. En un tercer movimiento se produce un retorno al mismo lugar del inicio, Sicilia.

Como se puede apreciar, la segunda es una jornada escenificada íntegramente en espacios cortesanos, si bien funciona muy bien la técnica tan barroca del contraste ambiental entre exteriores e interiores. Destaca especialmente el salto espacio-temporal desde la corte de Meleandro hasta la de Hianisbe, que actúa como elemento portador de contraste, para volver al espacio principal siciliano, donde aparece de nuevo Poliarco. En este recurso artificioso propio de la comedia nueva no tiene sentido valorar el tiempo real que transcurriría en el viaje marítimo de Poliarco desde Sicilia a Mauritania y su vuelta a Sicilia, por lo cual basta resaltar la elipsis y la dualidad espacial en un acto en el que los episodios narrativos de la fuente sufren un especial proceso de concentración temporal.

III Jornada:

En cuanto a la localización espacial, esta tercera jornada es simétrica a la segunda. Se abre en la misma isla de Sicilia, aunque hay una diferencia, pues la acción tiene lugar en los interiores del palacio real (y no al aire libre). A continuación, se produce un doble contraste: por un lado se pasa de Sicilia a Mauritania y por otro, de interiores a exteriores, pues la acción tiene lugar en la quinta de Hianisbe, mirando al mar. Como sucedía en la jornada anterior, se produce aquí de nuevo la vuelta al espacio siciliano, ya que la comedia termina en

los exteriores de una quinta, también situada frente al mar. Este retorno a Sicilia significa también la vuelta al espacio en el que comienza la obra, de modo que se logra un efecto circular que repercute en la simetría y artificiosidad del conjunto.

4.4.4. Dualidad y estilo

El gusto por el contraste se manifiesta también en la construcción de la comedia desde un punto de vista estilístico. En efecto, tal y como se comprobará en el apartado correspondiente, se percibe una tendencia a la variedad y entrecruzamiento de diversas modalidades. Como muestra, se localiza un tono épico-narrativo, especializado en las relaciones de Poliarco y Arcombroto, que se orientan al pasado[544] y, en oposición, otro lírico-argumentativo, que afecta a pasajes vinculados al sentimiento amoroso[545]. El estilo dialéctico, muy próximo a los contenidos amorosos, se vincula a la modalidad argumentativa, que es una fuente de oposición en sí misma, debido a su naturaleza conflictiva. Lapesa señala la presencia del raciocinio y la sistemática sujeción a patrones en este tipo de pasajes argumentativos, pues en ellos domina la «lógica de premisas y conclusiones que se engarzan mediante nexos causales, consecutivos, condicionales y concesivos: *porque, pues, como, luego, conque, si, aunque* son las clavijas que sujetan la armazón de los razonamientos»[546]. En el siguiente fragmento de la comedia se aprecia de forma especial dicha tendencia:

POLIARCO
Perdona si desconfía
de tu crédito un temor,
porque el cetro y el amor
no permiten compañía.
Si Argenis ha de ser mía,
¿cómo otro dueño procura
merecer igual ventura?

[544] Tómense como ejemplo de esta tendencia narrativa los versos 174 y siguientes, donde Poliarco hace partícipes a Arcombroto, Timoclea y los espectadores de su historia. Es muy común en este tipo de relaciones la mezcla de tiempos verbales en presente con otros en pasado.

[545] Este tipo de secuencias destacan por su elaboración estilísica y por un lirismo que emana de corrientes como el gongorismo, el neoplatonismo o el petrarquismo.

[546] Lapesa, 1983, p. 64. En el capítulo dedicado al estilo, concretamente cuando se habla de los argumentos conceptuosos, se profundizará acerca del empleo del período.

Y, **puesto que** a uno ha de darse,
¿cómo podrá consolarse
quien perdiere su hermosura?
Y apurado el caso más,
cuando tu ingenio te ofrezca
que ninguno la merezca
—**si** eso imaginando estás—,
igual tormento nos das,
no igual premio, como dices,
y, **cuando** lo sutilices,
dejando el premio dudoso,
dejas de hacer un dichoso
por hacer dos infelices[547]

En un rastreo por los recursos estilísticos emparentados con la oposición conceptual, cabe dedicarle unas palabras al *equívoco*, técnica que puede vincularse con el perspectivismo[548]. Como se analizará más adelante, es muy barroco el gusto por la duda de unos personajes perdidos, confundidos y admirados por todo aquello que les muestran sus sentidos. En consonancia con esta idea de la vaguedad, surgen varias interpretaciones erróneas de un mismo hecho que contribuyen a la construcción del enredo, característico de la comedia:

> Calderón llega a prodigios de ingenio al dramatizar instancias de comunicación entre sus personajes. Las intrigas cómicas y trágicas surgen de que la lengua, vehículo para entenderse, termina siendo un velo de separación entre los que dialogan, unas veces porque se deducen conclusiones donde no hay verdaderas premisas [...], otras, porque las mismas palabras se interpretan desde distintos códigos o marcos de referencia[549]

Un ejemplo de este tipo de técnicas es la vinculación existente entre las palabras que pronuncia Argenis mirando al mar, cuando espera por su esposo (vv. 3277-3280) y aquellas en boca de su padre en el mismo lugar. El monarca también desea la llegada del esposo de

[547] vv. 3146-3165.

[548] El perspectivismo implica una distinta —y en ocasiones opuesta— visión del mundo por parte de los personajes, que encaja muy bien con la tendencia al malentendido que explora Calderón en sus comedias.

[549] Morón, 2000, p. 150.

Argenis (vv. 3302-3303), pero la clave interpretativa de estos pasajes, relacionada con un claro juego próximo al equívoco, es la divergencia referencial, pues para Argenis ese esposo es Poliarco, mientras que su padre se refiere a Arcombroto[550].

El aparte, que será estudiado en el capítulo de la puesta en escena, contribuye a conseguir un efecto similar de dobles interpretaciones, ya que sirve para crear paralelismos y correlaciones muy acordes con la voluntad artificiosa del dramaturgo.

4.4.5. Correspondencias y simetrías en el discurso poético

Como se ha adelantado, el lenguaje calderoniano se caracteriza por una profunda elaboración, manifestada en el gusto por la reiteración de ideas o estructuras en distintos niveles del discurso. Las repeticiones de pasajes más o menos próximos a lo largo de la comedia inciden en la creación de ecos internos que promueven la cohesión y el sentido poético.

Las correspondencias entre parlamentos pueden basarse en juegos de oposición, como cuando Gelanor da la vuelta al dicho popular que Arsidas había pronunciado previamente:

ARSIDAS Porque llevas,
Timonides, malas nuevas
y es fuerza que llegues presto[551]

GELANOR Aquí
puedo yo decirte a ti
lo que tú dijiste a él:
no harás de veloz alarde,
aunque a los vientos te atrevas,
porque llevas buenas nuevas
y es fuerza que llegues tarde[552].

[550] Ya Lope en su *Arte nuevo* recomendaba la utilización de ironías, dubitaciones y dobles sentidos («las ironías y adubitaciones», v. 317), que perseguían conseguir cierta complicidad con el espectador. Concretamente el Fénix utiliza varias expresiones para referirse a este tipo de recursos: «engañe siempre el gusto» (v. 302); «engañar con la verdad» (v. 319); «hablar equívoco» (v. 323).

[551] vv. 764-766.

[552] vv. 792-798.

Es destacable también la vinculación entre dos versos pronunciados por Argenis (vv. 2208-2209) y la respuesta que le proporciona hacia el final de la escena Poliarco (vv. 2298-2299), en un contexto en el que ambos se recriminan su falta de constancia en el amor y finalmente acuerdan perdonarse[553]. Los dos amantes repiten la misma expresión que alude a la intensificación de los sentimientos cuando falta el tiempo:

ARGENIS — Mas, si dudando verdades
contra mí te persuades,
olvídalas, pues sospecho
que faltas del tiempo han hecho
infinitas amistades[554]

POLIARCO — De conformes voluntades
deja mi amor satisfecho,
que faltas del tiempo han hecho
infinitas amistades[555].

En relación con la antes mencionada finalidad de asemejar a Poliarco y a Arcombroto en valores —y también en sentimientos—, existe un claro paralelismo entre una secuencia en boca de Poliarco (vv. 3345-3347) y otra que pronuncia Arcombroto más adelante (vv. 3386-3387). En ambas los dos caballeros aluden al miedo a verse engañados por Hianisbe cuando el rival amoroso entrega la carta de la Reina a Meleandro. Este momento de gran tensión dramática, muy próximo al desenlace, ilustra la tendencia al perspectivismo, antes mencionada[556].

POLIARCO — Eso no, Túsbal, detente,
que, si yo he sido engañado

[553] En el mismo pasaje del encuentro de los enamorados existe otra correspondencia, esta vez referida a la facilidad con la que aparecen los celos: «*Poliarco*: Y no da celos el viento? (v. 2282)-«*Argenis*: porque basta / para dar celos el viento» (vv. 2357-2358).

[554] vv. 2205-2209.

[555] vv. 2296-2299.

[556] En relación con esta equiparación de los dos pretendientes de Argenis, puede aducirse también la vinculación entre los pasajes donde cada uno de ellos, atormentado por los celos, siente vergüenza por haber sido *tercero* de su dama, al ayudar sin querer a que ella se enamore de su rival (vv. 2052-2065 y 3338-3340).

de mujer que no me debe
agravios, sino alabanzas,
no es bien que aquí me sujete
a sus engaños[557].

ARCOMBROTO Eso no, que, si engañado
fue de la Reina, no debe
mi valor obedecer
la fe jurada[558].

Es también digno de mención el juego reiterativo que surge de los encuentros de Arcombroto y Selenisa en el jardín a partir de la entrega de una joya. El africano regala esta prenda a la dama de Argenis y se despide de ella diciendo «Adiós, / y mírale muy de espacio» (vv. 1980-1981). Cuando vuelven a encontrarse, ella recupera las palabras anteriores («Ya muy de espacio miré / la joya», vv. 2003-2004). La última alusión relacionada con esta serie la hace la misma Selenisa, después de frenar a Arcombroto en sus propósitos de conquistarla para obtener su intercesión ante Argenis. La dama se refiere al desengaño que acaba de dar al africano y repite casi exactamente la primera estructura («Adiós, / y míralo más de espacio», vv. 2040-2041), si bien en este caso el referente es «el desengaño», que ella le ofrece, y no la joya. Dichas expresiones sirven para articular o entrelazar los dos encuentros de ambos personajes, ya que aportan cohesión, sentido poético e ironía a dos pasajes que no se encuentran unidos en el discurso poético.

Otras veces existen paralelismos más generales, como la llegada de Arcombroto a Sicilia, en los primeros versos de la comedia, en relación con el desembarco de Meleandro en Mauritania en su juventud (vv. 1524 y ss.). Ambos personajes —padre e hijo— son jóvenes, bellos, extranjeros y caracterizados como *peregrinos*, con lo cual el dramaturgo está estableciendo una analogía entre ellos que sugiere la relación paterno-filial que desconocen.

Sin alejarnos de este oculto vínculo familiar entre Meleandro y Arcombroto, cabe destacar el momento en el que el Rey ve a su hijo y confiesa en aparte que siente una intuición («(¡Válgate el cielo por joven! / ¿Qué es lo que al alma le dices?)», vv. 1092-1093). Esta

[557] vv. 3345-3350.
[558] vv. 3386-3389.

declaración se relaciona con las palabras que utiliza Arcombroto para explicar que un extraño sentimiento lo impulsó a salvarle la vida al Rey: («secretas / causas mi espíritu mueven», vv.1283-1284). Aun no habiendo una identidad lingüística entre las dos declaraciones, como sucedía en otros casos, ambas apuntan a una misteriosa influencia que causa en el alma la vista del otro y sugieren, de este modo, la existencia de un parentesco intuido por los dos[559].

4.4.6. Oposición a nivel conceptual[560]

Detrás de todos los recursos de dualidad que operan en la comedia se halla un deseo de establecer pares de conceptos en oposición, de acuerdo con una cosmovisión muy barroca en la que triunfa la lucha entre opuestos y la expresión del caos[561].

En el ejemplo que sigue se representa una concepción del amor muy paradójica, ya que se plasma este sentimiento como inalcanzable y a la vez logrado. Las fuerzas del amor y la fortuna fueron las que permitieron a Poliarco alcanzar su propósito. Puede destacarse el juego reiterativo y antitético entre lo *imposible* y lo *posible*, con el que se trata de plasmar la lucha del amante contra los obstáculos al amor y su posterior vencimiento. De este modo, el amante pretende convencer a Argenis para que huya con él a Francia y evite así el casamiento con Arcombroto, dispuesto por su padre.

[559] Una vez más, la interpretación de un mismo sentimiento por parte de dos personajes apunta a la tendencia a los juegos de perspectivas en la comedia.

[560] El gusto calderoniano por la simetría y la confrontación conceptual se ha plasmado también en la versificación, tal como se ha explicado en el apartado correspondiente a la métrica. Parker hace referencia a que en numerosas comedias del dramaturgo «Escenas enteras se construyen siguiendo un patrón métrico fijo, con frecuencia construido en torno a un *leitmotiv* que se desarrolla y se repite a intervalos regulares. El patrón es invariablemente simétrico, las diferentes partes en equilibrio y contraste mutuo. Tal simetría, sin embargo, no se limita a la versificación; también existe donde normalmente no se esperaría –en la forma en la que el avance de la acción en la construcción del argumento sigue, de una forma lógica y disciplinada, la concepción y el desarrollo del tema. Existe simetría, por comparación o contraste, entre episodios dentro de un acto y entre los propios actos» (1991, p. 67).

[561] Se ofrecerá a continuación un pequeño adelanto de este tipo de recursos, si bien su estudio pormenorizado tendrá lugar en el capítulo estilístico.

ARGENIS Detente,
que tu lengua procura
seguir un imposible inconveniente.
POLIARCO Pues, si posible fuera,
¿qué hiciera la fortuna? ¿Amor qué hiciera?
Imposible fue amarte
sin verte, Argenis; imposible el verte,
imposible el hablarte
y todo fue posible con quererte.
Pues hazte tú posible
y venza un imposible otro imposible[562].

Más adelante, Poliarco volverá a utilizar ante Hianisbe la misma metáfora bélica en la que él se sitúa como un soldado en una batalla contra «un imposible». Con esta tópica imagen el francés pondera la dificultad de conquistar a Argenis:

POLIARCO el amor, pues, de mi patria
me ausentó; della salí
a vencer un imposible[563]

Para concluir, puede verse un parlamento de Arcombroto que resume muy bien esta tendencia a la confrontación entre conceptos. La unión y conciliación de los opuestos en un mismo sujeto, plasmada en versos bimembres, origina oxímoros encadenados. La finalidad de este recurso, conseguido por medio de la *enumeratio*, es plasmar la turbación del alma del enamorado ante la vista de la amada.

ARCOMBROTO ¡Válgame el cielo! ¿Qué enigmas,
qué confusiones son estas?
¡Juntos favor y rigor,
risa y llanto, gloria y pena,
gusto y pesar, vida y muerte,
solo en Argenis se engendran!
Pues, si el bien y el mal tan juntos
andan y el uno se templa
con el otro, yo, confuso
entre alegría y tristeza,

[562] vv. 2599-2609.
[563] vv. 2864-2866.

porfiaré, porque también
entre dos causas opuestas
la misma que me acobarda
es la misma que me alienta[564].

Tal como se ha visto en este breve repaso, la estructura de *Argenis y Poliarco* discurre en series lógicas y simétricas —muy alejada del realismo— y se caracteriza por la tendencia a la estilización y la artificiosidad. El gusto por una ordenada clasificación de conceptos, procedente de la filosofía escolástica, se convierte en un hábito de pensamiento y composición barroca, representado en la propia arquitectura dramática de la pieza. Dentro de esta concepción de la comedia, Calderón construye escenas que suponen contrapartidas simétricas de otras.

La búsqueda de coherencia en la trama se manifiesta, por ejemplo, en pasajes cargados de ironía dramática, como el momento en el que Arcombroto, con dudas acerca de su futuro sentimental con la princesa, anuncia el final frustrado de su historia de amor sin saber que va a producirse (en efecto, el africano perderá a Argenis pero quedará satisfecho al saberse hijo de Meleandro y obtener el reino de Sicilia). De este modo, el dramaturgo hila la obra con una serie de alusiones catafóricas que funcionan en beneficio de la unidad global y el sentido poético.

ARCOMBROTO Si pierdo bien tan dichoso,
yo seré el primer celoso
que haya quedado contento[565]

[564] vv. 1387-1413.
[565] vv. 3193-3195.

5. ESTILO

5.1. Introducción. La comedia nueva y la mezcla de estilos

La *comedia* es en esencia lenguaje poético, poesía dramática, por lo cual puede contemplarse también como un gran compendio de poemas que beben de diversas tradiciones y cuentan con una proyección oral y espectacular[566]. Teniendo esta idea presente, se analizarán algunos fragmentos de *Argenis y Poliarco* seleccionados para ejemplificar la integración de la comedia en el universo barroco, así como las distintas influencias que operan en su génesis[567].

Como ya se ha sugerido en distintos puntos de este trabajo, en la comedia nueva se manifiesta el gusto por la variedad y los contrastes, que se advierten en la confluencia de diferentes estilos y tonalidades dentro de la misma pieza dramática, tal y como recomendaba Lope en su *Arte nuevo*[568]:

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea

[566] Un punto de partida ineludible para el estudio del lenguaje calderoniano en diversos aspectos son los trabajos de Flasche (1977, 1980b), Alonso y Bousoño (1970), Aubrun (1971) y Lapesa (1980, pp. 360-366; y 1983).

[567] Dada la gran extensión de la comedia que nos ocupa, únicamente será posible apuntar algunos rasgos estilísticos, ya que un análisis completo y pormenorizado requeriría un espacio del que no disponemos en esta ocasión.

[568] Iglesias Feijoo, en su introducción a las *Partes* de Calderón publicadas en la Biblioteca Castro, menciona la diversidad y el contraste como elementos característicos de la comedia nueva y asumidos por Calderón (2006, p. XXIII). «Además, el estilo debía estar siempre de acuerdo con la situación. En la literatura española se observa con frecuencia que «estilo cómico», «estilo trágico», etc., no son equivalentes a comedia, tragedia, etc., sino que se refieren en cada caso a una situación o acción concretas dentro de cualquiera de los géneros, que corresponde por su contenido inmediato a la definición clásica de la comedia, de la tragedia o de la epopeya» (Newels, 1974, p. 85).

como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza[569]

Esta tendencia a la diversidad se manifiesta en *Argenis y Poliarco*, donde se aprecia una fusión de lo mitológico con lo caballeresco, lo pagano con lo cristiano y lo serio con lo burlesco, a través de un lenguaje poético que combina la lírica con la acción y el dinamismo. De hecho, de acuerdo con lo que se afirmaba en el anterior capítulo dedicado a la dualidad, se puede distinguir un estilo claramente cómico, de mano del gracioso, mezclado con aquel elevado que brilla, artificioso, en boca de los demás personajes. En consonancia con este gusto por lo híbrido, se localizan en la comedia que nos ocupa elementos de distintas escuelas poéticas de la época como el gongorismo o el petrarquismo.

> El autor de *La vida es sueño* aceptó sin reservas el *gongorismo* y lo aplicó con inusitado esplendor a su fórmula teatral, como también los retruécanos, dilogías y asociaciones de ideas del conceptismo de Quevedo o la situación problemática entre la realidad y la imaginación tratada magistralmente por Cervantes, pues el «corpus calderonianum» viene a ser una admirable síntesis del arte barroco»[570].

En palabras de Arellano, puede afirmarse, que

> el lenguaje poético calderoniano ofrece una panorámica completa 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[571].

[569] *Arte nuevo*, vv. 174-180.
[570] Valbuena Briones, 1977, p. 57.
[571] Arellano, 1995, pp. 456-457.

5.2. Impronta barroca

Como cabe esperar, *Argenis y Poliarco* participa de gran parte de los recursos que Gracián analiza en *Agudeza y arte de ingenio* (1648), uno de los tratados de retórica más importantes del Siglo de Oro, que puede considerarse una preceptiva literaria barroca. En efecto, tal como se demostrará, Calderón hace gala de su habilidad poética al vestir su comedia de paralelismos, enumeraciones, gradaciones, correlaciones, encabalgamientos, apóstrofes, exclamaciones, antítesis, quiasmos, anadiplosis, etc., de forma que convierte su obra en una exhibición del arte de su tiempo encaminada a producir en el público una reacción de *admiratio*.

Ya Valbuena Briones caracteriza el estilo de *Argenis y Poliarco* como *barroco* por «sus magnificencias y esplendores» y relaciona esta tendencia con el «titubeo, inquietud, contracción, desdecirse», y la tendencia al *balbuceo*[572]. Como ya se había adelantado,

> Calderón acude a los que vacilan, a los que se equivocan o confunden, a los perdidos en el torbellino risueño de las pasiones, porque están fabricados con el paño de la farándula y sirven para el propósito moralizador. Los personajes del autor madrileño se hallan en un mundo engañoso, cuyas apariencias mienten, en el que la sorpresa asombra y hace perder el norte al individuo. Una tela de sucesos dudosos guía al hombre por un laberinto intrincado, mientras los sentidos recogen contradictorios mensajes[573].

La utilización de la duda como materia poética, que muestra un trasfondo filosófico cartesiano, llega a convertirse en un rasgo distintivo del teatro calderoniano, donde surgen personajes que padecen una confusión circunstancial o existencial y que caminan por la vida,

[572] Valbuena Briones, 1956, vol. II, p. 1915. «Calderón lleva al teatro en forma cómica el problema del conocimiento. Los sentidos son engañosos, las cosas no son como aparecen. El oído y la vista causan confusiones y trastornos. La razón de los protagonistas se enfrenta con experiencias desconcertantes. La firme y optimista facultad de captar la realidad, evidente en el renacimiento, se ha resquebrajado en un juego de luz y sombras que no permite distinguir con acierto. Las "evidencias aparentes" enmascaran la realidad, crean desdoblamientos de identidades, conducen por las líneas retorcidas y sorprendentes de un laberinto» (Valbuena Briones, 1977, p. 46).

[573] Valbuena Briones, 1977, p. 147.

engañados de sus sentidos, sin conocer con claridad su propia identidad ni los acontecimientos que los rodean[574]:

> La desconfianza en los sentidos es una constante de toda la obra de Calderón. Prácticamente en todas las comedias en uno u otro momento los personajes se preguntan si es realidad o ilusión lo que están viendo. Muchos títulos de obras calderonianas expresan esa duda como tesis: *Gustos y disgustos no son más que imaginación, La vida es sueño, Sueños hay que verdad son, En la vida todo es verdad y todo es mentira*, etc. Ante estos hechos dos críticos filósofos han hablado formalmente del cartesianismo de Calderón, y otros lo mencionan de pasada como un detalle signo al menos de advertencia[575].

La plasmación de la incertidumbre en la obra literaria es, pues, una característica propia del autor, pero se integra en una tendencia general del Barroco, que recoge el propio Gracián en su discurso XLIV bajo el rótulo de «suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas»[576]. En los tres siguientes ejemplos de la comedia que nos ocupa se aprecian claramente dichos rasgos en las palabras de Poliarco, que narra su historia con Argenis dejando ver la alteración de su ánimo y las dudas, propias de su condición de enamorado[577]:

POLIARCO Vine a Sicilia, no sé
si con el disignio vuestro,

[574] «The sense of uncertainty that permeates Calderón´s plays results, we have said, from the characters´ awareness of the deceptive nature of appearances. The sense of uncertainty that permeates the existentialist play and novel stems from the characters´ sense of absence of moral absolutes and of the lack of finality of human existence. In both cases, the characters experience a sense of anguish at having to make decisions in the face of doubt. The vacillations of the principal characters as they agonize in situations that are ambivalent, yet nevertheless require decisions, constitute dramatic crises. Calderón´s plays typically revolve around one or more such crises. […] The lack of self-assuredness that typifies Calderón´s characters gives them a decidedly unheroic aspect. Their vacillations, uncertainties, and search for self-fulfillment recall the anguish of the antiheroes of modern existentialist fiction» (Mújica, 1980, pp. 305-306).

[575] Morón, 2000, p. 58.

[576] Gracián, 2004, vol. II, pp. 473 y ss.

[577] En *La dama duende* se localiza un diálogo muy ilustrativo de esta tendencia a plasmar la confusión que traen al sujeto sus propios sentidos: «*Luis*: Y cuando los ojos mientan, ¿pretendes / que también mienta el oído? / *Manuel*: También. *Luis*: Todos al fin mienten» (*Comedias, II*, p. 848).

pero sé que he conseguido
sus causas y sus efetos,
pues he mostrado en las lides
que se han ofrecido y hecho
hazañas que ellas pudieran
haberme dado... Mas dejo
al silencio mi alabanza,
si la merece el silencio[578]

POLIARCO que, enamorado de Argenis,
hija suya... Mas, ¡ay, cielo!,
¿cómo viviendo la nombro?
¿Cómo sin morir me acuerdo?
Argenis, Argenis digo[579],

POLIARCO y ansí de la corte salgo
—no sé si te diga huyendo[580]—

POLIARCO a Argenis... Mas ¿cómo el labio,
cuando en mi llanto me anego,
pudo pronunciar su nombre
sin que me aborrezca aquí
mi misma vida? ¡Ay de mí![581]

En el fragmento que sigue Poliarco muestra sus dudas acerca de qué hacer tras la liberación de Meleandro y Argenis. Los dos primeros versos destacan su incerteza, mientras que en los siguientes se explican de forma paralelística dos sentimientos contrarios que experimenta el sujeto (el gozo debido a la victoria contra el enemigo y el temor derivado de la ruptura del decreto real). El recurso elegido para plasmar ambos sentimientos es la antítesis. Seguidamente, la incertidumbre vuelve a expresarse en una estructura disyuntiva y antitética en la que el personaje se plantea descubrir su rostro y tratar

[578] vv. 205-214. Véase el oxímoron de los tres versos finales, donde se constata la modestia de Poliarco al hablar de sus extraordinarias aventuras y fama. Una vez más se utiliza el recurso de la personificación (aplicado en este caso al «silencio», como único agente posible de las lisonjas a Poliarco).

[579] vv. 261-265.

[580] vv. 483-484.

[581] vv. 657-661.

de pedir clemencia al Rey o huir por miedo a sus represalias. La antítesis *decir-callar* expresa la vacilación de Poliarco[582].

POLIARCO
Yo, en mayores confusiones,
en mayores dudas puesto,
gozoso de la vitoria,
temeroso del decreto
rompido, ignoré si había
de conseguir descubierto
la gracia del Rey o irme,
temeroso a sus preceptos.
Pero entre una y otra pena
parto la duda y me atrevo
a decir mi nombre a Argenis
y callarlo al Rey; con esto
me ausento de su palacio
y de mi vida me ausento[583].

Otras veces el desconcierto del caballero se plasma por medio de la proliferación de interrogativas y exclamativas, que muestran la alteración de su ánimo y la desorientación:

POLIARCO
¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?
¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
Siendo mi mal, no lo creo;
sin duda mi mal es mucho.
¿Cuándo yo rompí la fe
al Rey? ¿Cuándo fui traidor?
¿Cuándo yo al embajador
de Lidogenes maté?[584]

POLIARCO
Confieso que me aconsejas
mi bien, mas ¿qué solicitas,
si una confusión me quitas,
cuando con otra me dejas?
¿Qué he de hacer? ¿Dónde he de ir,

[582] Véase la utilización del oxímoron en el verso 460 («de mi vida me ausento») que tiene la finalidad de destacar el sentimiento de desolación del enamorado ante la separación de la dama.
[583] vv. 447-460.
[584] vv. 527-534.

si nadie puede ampararme?
¿Quién ha de querer guardarme?
¿Quién atreverse a morir
porque yo viva?[585]

Este gusto por la vivacidad en los parlamentos de los personajes encuentra su vehículo de expresión en el uso de recursos portadores de dualidad como la *correctio*, el ya utilizado equívoco[586] y la antítesis[587]. Sirva como muestra el siguiente fragmento, en el que se ofrecen dos puntos de vista distintos acerca del mismo incidente de Meleandro. Argenis se lamenta por la caída, calificándola de «tragedia lastimosa», e inmediatamente después, Timoclea corrige a la princesa al aludir al rescate[588]. Se produce de este modo la plasmación del gusto barroco por el cambio, la oscilación y el titubeo:

ARGENIS Todo lleno de agua ya
se va a pique. ¡Qué tragedia
tan lastimosa!
TIMOCLEA Mejor
«¡qué felice acción!» dijeras,
pues al rigor de las ondas
el Rey ha hallado defensa
y en los brazos de Arcombroto
llega vivo a tu presencia[589].

5.2.1. Conceptismo y culteranismo

Dentro del contexto literario barroco conviven en ocasiones en una misma obra rasgos de la corriente conceptista[590] con otros de la

[585] vv. 571-579.

[586] Como se adelantaba, en el *Arte nuevo* recomienda Lope de Vega al dramaturgo que «Engañe siempre el gusto, y donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete» (vv. 302-304).

[587] Para un estudio de la antítesis con sus variantes en el marco de la *improporción* gracianiana ver Deza (2002, pp. 413-421).

[588] Es una clara manifestación del recurso de la *correctio*.

[589] vv. 1286-1293.

[590] El conceptismo profundiza en la amplificación de tipo semántico, se centra en el contenido, ya que se basa en jugar con la estructura profunda, no con la superficial de la lengua. «De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La mis-

culteranista. La distinción entre estas dos tendencias no es en la práctica rígida y radical, en cuanto a la inclusión en un texto de rasgos exclusivos de una u otra naturaleza. Por el contrario, existe un amplio abanico de posibilidades entre distintos autores y obras, así como en las sucesivas etapas de un mismo poeta. Se trata de dos procedimientos literarios fruto de un mismo período artístico y, por tanto, complementarios:

> Conceptismo y Culteranismo, se quiera o no se quiera, son aspectos de una misma época, inseparables. Negar la diferente forma de escribir de Góngora (en las *Soledades* y el *Polifemo*), Quevedo y Gracián sería caer en un grave error, pero afirmar que las dos tendencias constituyen dos bloques totalmente antagónicos, distintos, dentro de un mismo Barroco, nos parece error mayor. Es más lo que les une que lo que les separa. La creación de conceptos (comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, antítesis, etc.) que parece ser para muchos críticos lo específico de los conceptistas, se da también en los cultistas. [...] La creación de conceptos y las figuras de pensamiento se dan entre cultistas y conceptistas; toda su diferencia estriba en el mayor uso de unos sobre los otros, características de autor, no de estilo ni época[591].

Argenis y Poliarco cuenta con elementos de ambos componentes (culteranista y conceptista) en similar proporción. Veamos para comenzar algunas características propias del cultismo, que se complementan con otras que serán examinadas luego, como la utilización de la mitología.

a) Los hipérbatos

Esta figura se basa en la alteración del orden natural de la lengua, la retorsión del verso hasta convertirlo en una secuencia artificiosa con ecos latinizantes que contribuye a la consecución del estilo elevado en determinados pasajes. Se trata de una forma de lucimiento

---

ma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva [...] Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio: que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos» (Gracián, 2004, v. I, pp. 27-28).

[591] Santos Alonso, 1980, p. 43. Para un panorama de la larga tradición crítica que se ha ocupado del asunto de la dicotomía conceptismo-culteranismo puede consultarse la introducción completa de la edición de Santos Alonso al *Criticón* (1980).

del poeta, que afecta a la estructura sintáctica de las secuencias, muy próxima a la fuente latina y a la traducción de Pellicer, y —por tanto— claramente en la órbita culteranista. Los siguientes ejemplos, que comprenden cambios de orden sintáctico a distintos niveles, sirven como ilustración de este recurso, muy común en la comedia:

ARCOMBROTO Salude el peregrino
que en salado cristal[592] abrió camino
la tierra donde llega
cuando inconstante y náufrago se niega
del mar a la inclemencia procelosa[593].

TIMOCLEA Para urbana ceremonia
de amistad y cumplimientos
rústico palacio es
la soledad de un desierto[594];

POLIARCO considero
a quién debía primero
responder agradecido
al favor de tu hermosura
o de tu esfuerzo al favor[595].

b) Perífrasis o aposiciones metafóricas

Otro procedimiento de raigambre culteranista es la tendencia a la intensificación o amplificación sintáctica, que incide también en una estilización y artificiosidad lingüística, orientada a la huida de la naturalidad en la expresión literaria.

Un ejemplo de este recurso tiene lugar cuando Gelanor le dice a Arsidas que la noticia de la muerte de Poliarco es falsa. El fiel amigo

[592] La metáfora que identifica el agua, en este caso del mar, con el cristal aparece con frecuencia en la comedia (vv. 8, 615, 725, 863, etc.), muestra de lo que sucede en la literatura áurea. Escudero, ha explicado, a propósito de *La cisma de Ingalaterra*, que esta tendencia fue notada por Quevedo, que se burló del tropo en el *Libro de todas las cosas*: «En la platería de los cultos hay hechos de cristales fugitivos para arroyos, y montes de cristal para espumas y campos de zafir para los mares y margen de esmeraldas para los praditos» (Escudero, 2001, pp. 140-141).

[593] vv. 7-11.

[594] vv. 117-120.

[595] vv. 584-588.

del príncipe francés decide recompensar al criado con un diamante al que compara hiperbólicamente con el más brillante de los luceros. El modificador sintáctico de *diamante* abarca nada menos que tres versos:

ARSIDAS ¿Hay suceso más felice?
Toma un diamante, lucero
que no hay llama que le iguale
y medio talento vale[596].

En las palabras con las que Timonides narra al Rey la supuesta muerte de Poliarco se aprecia el mismo gusto por la aposición metafórica. El caballo de Poliarco, del que él sería el piloto, aparece retratado como un «bajel animado» hundiéndose en el mar. De este modo se capta la imagen de la supuesta muerte en el río.

TIMONIDES y él, piloto de un bajel
animado, se fue a pique[597].

En esta misma línea Gelanor había caracterizado al caballo de Poliarco de forma muy artificiosa como un «rayo de nieve» que compite en blancura con la espuma:

GELANOR y, despreciando el temor,
puso los pies a una alfana,
rayo, si hay rayo de nieve,
que con la espuma se atreve
a vivir dos veces cana[598],

Otros ejemplos de este mismo procedimiento amplificatorio son los que afectan respectivamente a la caracterización de la *cueva* donde se esconde Poliarco y a los bandoleros que lo habían atacado[599]:

[596] vv. 778-781.
[597] vv. 884-885.
[598] vv. 718-722.
[599] Otros recursos que se insertan en la corriente culteranista y que irán surgiendo al hilo del análisis estilístico —así como en otros capítulos de esta tesis— son los giros latinizantes, los cultismos léxicos, las metáforas genéricas y las alusiones mitológicas.

ARSIDAS En casa de Timoclea
está escondido; allí asiste
Poliarco en una cueva,
albergue lóbrego y triste[600]

TIMOCLEA cuya vida
yace de tres contrarios combatida,
de tres prodigios fieros,
partos destas montañas, bandoleros,
que por tirana suerte
su vida compran con la ajena muerte[601].

Como se anunciaba, al lado del culteranismo

> el conceptismo es, *vollens nollens*, la otra forma de acercarse al lenguaje y al pensamiento del autor. Las agudezas se suceden en prácticamente todas y cada una de las páginas del dramaturgo; los profundos conceptos de Calderón, unidos a su bello lenguaje, son *infinitos*[602].

La vinculación de nuestro dramaturgo al conceptismo es innegable y puede demostrarse también partiendo de sus propias palabras en *Carta al Patriarca de las Indias*, donde afirma que «El hacer versos es una gala del alma o agilidad del entendimiento»[603]. El estudio pormenorizado del lenguaje de *Argenis y Poliarco*, que ocupará las próximas páginas, servirá para ejemplificar su clara integración en dicha corriente barroca[604].

5.3. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Se tomará como eje vertebrador del presente apartado la obra *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, pues su clasificación abarca de forma completa los principales recursos estilísticos de la comedia y

[600] vv. 954-957.
[601] vv. 39-44.
[602] Deza, 2002, p. 400.
[603] Cito por Deza (2002, p. 423).
[604] No abundan los estudios sobre el conceptismo en Calderón, quizá debido a que el propio Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* no mencionó, por razones desconocidas, al dramaturgo. Para profundizar en la influencia de esta corriente barroca en el teatro calderoniano puede verse Bryans (1977, pp. 100-118) y Deza (2002).

sirve para estructurarlos tal y como se entenderían en el tiempo de Calderón[605]. Echando mano de este tratado de retórica de la época se demostrará una vez más —con ejemplos extraídos del texto— la adscripción de la pieza al gusto barroco, tanto en su vertiente culteranista como en la conceptista[606].

5.3.1. De la primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción[607]

«Calderón es un experto en el empleo de la proporción», por lo cual proliferan en su obra recursos como el paralelismo, el «equivalente metafórico» o la «simetría entre términos del pensamiento»[608]. Deza ilustra esta tendencia con fragmentos extraídos de *El mayor monstruo del mundo*, *La hija del aire* y *La vida es sueño*, y añade que «las obras del insigne dramaturgo están abigarradas de ejemplos de este orden de conceptos».

Conforme a este patrón, en *Argenis y Poliarco* se percibe una clara tendencia a la argumentación conceptuosa y a la agrupación de elementos que se emparentan semánticamente. Esto se plasma ya en los dos primeros versos citados en el siguiente ejemplo, que cuentan con un significado similar y contribuyen a la intensificación sintáctica. La recurrencia paralelística de una idea similar («Asombrada del horror, / temerosa del estruendo») potencia el ritmo binario del verso y destaca el sentimiento de miedo de la princesa ante el ataque. Más adelante existe un juego correlativo conceptual en el que se opone el agua, a través de conceptos asociados (*mar-espumas-agua-uno*) al fuego, que se identifica con cuatro términos relacionados (*volcán-ardiendo-fuego-otro*). Todos estos elementos enumerados se unen creando un

[605] Para evitar confusiones, se mencionarán las nomenclaturas gracianianas a modo de rótulo de cada apartado, seguidas de las etiquetas actuales en las explicaciones. La exposición de los distintos discursos no pretende ser exhaustiva, sino que se procede a una selección en base a aquellos recursos más utilizados en la comedia.

[606] «El *conceptismo* es el movimiento lingüístico más fecundo que irrigó los siglos XVI y, fundamentalmente, el XVII, y del que participaron todos los escritores del Siglo de Oro. Dicha corriente es, ante todo, de pensamiento, y, en consecuencia, de lenguaje, de fondo y de forma. E, indiscutiblemente, la enseña fundamental del movimiento conceptista es la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, el insigne escritor contemporáneo de Calderón, que nos la dejó quintaesenciada en todos sus moldes y divisiones» (Deza, 2002, p. 400).

[607] Gracián, 2004, vol. I, p. 40.

[608] Deza, 2002, pp. 406-409.

fenómeno extraordinario, el «Volcán de espumas», que infunde temor y confusión en Argenis. En este contexto se explica que la princesa, aterrada, se entregue al enemigo:

POLIARCO
Asombrada del horror,
temerosa del estruendo,
Argenis, medio dormida,
salió de su cuarto huyendo
y, como en el mar se ve,
Volcán de espumas, ardiendo
una nave y el soldado,
en peligros de agua y fuego,
por huir de uno da en otro,
ansí Argenis, pretendiendo
escapar de sus desdichas,
tropezó en ellas más presto,
pues se entregó a sus contrarios[609].

Otras veces la asociación de conceptos similares es más simple, como sucede en el momento en el que Selenisa identifica el dolor de Argenis por la ausencia de Poliarco con la muerte. Dicha asociación está muy lexicalizada en la época y es fácilmente asimilada también en la actualidad:

SELENISA
Pena mal resistida
muerte será forzosa[610]

Es frecuente también que los dos hemistiquios de un verso bimembre —cuasi sinónimos— reiteren una misma idea. En el primer ejemplo, con este recurso se destaca la dureza de la justicia contra el traidor, mientras que en el segundo caso se pondera por medio de la repetición semántica el sentimiento de vergüenza de Poliarco ante el perdón real a Lidogenes:

TIMOCLEA
Luego se nombra el traidor
y **es tan grave, es tan severo**
este rigor que ninguno
puede ampararle o es cierto

[609] VV. 419-431.
[610] VV. 799-800.

que, cómplice en su delito,
muere con él[611]

POLIARCO **Yo corrido, yo afrentado**
siquiera por haber puesto
en defensa de Sicilia
mis armas, no vengo en ello
y ansí de la corte salgo[612]

Gracián menciona en su discurso IX la «agudeza por semejanza»[613] y reflexiona de manera detallada acerca de este tipo de artificio, que coincide en líneas generales con el procedimiento estilístico que estamos estudiando. El propio teórico se da cuenta de que

> la semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa [...] porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza, como se irán ilustrando[614].

De entre todos los recursos basados en la similitud conceptual se selecciona aquí la metáfora para dedicarle unas líneas, debido a su gran presencia en la comedia, su riqueza y su versatilidad[615]. Las metáforas, que visten el verso calderoniano de artificio barroco y adoptan múltiples formas y matices, nacen del gusto por el establecimiento de vínculos semánticos entre conceptos. En la comedia que nos ocupa son numerosísimas y en ocasiones muy complejas. Nos limitaremos a resaltar algunas de ellas.

Un ejemplo muy lexicalizado en el autor, propio de la poesía de su tiempo, se halla en el verso 368, donde se asocia la frialdad con el

[611] vv. 359-364.
[612] vv. 479-483.
[613] Gracián, 2004, vol. I, p. 109 y ss.
[614] p. 109 y ss.. Sigue reflexionando el autor de *Agudeza y arte de ingenio* acerca del artificio por paridad conceptuosa en la página 157, donde estudia su aplicación en el terreno panegírico. En efecto, este tipo de recursos, que destacan la similitud entre conceptos, se utilizan en nuestra comedia en discursos amorosos para ponderar la belleza y las cualidades del amado al compararlo con elementos naturales o mitológicos de gran estimación.
[615] La metáfora asociada a las referencias mitológicas se estudiará en un capítulo propio.

hielo, que a su vez alude al sentimiento de miedo del personaje («un grave temor, un hielo», v. 368).

Es también muy ilustrativa la ya estudiada metáfora del mar como «salado cristal» (v. 8), de tintes gongorinos, a través de la que se aprecia la gran elaboración a la que está sujeto el lenguaje de la comedia. Ya avanzada la obra, se sustituye el cristal por una piedra preciosa, en esta misma línea del lenguaje suntuoso y colorista gongorino («salado zafir», v. 2907).

Otras veces la metáfora sirve para caracterizar un rasgo del personaje, como ocurre con la deslealtad y sed de poder de Lidogenes, que se plasma en el siguiente pasaje alegórico a través de la imagen de un arroyo que sale del mar sin caudal y, una vez que se fortalece, se atreve a medirse con él. De este modo, se manifiesta la soberbia y falta de gratitud de un personaje que destaca por su maldad. Hay que tener en cuenta aquí el juego con el doble significado del sustantivo *caudal* ('agua del arroyo' y 'poder de Lidogenes'):

POLIARCO
Arroyo fue que del mar
salió humilde y, adquiriendo
caudal y pompa, volvió,
no a darle tributo y feudo,
sino a presentar batalla
al mismo que fue su centro
y de quien él recibió
la majestad y el aumento[616].

El gusto por la oposición y la lucha de conceptos, tan acorde con la época, se manifiesta en la utilización de una metáfora bélica en la descripción de la parte del edificio rodeada por el mar donde se guardaba a Argenis y por donde subieron los enemigos. Se localiza aquí una imagen personalizada doble: por un lado está el mar y, por otro, los cimientos del alcázar. Ambos elementos entablan una batalla, que sugiere el aislamiento de la torre y el peligro que acecha a Argenis[617]:

POLIARCO
A este alcázar de mujeres
—aquí acabé y aquí empiezo

[616] VV. 249-256.
[617] El mar no *cerca* los *cimientos* de la fortaleza, sino que los *combate*.

mayores admiraciones;
escucha, africano, atento—,
por una parte que el mar
combatía sus cimientos
arrojaron cautamente
las escalas y subieron[618].

En el siguiente fragmento —a través de un lenguaje alambicado y lleno de hipérbatos— se identifica la supuesta muerte de Poliarco con la imagen de un sepulcro. Una vez más se destaca la frialdad de la nieve para aludir a un suceso negativo, en este caso señalando el fallecimiento en el mar, donde el único monumento funerario posible son las olas («monumentos de cristal»). La metáfora funeraria y la riqueza de léxico relacionado con el tema otorgan cohesión y fuerza expresiva al pasaje[619]:

TIMOCLEA a nado quiso pasar
el Himera, undoso río,
y que el caudaloso brío
de su curso sujetar
no pudo el caballo y tal
sepulcro a su fama debe
que tiene en urnas de nieve
monumentos de cristal[620].

Se ofrece a continuación un encadenamiento de diferentes imágenes y metáforas. Los árboles que rodean a los personajes son personificados a través de la expresión «amena población» y se identifican a su vez con unos *doseles*. La misma tendencia al artificio se aprecia en la descripción de la cueva, personificada por medio de la sinécdoque, ya que se identifica su entrada como la boca por la que respira. A través de todo este imaginario se busca dotar de apariencia animada al

[618] vv. 395-402.

[619] El monumento «Vulgarmente se toma por el túmulo y aparato que se hace en toda la Iglesia Católica el Jueves y Viernes Santo, donde puesta una arca en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento en memoria del sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Jesucristo» (*Covarrubias*).

[620] vv. 607-614.

refugio de Poliarco[621], de la misma forma que se intensifica el componente monstruoso y terrorífico del camino que lleva hacia él[622].

TIMOCLEA por la vereda que enseña
esa amena población
de los árboles, que son
doseles, y en una peña
que está al fin atento mira
hasta tanto que la roca
abra una funesta boca,
tronera por quien respira
una cueva que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí[623].

TIMOCLEA bien seguro estarás dentro,
que es un abismo su centro,
triste oposición del día[624].

Para concluir, resulta muy ilustrativo un pasaje extraordinariamente metafórico, en el que una vez más se destaca la destrucción y muerte ocasionadas por la batalla, recurriendo también a la hipérbole. En primer lugar, Arcombroto encarece el número de víctimas mortales con la metáfora de las murallas formadas por los cuerpos, equiparables a los montes. Poliarco corrobora la misma idea identificando a los caídos en la batalla con la metáfora de *promontorios* que llegarían hasta el cielo. Sin embargo, utiliza la *correctio* para precisar que los cadáveres no estarían apilados, sino desperdigados por el campo de batalla, de forma que cada elemento vegetal (*planta*, *hoja*, *mata*) se convertiría en su improvisada tumba (*urna*, *pirámide*, *sepulcro*). En las intervenciones finales los caballeros aluden a sus victorias constru-

[621] Se trata de un escenario virtual, evocado por el personaje en su discurso, que no tiene que aparecer en escena.

[622] En los últimos tres versos citados se manifiesta una vez más lo horroroso y oscuro del nuevo albergue de Poliarco. La aposición del verso 642 alude a la noche sin nombrarla («triste oposición del día») y el adjetivo triste incide en la negatividad y miedo que infunde el espacio descrito.

[623] vv. 619-631.

[624] vv. 640-642.

yendo metáforas de dominación: según Arcombroto, Poliarco pisa como una alfombra el estandarte real del enemigo; en palabras de Poliarco, Arcombroto —visto como un edificio— tiene bajo sus pies la sangrienta cabeza de su contrincante, como si de una columna se tratase.

ARCOMBROTO Los cuerpos muertos pudieran
hacer defensa a su infamia,
pues cadáveres y montes
les fabricaron murallas.
POLIARCO Aquí no, porque, si juntos
estuvieran, levantaran
promontorios hasta el cielo,
mas fue urna cada planta,
pirámide cada hoja
y sepulcro cada mata.
ARCOMBROTO Este estandarte real
es alfombra de tus plantas.
POLIARCO Esta sangrienta cabeza,
de tus pies coluna y basa[625].

5.3.2. De la agudeza de improporción y disonancia[626]

La correspondencia entre conceptos deja paso otras veces en el arte barroco a la deliberada oposición entre ellos. Gracián hace referencia a que «la improporción y discordancia de los mismos extremos sirve de fundamento a la conceptuosa desemejanza, y campea mucho aquella contraposición por ser muy artificiosa»[627].

En la construcción de su comedia Calderón procede a la mezcla de proporción e improporción y persigue de este modo la variedad y la armonía[628]. Se trata de dar un giro a los ejemplos anteriores, donde primaba la equidad, y hacer que los conceptos que aparecen en com-

[625] vv. 2450-2463.

[626] Gracián, 2004, vol. I, pp. 55 y ss.

[627] Gracián, 2004, vol. I, pp. 149-150.

[628] «El paradigma de la proporción se completa, a veces, con el de la improporción. La mezcla de proporción e improporción hace una "armonía agradable" […]. Unas veces hay más abundancia de proporciones, otras es al revés» (Deza, 2002, pp. 416-417).

paración se desequilibren, de forma que uno de los extremos supere al otro[629].

ARCOMBROTO Poliarco no puede
igualar mi valor, porque le excede
como excede a una estrella el sol hermoso[630]

Dentro de este grupo de recursos que hacen primar la discordancia proliferan la antítesis y el oxímoron, de acuerdo con el gusto del autor por explorar la oposición[631]. En este ejemplo la antítesis (*quitado-puesto*) es sencilla y superficial:

GELANOR diciendo que tú has quitado
la paz de Sicilia y puesto
en peligro manifiesto
el bien común del Estado[632]

Más adelante, la princesa sigue explorando la misma oposición de conceptos, a raíz de la llegada de noticias contradictorias acerca del estado de Poliarco. En este caso se subraya la rápida transición de un sentimiento a otro, lo cual entronca con la barroca idea de la mutabilidad de la fortuna.

ARGENIS No sé cuál de las dos nuevas,
la cruel o la apacible,
a mi discurso me niega,
que ignoro a quién deba humilde
declararme agradecida:
o a Timónides, que dice
desdichas que ya son glorias,
o a ti, a ti que me dijiste
glorias que fueron desdichas[633]

[629] Gracián, en su discurso XIII (2004, vol. I, pp. 148 y ss.), denomina a este recurso «conceptos por desemejanza».

[630] vv. 3064-3066.

[631] Vara López (2011b) examina distintos recursos que conforman una tendencia a la oposición en varios niveles de la comedia *Amor, honor y poder.*

[632] vv. 515-518.

[633] vv. 968-976.

Otras veces este mismo dolor se manifiesta estilísiticamente por medio de la antítesis que confronta la facilidad con la que entran las penas en la dama con la dificultad de su salida (vv. 917-935). Para este encarecimiento del sufrimiento se recurre a la tópica personificación de la lengua como un cautivo encerrado en la boca, cuyos dientes son muralla y canceles. Al mismo tiempo se refuerza la metáfora por medio de la caracterización de la lengua como instrumento musical. A todo esto se añade que las orejas no se hallan defendidas por guardas, de modo que reciben noticias del enamorado que incrementan el sufrimiento. Esta recreación le sirve a la princesa para quejarse a los cielos por su desgracia e imposibilidad de alivio. Se trata de una manifestación del tópico del amor a través del oído o amor de lejos, de tradición provenzal[634].

En el siguiente fragmento Timoclea contrasta —a modo de fórmula de modestia— la pequeñez de su quinta con la grandeza de Poliarco y Arcombroto, sus huéspedes. De este modo, la dama elogia a los caballeros y hace gala de humildad y cortesía:

TIMOCLEA una hermosa quinta tengo
donde podéis albergaros,
aunque es alcázar pequeño
a huéspedes tan ilustres[635].

En la descripción de la supuesta muerte de Poliarco, ahogado con su caballo entre las espumas del Himera tras emitir una frase heroica en la que se constataría su inocencia, se aprecia el gusto por la antítesis (*hizo / deshizo*) combinada con la proporción que otorga la estructura paralelística y el significado afín de *átomos* y *pedazos*, por un lado; y *cristal* y *hielo*, por otro. Al mismo tiempo, los *átomos* y *pedazos* aluden a la muerte de Poliarco a causa del agua (que se presenta en forma de la doble metáfora *cristal-hielo*).

GELANOR se fió de su valor
y quiso, desesperado,

[634] Este se puede considerar también un ejemplo de lo que Gracián denomina «los conceptos en que se propone algún dicho, o hecho disonante, y se da la equivalente y sutil razón» (2004, vol I, p. 277 y ss.). La primera parte del parlamento resulta en cierto modo enigmática, pues no se explica hasta los últimos versos (vv. 928 y ss.) la vinculación de las imágenes con el propio sufrimiento por amor.

[635] vv. 122-125.

pasar el Himera a nado
y, despreciando el temor,
puso los pies a una alfana,
rayo, si hay rayo de nieve,
que con la espuma se atreve
a vivir dos veces cana,
y diciendo: «Sabe el cielo
que al Rey he sido leal»,
átomos hizo el cristal,
pedazos deshizo el hielo[636]

En el siguiente fragmento, a través de la antítesis *suyas-mías*, el Rey pone de manifiesto la deslealtad de Lidogenes. A pesar de la ayuda prestada por el monarca al privado, este no se encuentra a su lado para apoyarlo en momentos de peligro:

REY Ya Lidogenes está
vengado; pártete y dile
cómo he castigado ofensas
suyas yo sin que él castigue
las mías[637].

El gusto barroco por los contrastes alimenta la proliferación de este tipo de recursos en los que se manifiesta un desequilibrio u oposición conceptual. Gracián incluye ejemplos de antítesis y de paradoja, en los que el artificio se consigue a partir de la confrontación de dos extremos que pueden en ocasiones llegar a conciliarse (oxímoron)[638]. Las palabras de Argenis, en las que alude a la confusión de sentimientos, muestran la convencional paradoja de la alegría y la pena, experimentadas por el amante:

ARGENIS ¿Quien podrá, Selenisa,
mezclar pena y contento, llanto y risa?[639]

[636] vv. 715-726.
[637] vv. 890-894.
[638] Se puede relacionar este procedimiento con el discurso XVI de Gracián («De los conceptos por disparidad», 2004, vol. I, pp. 181 y ss.), en el que se manifiesta la búsqueda de la improporción, diversidad y contrariedad.
[639] vv. 827-828.

5.3.3. De las ingeniosas transposiciones

En la misma línea del gusto por el juego conceptual y la oposición surge un tipo de recurso retórico cuyo artificio consiste «en transformar el objecto y convertirlo en lo contrario de lo que parece: obra grande de la inventiva y una pronta tropelía del ingenio»[640]. La tan gongorina fórmula "A si no B", con sus variantes (ya tratada a propósito de la influencia gongorina en la pieza) es un ejemplo de este tipo de procedimientos cuando incluye dos términos contrarios. Hay numerosos ejemplos de este recurso en la comedia:

Poliarco describe el carácter pacífico y poco duro de Meleandro y utiliza para ello la fórmula "más que A, B". Con esta retorsión sintáctica se compensan las carencias del monarca (falta de ánimo gallardo), dejando constancia de sus virtudes (el buen entendimiento). El doble paralelismo de los versos 231 a 234 remarca la oposición entre la bondad del Rey y el aprovechamiento de los malvados:

POLIARCO
Meleandro, de Sicilia
rey único, a quien el cielo,
más que de ánimo gallardo,
dotó de su entendimiento,
largo tiempo gobernó
entre el ocio y el sosiego
de la paz, sin que a la guerra
diese el militar gobierno,
por ser de ánimo apacible,
espíritu manso y quieto
y al fin inclinado **más**
que a la milicia al consejo,
cuya condición afable,
cuyo semblante modesto
en los ánimos altivos,
en los alterados pechos
de traidores, engendró
osados atrevimientos[641]

A través de la variante *no A, sino B* Selenisa hace una transposición desde los sentimientos positivos de Argenis (*diviertas*, *alivies*) a

[640] Gracián, 2004, vol. I, pp. 193 y ss.
[641] vv. 219-236.

los negativos (*sientes*, *llores*, *suspires*). Tanto unos como los otros, en clara antítesis, son mencionados ordenadamente en gradación secuencial, de forma que se pone de manifiesto que el entretenimiento facilita el alivio, mientras que el sufrimiento da lugar al llanto y con él a los suspiros.

SELENISA Ya se fueron, ya has quedado
sola; no quiero pedirte,
mi princesa, mi señora,
que diviertas ni que alivies
tu dolor, sino que antes
sientas, llores y suspires[642]

5.3.4. De la agudeza por exageración[643]

> No escrupulea en la verdad este género de sutileza; déjase llevar de la ponderación, y atiende sólo a encarecer la grandeza del objecto, o en panegiri o en sátira[644].

Gracián explica en este capítulo lo que hoy denominaríamos hipérbole, recurso que a veces se encamina a la amplificación de las cualidades de un elemento dado, y otras, por el contrario, contribuye a destacar sus defectos[645]. En muchos casos este procedimiento se emplea en contextos amorosos y encaja con un lenguaje artificioso y afectado característico del enamorado.

Poliarco, en la narración de sus avatares en Sicilia, nombra a su amada y a continuación añade un encarecimiento de ella en detrimento de la valoración de sí mismo. Este caso sirve para ejemplificar al mismo tiempo la ponderación negativa y la positiva.

POLIARCO avise prudente y sabio
a Argenis... Mas ¿cómo el labio,
cuando en mi llanto me anego,
pudo pronunciar su nombre

[642] vv. 898-903.

[643] Véase el discurso XIX de Gracián, 2004, vol. I, pp. 214 y ss.

[644] Gracián, 2004, vol. I, p. 215.

[645] Gracián denomina este recurso «encarecimientos conceptuosos» (2004, vol. I, p. 223 y ss.) y también «condicionales, fingidos y ayudados» (p. 234 y ss.).

sin que me aborrezca aquí
mi misma vida? ¡Ay de mí![646]

El amor, según los patrones del petrarquismo, se vincula directamente al sufrimiento. Existen numerosas fórmulas aplicadas a la descripción hiperbólica del padecimiento del enamorado, tal como se mostrará a continuación.

Las palabras de Argenis ante la noticia de la muerte de Poliarco manifiestan la tendencia a la hipérbole, plasmada esta vez en una estructura consecutiva. Se localiza aquí una imagen del dolor, personificado como un tirano capaz de paralizar la voz y la respiración de la dama:

ARGENIS Y es tan terrible,
tan tirano este dolor
que entre los labios oprime
la voz, la lengua aprisiona,
negándome que respire,
porque, si es gusto quejarme,
aun este no me permite[647]

Otra muestra de la exaltación del sufrimiento se produce cuando Argenis recibe de Arsidas la noticia de que la muerte de Poliarco es una invención. La princesa, confundida e incrédula, pronuncia aquí unas palabras muy artificiosas. Aparecen dos versos paralelísticos que reiteran el dolor y la duda de la enamorada, que alude hiperbólicamente a una doble muerte.

ARGENIS Arsidas, si desta suerte
consolarme pretendiste,
mira que doblas el llanto,
mira que el dolor repites,
pues quieres que de dos veces
muera[648].

En el siguiente fragmento de extraordinaria elaboración estilística Argenis encarece la velocidad de los caballos que llevan su carroza a

[646] vv. 657-661.
[647] vv. 909-915.
[648] vv. 962-967.

través de la afirmación —en dos versos paralelísticos— de que al desplazarse no llegan a tocar el suelo. A continuación utiliza dos metáforas en las que se vuelve a potenciar la celeridad de los animales vinculándolos de forma quiásmica al ámbito aéreo («brutos del viento» / «aves de la tierra»). Esta imagen opositiva se refuerza por medio del quiasmo en los dos últimos versos citados.

ARGENIS
como los que deste carro
son hipogrifos que llegan
a competir con las aves,
pues en su veloz carrera
ni flor malogran sus plantas
ni surco imprimen sus ruedas,
que, siendo brutos del viento,
siendo aves de la tierra,
vuelan pensando que corren,
corren pensando que vuelan[649].

En esta misma línea de la exageración de las cualidades, Timoclea utiliza una sinécdoque para referirse a Poliarco, a quien llama «el pecho más bizarro y más brioso / del mundo» (vv. 38-39).

Por su parte, Arcombroto pone de manifiesto su propio valor, que se manifiesta como un ser animado que incita a la aventura y llega a robarle hiperbólicamente el corazón. El tamaño del corazón, como símbolo de la valentía y bondad del africano, también se pondera:

ARCOMBROTO
Lo que de mí decir puedo
es que soy un africano
que a ganar opinión vengo
llamado de mi valor,
cuyas voces, cuyo aliento
el corazón me arrebatan,
que ya no cabe en el pecho[650]

La misma imagen del corazón aumentado de tamaño (y ahora también personificado) se localiza en las palabras de Poliarco, que alude a su intranquilidad por la existencia de los fuegos en Sicilia:

[649] vv. 825-835.
[650] vv. 90-96.

POLIARCO Pues ¿qué haremos
para saberlo?, que ya
el corazón en el pecho
no cabe sobresaltado[651]

Conforme a las convenciones del lenguaje poético de la época, Poliarco alude de forma implícita a la muerte para encarecer su sentimiento de incertidumbre en la ausencia del criado. Las dudas y la preocupación se equiparan hiperbólicamente a la falta de vida:

POLIARCO Parte, Gelanor, y vuelve
a darme la vida presto,
pues tú solamente sabes
la confusión en que quedo[652].

5.3.5. De la agudeza paradoja[653]

Gracián alude con esta etiqueta a los recursos que tienen que ver con lo extraordinario, con lo que está fuera de la razón por su componente fantástico, irreal o extravagante[654]. «Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos: consisten en una propuesta tan ardua como extravagante»[655].

Este gusto por lo que se escapa de la razón se manifiesta en los parlamentos del gracioso, en los que aparecen asociaciones y metáforas peregrinas que producirían la risa al contrastar con la sutileza de los conceptos pronunciados por los personajes más serios. Sirva como ejemplo el momento en el que el goloso Gelanor, en claro contraste con el lirismo del anterior parlamento de Selenisa, desea que el mar se convierta en limonada e hipocrás (vv. 3204-3211).

El mismo Gelanor hace gala de su ignorancia con la siguiente proposición extravagante o paradójica que ni él mismo sabe explicar.

651 vv. 364-367.

652 vv. 379-382.

653 Véase el discurso XXIII de Gracián, 2004, vol. I, pp. 249 y ss.

654 El término *paradoja* no cuenta en este caso con el significado actual, sino que hay que entenderlo como un sustantivo más general, que se relaciona con acontecimientos disparatados, deliberadamente alejados de lo cotidiano e incluso de lo lógico.

655 Gracián, 2004, vol. I, p. 250.

GELANOR Nunca la desdicha fue
pensada ni prevenida
tanta como sucedida.
POLIARCO ¿Qué es lo que dices?
GELANOR No sé[656].

5.3.6. De los conceptos por una propuesta extravagante y la razón que se da de la paradoja[657].

Gracián se refiere con este rótulo a la tendencia barroca a exponer razones que se salen a primera vista de la lógica, seguidamente justificadas y comprendidas por el interlocutor, dado el contexto en el que se pronuncian.

Valga como ejemplo la caracterización que hace Poliarco de Lidogenes como un hombre que fue el primero en su gracia y también el primero en su desgracia (vv. 241-248). Esta afirmación parece contradictoria y carente de significado, pero a continuación explica que el malvado recibió beneficios del Rey y después —movido por la soberbia— lo traicionó, por lo cual se puede inferir con facilidad que la avaricia del personaje facilitó su trágico final. La alusión implícita a Ícaro («al sol se atrevió sin alas») incide en esta interpretación.

Otras veces la explicación de la inicial incoherencia semántica (oxímoron) es menos explícita y el espectador tiene que deducirla ayudado del contexto. Es el caso de la intervención de Poliarco en la que asegura que llegará vivo a su sepulcro. Se trata de una hipérbole mediante la que se destaca el malestar del francés por tener que refugiarse en la cueva:

POLIARCO Que no me dejes te ruego
tú, Gelanor, entre tanto
que entre suspiros y llanto
vivo a mi sepulcro llego[658].

656 vv. 495-498.

657 Este recurso —explicado por Gracián en el discurso XXIV (2004, vol. I, pp. 264 y ss.)— tiene cierta relación con el anterior, pero se acerca más al significado de la *paradoja* u *oxímoron*, tal como se entienden en la actualidad.

658 vv. 643-646.

El ejemplo que sigue es una muestra del razonamiento propio del lenguaje artificioso pronunciado por el enamorado, en el que se pondera el dolor con la paradoja de recibir satisfacción de la falta de consuelo. Los dos últimos versos, en los que se incide en la exhibición de la propia pena y en la huida de la alegría, ofrecen una explicación a la incoherencia inicial:

ARGENIS — Solo conozco el gusto
en ver que no le tengo
y, si en sentir tuviera
gusto, por no tenerle no sintiera[659].

5.3.7. De los dichos heroicos[660]

Este tipo de expresiones suelen ser declamadas por héroes y caballeros e ilustran su visión trascendental de la vida, muy acorde con la tendencia a la estilización de una comedia como la que nos ocupa. De hecho, Gracián afirma que «la profundidad y grandeza destos dichos es indicio de la del corazón»[661].

Un caso muy llamativo es el empleo de las famosas palabras de Julio César por parte de Poliarco, que alardea del éxito que tuvo en la difícil empresa de conquistar a Argenis:

POLIARCO — Por no cansaros, señora,
aunque con gusto me oís,
os diré solo que, césar
de amor, **llegué, vi y vencí**[662]

Menos lexicalizada está la idea que pronuncia Arcombroto, en la que se aprecian ecos sentenciosos. El caballero advierte a Poliarco de que no es conveniente presentarse ante el Rey después de haber roto su decreto. Para ello alude por medio de dos formulaciones a la necesidad que tiene todo monarca de atender al interés del reino antes que al de uno de sus súbditos, esté esta decisión al margen de la justicia individual o no:

[659] vv. 807-810.

[660] Véase Gracián, 2004, vol. I, pp. 346 y ss.

[661] Gracián, 2004, vol. I, p. 351. Las máximas reales en rigor son sentencias, pero algunas pueden incluirse aquí por su carácter heroico.

[662] vv. 2870-2873.

ARCOMBROTO **Huir el primer furor**
a un juez apasionado
fue siempre muy acertado,
y más a un rey, que en rigor
se querrá satisfacer.
Más la quietud importó
de todo un reino que no
una vida, y el poder
tal vez, siendo interesado
el bien de su reino entero,
con capa de justiciero
mata por razón de Estado[663].

Cabe mencionar también, en un contexto en el que el mismo Arcombroto habla de su vida, el tópico del héroe despreciado en su propia patria, que aparece en forma de dicho con aplicación general:

ARCOMBROTO Las guerras que hoy a Sicilia
en tanto peligro han puesto
—que allá lo dijo la fama—
deseoso me trajeron
de ver si en la ajena patria
soy más dichoso, **que el cielo**
a ninguno favorece
en la propia[664].

El último ejemplo de este tipo hace referencia al importante tema del hado y la determinación del destino humano, que forma parte de la obra desde la alusión al horóscopo asociado al nacimiento de Argenis. Se trata de un alegato a favor del determinismo, que se relaciona con la tendencia de la comedia (y del dramaturgo) a confrontar esta idea con la del libre albedrío. La enseñanza tiene que ver con la inevitabilidad de aquello que ha sido dictado por el hado.

POLIARCO Mas ¿qué importa
que el hombre vele, si **es cierto**
que no bastan prevenciones
contra fatales decretos?[665]

[663] vv. 559-70.
[664] vv. 97-104.
[665] vv. 309-312.

5.3.8. De los conceptos por ficción[666]

El dramaturgo enriquece su producto poético y espectacular con la inserción de pequeñas historias que gozan de cierta autonomía dentro de la propia obra y sirven para ambientar la acción o para ilustrar determinados argumentos.

Es el caso de la prosopopeya mitológica a través de la que se construye toda una alegoría alrededor del momento del anochecer, encarnado en Febo, que acuesta sus rubios cabellos en las aguas (vv. 126-136). La recreación continúa con el descenso de una personificada noche oscura, que infunde en los mortales sentimientos de terror.

En otra ocasión el gracioso alude al saber popular mediante la personificación de dos sentimientos opuestos (la pena y el placer). Para ello introduce en su discurso a un hombre anónimo que le habría relatado una historieta de aplicación general que se relaciona con la acusación falsa a Poliarco. En esta narración se destacan los términos del placer y la pena, comparados respectivamente con la víctima de un ataque en el camino y el bandolero que la acecha. Se inicia aquí un paralelismo entre el elemento positivo (el placer) y Poliarco, ya que ambos serían atacados en el camino (Poliarco por los bandoleros y el placer por la pena) y caerían en desgracia. Gelanor avanza en su intervención desde lo general a lo concreto, para preparar al interlocutor para recibir la noticia de la falsa acusación.

GELANOR
Un hombre me dijo el caso,
que la pena suele ser
bandolera del placer,
que le está esperando al paso.
Contome, pues, que hoy habías
muerto tú un embajador
de Lidogenes, señor,
y, como en público habías
resistido este concierto,
de tu gran valor disculpa,
todos creyeron tu culpa,
todos lo tienen por cierto[667]

[666] Gracián, 2004, vol. II, pp. 403 y ss.
[667] vv. 503-514.

En la misma línea temática, Gelanor compone una pequeña ficción valiéndose de diversos recursos estilísticos. La personificación de los sinónimos *aurora* (que ríe) y *alba* (que llora) sirve para construir una antítesis que se reitera de forma correlativa en todo el fragmento (en el último verso citado se recogen los términos contrapuestos *contentos* y *penas*). A través de esta recreación se ejemplifica una vez más la existencia del dolor y el placer en la vida, partiendo de lo general (cada amanecer). Resulta llamativo el tono didáctico y el estilo elaborado en boca de un gracioso que actúa en general como contrapunto del héroe y vehículo de comicidad[668].

GELANOR
Al tiempo que ya la salva
del sol estos montes dora,
sale riendo la aurora
y sale llorando el alba:
risa y lágrimas envía
el día al amanecer,
para darnos a entender
que amanece cada día
entre lirios y azucenas,
entre mirtos y jazmines
para dos contrarios fines
de contentos y de penas[669]

5.3.9. De las acciones ingeniosas por invención[670]

Los ardides se relacionan con las pequeñas historietas tratadas en el punto anterior por su alta dosis de inventiva, pero además cuentan con el añadido de que se trata de mentiras maquinadas y difundidas deliberadamente por algún personaje, en su mayoría mujeres, para conseguir diversos objetivos.

Por poner un ejemplo, Hianisbe inventa un plan para ayudar a su hermana embarazada y abandonada. Decide adoptar al sobrino para evitarle a Ana la deshonra y al mismo tiempo recuperar el interés de su propio esposo (vv. 1558 y ss.).

[668] Como se explicará en el apartado correspondiente al estudio del personaje de Gelanor, quizá no sea descabellado pensar que este tipo de pasajes, recurrentes en la comedia, serían causa de hilaridad para el público.

[669] vv. 671-682.

[670] Gracián, 2004, vol. II, pp. 491 y ss.

Otro caso de ardid es el ideado por Timoclea para esconder a Poliarco en la mina y esparcir la noticia de que había muerto. Gelanor difunde la mentira para evitar que persigan a su amo por traidor y emplea concretamente la palabra *invención* en aparte (vv. 684 y ss.).

Pero también los personajes masculinos participan en la elaboración de este tipo de ficciones, orientadas a incrementar el enredo de la comedia. Lidogenes es uno de los motores principales del engaño en la obra, ya que emplea todo tipo de artimañas para conseguir el favor del Rey, obtener poder y luego traicionarlo. El malvado privado le envía al monarca una banda envenenada como regalo. A partir de aquí el obsequio va de mano en mano incrementando el enredo y haciendo peligrar a varios personajes.

Ya para concluir, dentro del mismo eje del mal, Eristenes falsea los hechos ocurridos en el camino (el ataque a Poliarco), de forma que siembra la falsa idea de que fue el propio francés el que atacó a los emisarios de Lidogenes. De este modo, peligra todavía más la seguridad del héroe en Sicilia:

ERISTENES
De su traición, señor, fui yo testigo.
Poliarco en el monte oculto estaba
con emboscada gente
y al paso nos salió improvisamente[671].

5.3.10. De los argumentos conceptuosos[672]

Gracián alude a un tipo de poesía concebida «para exprimir y exagerar los sentidos». Se refiere el teórico a «argumentos conceptuosos» que contribuyen a la persuasión del interlocutor por medio de recursos de la argumentación escolástica que tienen como base el período[673].

Tal y como se ha avanzado, la estructuración matemática de *Argenis y Poliarco*, basada en reiteraciones y correlaciones a distintos nive-

[671] vv. 840-843.

[672] Véase Gracián, 2004, vol. II, pp. 417 y ss.

[673] «El lenguaje silogístico y las estructuras lingüísticas del razonamiento escolástico caracterizan también el estilo calderoniano» (Arellano, 1995, p. 455). Para profundizar acerca del período en Calderón véase Cilveti (1968).

les, actúa a favor del ritmo, la cohesión y el sentido poético[674]. Sirva de ilustración el pasaje en el que Poliarco justifica su sumisión al amor y a la fortuna a través de la *enumeratio* de la realeza, poder y bienes que han sido perdidos a lo largo de la historia por estas dos causas. En los dos últimos versos citados, que se construyen en forma de quiasmo y plasman el lenguaje cortés del enamorado, se localiza una vez más el oxímoron, destinado a destacar la desesperación de Poliarco. En el fragmento destaca el abundante léxico relacionado con la dominación, la violencia y la muerte, a través del cual el personaje construye metáforas de su rendición:

POLIARCO
Mirad, si cualquiera destos
dos contrarios ha **postrado**,
ha **sujetado** y **deshecho**
tantos triunfos, majestades,
coronas, timbres y imperios,
que en los teatros del mundo
fueron fábulas del tiempo,
cómo pudo **resistirse**,
acometido mi pecho
de dos **violencias**, dos **golpes**,
dos **venganzas**, aunque pienso
que el haberme **acometido**
los dos en mi vida han puesto
más seguras confianzas,
pues, a dos **muertes** sujeto,
muero pensando que vivo,
vivo pensando que muero[675].

Véanse a continuación dos fragmentos de la obra en los que se aprecia de manera especial la huella del razonamiento silogístico de raigambre escolástica, en el que Calderón había sido preparado por los jesuitas. Los nexos causales, indican la tendencia a la reflexión, que caracteriza este tipo de secuencias:

[674] «Se advierte [...] en las obras calderonianas una estructuración muy sistemática y coherente del lenguaje y la imaginería poética, que tienden a expresar de manera orgánica el tema de la composición» (Arellano, 1995, p. 456).

[675] vv. 188-204.

TIMOCLEA
A nadie, **porque** el valor
por sí solo se asegura
esta gloria y, **pues** aquí
te da en los dos la fortuna
valor y ingenio, ninguna
tendrá fuerza contra ti,
que el eje a su rueda roto
has de ver, si en ti se emplea
la industria de Timoclea
y el esfuerzo de Arcombroto.
Y pues que me toca a mí
la industria, hacer lo que mando,
que yo obedeceré cuando
te toque el vencer a ti[676].

ARGENIS
No hay **pena tan dichosa**
que acabe con la vida,
porque en ser la postrera
no fuera pena, que lisonja fuera[677].

Para una correcta interpretación de este tipo de pasajes son muy ilustrativas las palabras de Ignacio Arellano, a través de las cuales se constata la funcionalidad del componente silogístico dentro del conjunto dramático:

> la lógica no es expresión de una inverosímil frialdad mental, sino el último clavo ardiendo al que se agarran personajes batidos por agentes destructores (código de la honra, celos, etc.) que los sumen en una turbación en la que necesitan orientarse sin que encuentren el modo. [...] No veo yo, pues, inverosimilitud en el estilo silogístico calderoniano; es una de las posibilidades expresivas que tiene a su disposición sin perder el decoro convencional que rige la comedia nueva y que adecúa lenguaje a personaje y situación[678].

[676] vv. 589-602.

[677] vv. 801-804. Nótese la presencia de la estructura "no A, sino B" en el último verso para reforzar el dolor de Argenis, que se expresa en un lenguaje muy afectado. Este ejemplo muestra una vez más la tópica paradoja de la pena que sería alegría si llevase a la muerte.

[678] Arellano, 1994, p. 40.

5.3.11. De otras muchas diferencias de conceptos: la alternación o «agradable repartición»[679]

En la misma línea del artificio barroco, Gracián explica el recurso que hoy en día se conoce como *correlación* en su discurso L y ofrece como ejemplo el famoso monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, donde los distintos elementos naturales —comparados con el *yo* lírico privado de libertad— se van distribuyendo de forma simétrica, para luego recopilarse siguiendo un orden matemático[680].

A la luz de la *Agudeza y arte de ingenio*, Deza afirma que

> La correlación en Calderón se presenta en estructuras paralelas, impactantes por su musicalidad y el concierto, siempre constante, que van creando, existiendo en todas ellas correspondencia intelectual entre los términos del pensamiento[681].

En la comedia que nos ocupa la correlación sirve, por ejemplo, para ponderar la gran impresión sufrida por los personajes al percibir el peligro a través de los gritos y el símbolo de los fuegos. En un pasaje de destacada artificiosidad y simetría, que pretende poner de manifiesto el sentimiento de admiración que compartirían personajes y espectadores, existe un juego conceptual con el que se enfatizan las alusiones a los sentidos del oído y la vista. Se aprecia aquí una clara correspondencia entre los sustantivos *labio* (relacionado con *acento*) y *oído* (asociado a *admiración*). En un segundo nivel aparecen los verbos *escuchar*, *ver* y *admirar*, que subrayan la reacción de sorpresa de Poliarco ante lo que está sucediendo.

ARCOMBROTO ¡Válgame el cielo! ¿Qué voces
robaron y deshicieron
de entre tu **labio** y mi **oído**
la **admiración** y el **acento**?

[679] Gracián, 2004, vol. II, p. 515-516.

[680] Para profundizar en el uso calderoniano de la correlación véase Cilveti, 1968; Alonso y Bousoño, 1970, y Deza, 2002, pp. 410-413.

[681] Deza, 2002, p. 410.

POLIARCO Ya no solo lo que **escucho**,
sino también lo que **veo**
me **admira**[682].

El fragmento que se ofrece a continuación, ya citado y explicado a propósito de los «conceptos por ficción», muestra una vez más el gusto de Calderón por ordenar de forma muy elaborada sus ideas, en este caso basadas en la contraposición de la alegría y la tristeza, mediante una prosopopeya del amanecer en forma de aurora que ríe y alba que llora. Estos sentimientos antitéticos aparecen reiterados a lo largo del parlamento, acompañados de la aparición de flores simbólicamente opuestas (las azucenas y los jazmines se asocian a la pureza, mientras que los lirios y los mirtos aluden a la pasión amorosa). Con todo este entramado de conceptos contrarios se refleja la inevitable coexistencia en el mundo del sufrimiento y el deleite.

GELANOR Al tiempo que ya la salva
del sol estos montes dora,
sale **riendo la aurora**
y sale llorando el alba:
risa y lágrimas envía
el día al amanecer,
para darnos a entender
que amanececada día
entre lirios y azucenas,
entre mirtos y jazmines
para dos contrarios fines
de **contentos** y de **penas**[683].

Asimismo, la descripción que hace el gracioso de la ficticia muerte del caballo de Poliarco en el río se estructura también en una oposición (*agua / fuego*) que sirve para construir toda una metáfora bélica en forma de correlación (vv. 739-750).

5.4. La influencia de la pintura

Ya fuera de los rasgos puntuales recogidos en *Agudeza y arte de ingenio*, se concluirá el repaso por las características estilísticas de la

[682] vv. 329-335.
[683] vv. 671-682.

comedia haciendo referencia al interés del dramaturgo por lo pictórico, que repercute tanto en el estilo de su poesía como en las características de la puesta en escena[684].

Este gusto calderoniano por las artes plásticas[685] se constatará años después de la composición de *Argenis y Poliarco* en la *Deposición hecha por don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el procurador general de esta villa, sobre pretender este se les hiciese repartimiento de soldados* (1677)[686]. Se trata de un documento en defensa de los derechos de los pintores de la corte, que incide en la necesidad de dignificar y profesionalizar su labor[687].

Es muy destacable el sentido visual de la composición teatral calderoniana, que se configura como

> pintura viva en la que los personajes en la escena se presentan como en el teatro del mundo, inmersos en un espacio y un ambiente que finge con la escenografía la profundidad de lo real y que a la vez se desborda y comunica, proyectándose directamente a través de soliloquios y apartes, gestos y palabras, sobre todos y cada uno de los que asisten a la representación, en una completa intercomunicación de ámbitos espaciales[688].

La comedia calderoniana emula en su estilo a la pintura a través de la plasticidad de sus descripciones y metáforas, en las que el com-

[684] A lo largo de toda su carrera Frederick de Armas ha contribuido con brillantes trabajos (1998, 2004, 2005, 2006b, 2010, etc.) al estudio de la relación entre lo visual y lo verbal en la literatura de Siglo de Oro español, hasta convertirse en un referente básico para el acercamiento al concepto de la écfrasis.

[685] Para el análisis del interés calderoniano por el arte es un punto de partida ineludible el artículo de Gates (1961).

[686] En 1936 Curtius reimprime esta obra en el *Romanische Forschungen* y toma como texto base el testimonio que se recoge en el *Cajón de Sastre literato*, corregido y aumentado por Francisco Mariano Nipho. Pero es Wilson el que décadas más tarde (1974) pone orden sobre todos los testimonios de los que se tiene constancia y realiza una edición crítica del texto. Ver también Paterson (1993).

[687] La corte es un lugar de efervescente actividad artística, que atrajo a grandes figuras literarias y también del ámbito pictórico. Debido al gusto por las artes plásticas de los monarcas Felipe II, Felipe III y Felipe IV se tendió un puente intercultural entre España e Italia, de modo que productos pictóricos del Renacimiento italiano tuvieron gran éxito en los círculos aristocráticos cercanos al monarca, pasando a formar parte de las colecciones de la corte. Calderón, como dramaturgo cortesano, se nutre de este ambiente y sus obras se ven influidas por el gusto pictórico de la época.

[688] Orozco Díaz, 2000, pp. 367-368.

ponente visual —representado en referencias a la luminosidad, al cromatismo o a la perspectiva— recibe una importancia crucial en la composición dramática.

> Calderón de la Barca es, por excelencia, el escritor barroco de la imagen plástica, de la metáfora visual, de la retórica del color y de las sensaciones, de la articulación pintura-poesía, en el modo de dar forma escénica a los profundos conceptos de su teatro, con vinculación genética en numerosas e importantes ocasiones. Calderón mostró, además, un expreso y continuo interés por la pintura y la escultura, como coleccionista, teórico y *escenógrafo*, con la colaboración, a veces, con importantes pintores[689].

En relación con todo esto, Curtius señala la influencia de Platón y su *Timeo* en la concepción calderoniana de la divinidad como un demiurgo, un arquitecto y constructor del cosmos, que se complementaría con el tema paralelo de la *natura artifex*, ya desarrollado en la antigüedad[690]. Ambas tradiciones se fusionan y cristianizan en su difusión en la Edad Media y Siglos de Oro, influidas por análogas ideas contenidas en la Biblia[691].

[689] Díez Borque, 2001, p. 322.

[690] El propio Calderón, en su *Deposición a favor de los profesores de la pintura* afirma que la pintura es «un casi remedo de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza; pues no crió el Poder cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate: y dejando para adelante el humano milagro, de que en una lisa tabla representen sus primores con los claros y oscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, hizo segundo reparo en que transcendiendo sus relieves de lo visible a lo no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo; pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza aun a copiarle el alma» (ed. Wilson, 1974, p. 717).

[691] Curtius, 1976, vol. II, pp. 757-759. La idea del origen divino de la pintura, ligada a una concepción teológica del arte, tiene éxito entre los tratadistas y escritores de la época. Para su estudio en la figura de Lope de Vega véase Egido (1988, pp. 171-184). Para un panorama de la alegoría de la creación a través de la pintura en Calderón véase Aszyk (2006, p. 69), que cita algunas representaciones pictóricas de la «alegoría de la pintura» de comienzos del siglo XVII en los que ha podido inspirarse Calderón como los cuadros *Alegoría de la pintura* (del francés Jean Restaut), *Autorretrato como alegoría de la pintura* (de la italiana Artemisia Gentileschi) o las estampas que Vicente Carducho había incluido en sus *Diálogos de la pintura* (1633).

> «Dios como pintor» es un viejo tópico, que apareció por vez primera en Empédocles y Píndaro y que San Clemente Alejandrino transmitió a la Edad Media. […] La doble función tradicional del *deus pictor* —a la vez pintor del universo y configurador del hombre— debió de ser muy importante para Calderón, pues contribuía a ahondar la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, que constituye un elemento básico del concepto calderoniano del mundo[692].

Esta imagen de la divinidad encarnando la figura del pintor cósmico aparece en *Argenis y Poliarco* en un fragmento en el que Poliarco describe la hermosura de Argenis comparándola con un milagro de la naturaleza. Las extraordinarias cualidades de la dama dejan admirados los pinceles del creador, que se personifican y quedan fascinados en el momento en el que la pintan. Se trata de otra manifestación del gusto por la hipérbole orientada a la ponderación de la asombrosa belleza de la amada, capaz de hacer cruzar los mares a los dos héroes en su búsqueda. En los dos primeros versos se utiliza el quiasmo con la finalidad de resaltar el asombro ante la perfección física y moral de Argenis:

POLIARCO
En efeto, es un milagro;
es un asombro, en efeto,
de la gran naturaleza,
en cuyos rasgos se vieron,
con la discreción del alma
y la hermosura del cuerpo,
admirados los pinceles
del artífice supremo[693].

Poliarco incide en la misma sublimación de la belleza de Argenis, plasmada ya no solo en lienzos, sino también en estatuas:

POLIARCO
belleza que ha de vivir
en lienzo y mármol por alma
del pincel y del buril[694].

[692] Curtius, 1976, vol. II, pp. 780-781.
[693] vv. 269-276.
[694] vv. 2879-2881.

La importancia del arte pictórico en la concepción del verso calderoniano se manifiesta también en la reiteración de términos o utensilios relacionados con este ámbito (véanse los usos metafóricos de palabras como *pintura* (vv. 1220, 1111 y 947), *matices* (vv. 1111, 2097), *pincel* (vv. 2881 y 275), *rasgos* (v. 272), *imagen* (vv. 417, 2074, 2745), *bulto* (v. 2117), *buril* (v. 2881) o *láminas* (v. 1120)). Este tipo de léxico sirve también para encarecer la belleza de Argenis, idealizada de acuerdo con los patrones neoplatónicos. De hecho, Arcombroto conoció la hermosura de la amada a partir de «pinturas y matices» plasmados en *lienzos*[695], pero su belleza al natural es tan desmedida que convierte a los cuadros en mentirosos, por no poder captarla[696]:

ARCOMBROTO [...] (Deseos,
mentira fue cuanto oísteis;
en las láminas mintieron
las pinturas y matices;
en las lenguas de los hombres,
lisonjas y aplausos viles,

[695] En la comedia que nos ocupa no se puede hablar de écfrasis en sentido estricto, pues —a pesar de la importancia de la pintura y su indudable huella en múltiples alusiones— no existen digresiones en las que se describan pinturas u otros objetos artísticos. Para un estudio del recurso de la écfrasis en la poesía de Siglo de Oro son un punto de partida ineludible el libro de Bergmann (1979) y los trabajos ya citados de Frederick de Armas (1998, 2004, 2005, 2006b, 2010). Más recientemente, Sánchez Jiménez (2011) analiza la relación entre pintura y literatura en la obra de Lope de Vega.

[696] Camón Aznar, en un artículo en el que asocia las teorías pictóricas calderonianas con la figura de Velázquez (1961-1962, pp. 261-264), reflexiona acerca de distintas alusiones de Calderón, Lope y Tirso a la incapacidad de pintar la perfección. Brito Díaz, a propósito del estudio de la técnica del écfrasis en el *Persiles*, afirma que «el retrato de Auristela viene a ser la memoria abreviada o microcósmica de la pintura narrativa: la imagen reducida de la dama por artificio del pintor es perfecta analogía de la obra de arte menor que constituye el hombre como *debuxo* de Dios, a la luz de la vieja idea estudiada por Francisco Rico. Otras variaciones en torno a la pintura de la gallarda peregrina vienen a ser figuraciones neoplatónicas de la mnemotecnia amorosa, que *fija* la imagen de la hermosura femenina en el alma del amador. [...] El dictado platónico de la pintura mental viene a confirmar el deseo petrarquista de irreductibilidad de la belleza femenina al mundo sensible, puesto que tan sólo la plenitud *figurativa* de la *donna* se da en el dominio de lo inmaterial, de donde emana secundariamente la traducción tangible del pintor cuya incapacidad sólo acierta a denotar y no a significar el absoluto plástico de la hermosura de Auristela» (1997, pp. 151-153).

porque es más hermosa Argenis
que cuanto la fama dice.)[697]

En un contexto pictórico donde triunfa la técnica del claroscuro merecen especial atención las alusiones en la comedia a la *luz* (vv. 1198, 2741) o a las *sombras* (vv. 1116, 1207, 3202), que se suceden en modo contrastivo para enmarcar la acción dramática y sugerir distintos estados emocionales en los personajes. La mención de la luz cobra un valor crucial en los retratos de la dama. Argenis es descrita, según patrones neoplatónicos, como fuente de luminosidad (se llega a compararla con el propio sol) y su ausencia implica la oscuridad en el espacio que abandona. Esta consideración de la dama como culmen de belleza, pureza e idealización entronca con técnicas pictóricas utilizadas en retratos como los de Botticelli, donde se representaba la belleza femenina en su grado sumo en figuras como las Venus paganas o la Virgen.

El influjo de las artes plásticas en la creación dramática calderoniana se aprecia en innumerables pasajes líricos, que rebosan de plasticidad y llegan a convertirse en auténticas pinturas en verso[698]. En el fragmento que sigue el africano verbaliza una imagen del atardecer con el objeto de destacar la hermosura de la dama, a la que compara con el propio sol[699]. Es muy remarcable el virtuosismo en la descripción de la «dorada carroza» que llevará a Argenis de vuelta a palacio, claramente emparentada con el mítico carro del sol. La princesa elogia el elevado estilo de la descripción realizada por Arcombroto, de modo que se introduce una alusión metaliteraria a través de la que el dramaturgo reflexiona acerca del propio discurso poético y celebra su valor estético:

[697] vv. 1108-1115.

[698] El tema de la competencia entre las artes es muy común en la época. Calderón pretende elaborar con la palabra imágenes que superen a las de los lienzos.

[699] «La identificación de la dama con el sol es un tópico muy frecuente que arranca del neoplatonismo y se desarrolla poéticamente con el *dolce stil nuovo* para renovarse en el Renacimiento con Bembo y León Hebreo. La poesía de Herrera es un buen ejemplo de la explotación petrarquista del tópico. En Calderón el uso de esta metáfora va más allá del formulismo cortesano y esconde un sustrato neoplatónico de hondo calado. Valbuena Briones (1977, pp. 106-118) hace un somero repaso en su artículo "La palabra sol en los textos calderonianos", incluido en su trabajo *Calderón y la comedia nueva*» (Caamaño Rojo, 2006a, p. 256).

ARCOMBROTO Ya vuestra Alteza, señora,
podrá, porque el sol empieza
a desvanecer reflejos
entre corales y perlas,
dejar sin luz esos montes,
sin lisonja esas riberas,
sin hermosura ese valle
y sin deidad esas selvas.
Una dorada carroza
en ese margen espera;
no tan hermosos caballos
el aurora hermosa ostenta,
cuando el alba antes que el sol
sombras viste y nubes huella
y él en ondas de zafiros
sepulta abismos de estrellas,
como los que deste carro
son hipogrifos que llegan
a competir con las aves,
pues en su veloz carrera
ni flor malogran sus plantas
ni surco imprimen sus ruedas,
que, siendo brutos del viento,
siendo aves de la tierra,
vuelan pensando que corren,
corren pensando que vuelan.
ARGENIS La retórica pintura
se mira en vos tan perfeta
que ha de faltar a la vista
tan hermoso objeto[700].

La importancia de los colores se plasma especialmente en las descripciones líricas, en las que existe un amplio abanico cromático que muchas veces se despliega para describir elementos naturales como el arco iris («morado, / verde, azul y carmesí», vv. 3028-3029), el mar en tormenta («ondas de zafiros» (v. 1208), «salado zafir» (v. 2907), «pavimento turquí» (v. 2909), «verdinegro tabí» (v. 2913)), «los pinos verdes» (v. 3275) o el concierto del cielo y el mar («al cielo en sombras azules / y al mar en celajes verdes», vv. 3202-3203).

700 VV. 1194-1223.

En la siguiente secuencia Poliarco describe un momento de tormenta y naufragio en el que la cercanía de la muerte se expresa en la metáfora de un cielo ennegrecido y un sol que desciende de su posición habitual teñido de rojo. El cromatismo y la plasticidad conceden gran fuerza dramática a la descripción:

POLIARCO Cúbrese el cielo de luto
y el sol, bajando al nadir,
apercibiendo tragedias,
vistió púrpura y carmín[701].

Tal como se expone de forma detallada en la anotación de la comedia, las metáforas florales, así como aquellas que utilizan piedras preciosas o determinados materiales asociados a una tonalidad, también aportan un amplio abanico de colores a las descripciones (*claveles-corales-esmeralda-escarlata-nácar*, vv. 2438-2449), que se despliegan con gran fuerza expresiva y en ocasiones sirven para contrastar conceptos como el deseo amoroso y la pureza (*clavel-jazmín*, vv. 2878-2879). La diseminación de elementos simbólicos portadores de cromatismo contribuye a la configuración de un universo dramático marcadamente artificioso y estilizado.

Asimismo, en las siguientes palabras de Arsidas se percibe un juego con la perspectiva[702] muy vinculado a lo pictórico[703]. Se trata de una alusión a lo brumoso, relacionada con la vista a la lejanía de dos

[701] vv. 2936-2939.

[702] Calderón, en su *Deposición a favor de los profesores de la pintura* relaciona la *prespectiva* con la *geometría* y la *simetría* y le atribuye la «proporción de tamaños y medidas, creciendo o abreviando al compás de la estatura las facciones; y no sólo al compás de la estatura, pero al compás de la distancia en que ha de colocarse; pues tal vez desplace mirado de cerca lo que mirado de lejos no desplace. Estos dos contrarios extremos pone en razón la Prespectiva, pues se ve que en un mismo cuadro proporciona cercanías y distancias, cuando en el primero término demuestra el real frontispicio de suntuoso alcázar, tan regularmente ejecutadas arquitectura y escultura que, desprendidas del lienzo estatuas y colunas, dan a entender en sus resaltos que por detrás de ellas se pasa al término segundo; en cuyo espacio, ejecutando la Obtica sus grados, se van disminuyendo su fábrica y la vista hasta tocar en el tercero» (ed. Wilson, 1974, p. 721).

[703] También en relación con la perspectiva, ha de tenerse en cuenta la reiteración del adverbio *cerca* en boca de los personajes, que describen distintos planos y sitúan varios elementos en una mayor o menor proximidad espacial (vv. 1317, 2690, 2932).

personajes que se vislumbran de forma poco clara. Esta visión dudosa, en la que solamente se distingue el número de las personas y no su forma —muy relacionada con la barroca desconfianza en los sentidos— contrasta con lo diáfano del barco, pintado metafóricamente como un gran edificio, un alcázar personificado y una ciudad alada. El despliegue de metáforas encadenadas otorga densidad y un efecto acumulativo a la estampa visual descrita por el amigo de Poliarco. Al igual que los cuadros de la época, los versos de Calderón están colmados de alusiones y representaciones superpuestas que consiguen una explosión de referencialidad y sensaciones que trasciende a la propia palabra:

ARSIDAS De un edificio eminente
del mar, alcázar con pies
y ciudad con alas, vienen
a tierra dos hombres solos
y el número solamente
la vista nos lo permite,
no las señas[704].

De hecho, tal como se ha apuntado, también desde el punto de vista espectacular la escena se configura como un cuadro barroco, ligada a «una concepción del espacio continuo que implica no sólo profundidad, sino también elevación, desbordamiento y proyección hacia afuera»[705]. En efecto, la disposición de los personajes en el tablado, sus distintas agrupaciones, el cromatismo de sus ropas, así como los decorados e instrumentos escénicos que los acompañan, evocan en su conjunto las técnicas que manejaban los pintores para combinar y plasmar en el lienzo distintos colores, figuras y representaciones.

El público del momento, educado en el gusto por la exuberante visualidad barroca, encontraría en la representación de la comedia un compendio vivo de múltiples cuadros creados o recreados por el dramaturgo en cada escena, en cada alusión, en cada despliegue de color y en cada símbolo[706].

[704] vv. 3283-3289.

[705] Orozco Díaz, 2000, p. 364.

[706] En esta misma línea del gusto por la estilización, se hallan múltiples alusiones mitológicas diseminadas por toda la comedia, que serán estudiadas en un capítulo

5.5. La huella arquitectónica

Al lado de la pintura no puede obviarse la huella de la arquitectura, acorde con el gusto por la artificiosidad y la mezcla de diversas artes. En un breve repaso por las huellas arquitectónicas en la comedia son dignos de mención los suntuosos palacios donde viven Hianisbe y Meleandro, la fortaleza donde se guardaba Argenis o el barco de Poliarco, considerado un «edificio eminente / del mar, alcázar con pies / y ciudad con alas» (vv. 3283-3285).

Por otro lado, si se atiende a la raíz mitológica de algunas referencias, destacan los palacios de Circe, con los que Arcombroto compara la corte de Meleandro; el templo de Venus[707], en el que se situaría a una Argenis divinizada y hecha imagen (vv. 2745-2749) y la quinta de Hianisbe, convertida en un narciso que contempla su belleza en las aguas (vv. 2946-2949).

5.6. Un ejemplo. Análisis estilístico de los dos sonetos de *Argenis y Poliarco*

Para dar término al capítulo estilístico se realizará un comentario pormenorizado de los únicos dos sonetos que aparecen en la comedia, conformando una unidad dialógica[708]. Cada uno de ellos es un parlamento del amante en el que defiende y encarece su posición leal en la relación amorosa.

Los sonetos son declamados en un momento de gran intensidad dramática, en el que se produce nada menos que el encuentro de los amantes, mientras la amenaza del casamiento forzado de Argenis con Arcombroto es evidente. Nos hallamos en medio de un agitado pasaje donde Poliarco manifiesta sus celos ante Arcombroto, tras enterarse de que el Rey lo había enviado a África a hacer «pruebas de marido»[709]. En los versos previos a los sonetos Argenis pretende

---

propio, asociadas a la metáfora. Todas ellas sirven para caracterizar personajes y acciones.

[707] En la fuente de la comedia aparece el Templo de Venus Erycina (Pellicer, f. 3v), donde Poliarco y Timoclea entregan como ofrenda unas tablas con sus rostros tallados. A continuación, en un poema se vincula a Venus con la belleza.

[708] Se analizarán aquí muchos de los rasgos estilísticos extraídos de *Agudeza y arte de ingenio* y antes mencionados, ya con las denominaciones modernas.

[709] Justo antes de la aparición del díptico, Poliarco —desesperado— le proponía a su amada fugarse a Francia, si bien Argenis —más prudente— sugería el viaje del enamorado a solas, seguido de un retorno armado para luchar por ella.

tranquilizar a su amante destacando la seguridad y firmeza de su amor.

ARGENIS
Pues yo a los dioses juro
—y por Júpiter, dios más soberano—
que te ausentas seguro
no solo del amor del africano,
sino del mismo amor, porque fue mucha
mi firmeza[710].

Primer soneto[711]

ARGENIS
¿No miras ese monte o nuevo atlante
que, coluna del sol, al sol se atreve,
dando batalla en derretida nieve
al mar, que espera aun menos arrogante?
Pues ya sobre las nubes se levante
o ya se atreva al que sus ondas bebe,
comparado al amor que el alma debe,
menos firme será, menos constante.
Haré leyes de amor para obligarte,
preceptos buscaré de obedecerte,
los dioses negaré por adorarte;
y, si el alma inmortal puedo ofrecerte
después de muerta, el alma he de entregarte,
por que muerta aun no deje de quererte.

En este parlamento Argenis lleva al público de la mano en una transición desde lo exterior (alusión a elementos naturales) a lo interior (mención del propio amor) para destacar la permanencia y la fuerza de su entrega a Poliarco. La princesa recurre a la personificación del monte para trazar una doble metáfora bélica en oposición: por un lado se destaca su verticalidad y altitud, ya anunciada por medio de las aposiciones «nuevo atlante» (de tipo mitológico) y «coluna del sol» (arquitectónica: el sol, visto como un edificio, se sostie-

[710] vv. 2652-2657.

[711] En este primer soneto se reflejan muchos de los recursos que Gracián explicaba en su discurso XII («De las ponderaciones y argumentos por semejanza sentenciosa», 2004, vol. I, pp. 138 y ss.). Se trata de «semejanzas para sacar una moralidad provechosa» que sirven para exaltar «el término asimilado con sus circunstancias, y concluye convenciendo al sujeto» (p. 138).

ne a través de este monte). Por otro lado, el monte lucha contra el mar y se enfrenta a su «derretida nieve». De este modo, se exalta la arrogancia, osadía y fortaleza del monte.

A partir de la imagen de estabilidad y eminencia de un elemento natural, que aparece en el primer cuarteto («no miras…»), se establece en el segundo una comparación con el propio amor hacia el francés, que no será «menos firme» ni «menos arrogante» que el monte[712]. Esta similitud se destaca con la estructura bimembre del último verso. El recurso del quiasmo (vv. 2662-2663), a través del cual se dota de unidad al cuarteto, sirve para establecer una correlación con los primeros versos, que aludían al sol y al mar («el que sus ondas bebe»).

Los tercetos son vehículo del compromiso directo de Argenis con el amante, orientado a la eternidad[713]. Se conforma para ello una *enumeratio* compuesta de cuatro elementos, cuatro acciones hipotéticas e hiperbólicas que la princesa estaría dispuesta a realizar por Poliarco. Es relevante la posición del amor por encima de las leyes del reino («Haré leyes de amor para obligarte / preceptos buscaré de obedecerte») e incluso de la religión («los dioses negaré por adorarte»)[714]. A través de la elevación del amado a una condición divina, Argenis llega a entregarle su propia alma.

La importancia del interlocutor (el amado) y la sumisión a él según los patrones del amor cortés (aunque están expresados por un personaje femenino) se refuerza con la presencia de seis formas verbales en segunda persona, con las que finaliza cada uno de los versos de los tercetos (obligarte-obedecerte-adorarte-ofrecerte-entregarte-quererte). La reiterada alusión a Poliarco aporta énfasis y cohesión al discurso de Argenis.

[712] Si utilizamos el léxico de Gracián, Argenis maneja varias *semejanzas* para persuadir a Poliarco de su honestidad y de la firmeza de su amor.

[713] Este compromiso se proyecta más allá de la muerte.

[714] La irreverencia se suaviza por medio de la alusión a los dioses clásicos en lugar de a la divinidad cristiana.

Segundo soneto[715]

POLIARCO ¿Porque muerta aun no dejes de quererme,
después de muerta el alma has de entregarme?
Pudiera, Argenis, de tu amor quejarme
y de mis esperanzas ofenderme,
pues, si el alma inmortal has de ofrecerme,
no me das lo que dices que has de darme;
luego poder el alma reservarme
para otro tiempo, agora no es quererme.
Yo no solo te doy el alma, pero
antes que el cielo nuestras almas bellas
formase, te la di, pues considero
que entonces se quisieron las estrellas,
y ansí antes y después mi amor espero
que ha de durar lo que duraren ellas[716].

Los dos primeros cuartetos —en los que Poliarco rebate de forma afectada las razones amorosas de la princesa— terminan con ocho formas verbales en primera persona que se relacionan con las seis que emite Argenis en su parlamento (quererme-entregarme-quejarme-ofenderme-ofrecerme-darme-reservarme-quererme) y entablan un diálogo directo con la amada de corte correlativo[717]. A través de este

[715] Este parlamento de Poliarco puede relacionarse con el discurso XVIII de Gracián («De las prontas retorsiones»), que «consiste en retorcer un dicho, o un hecho sobre el mismo que lo propone, ya motejando, ya alabando». La principal intención de este tipo de recurso es la de «no rendirse a la agudeza del que provoca, sino aspirar al vencimiento con otro igual, y aun mayor» (2004, vol. I, pp. 204 y ss.). «Válese de la conversión o transposición comúnmente, transformando las cosas en otras de lo que parecen» (p. 208). El procedimiento también se explica en el discurso XXVI («De la agudeza crítica, y maliciosa» (vol. I, pp. 286 y ss.), que consiste «en glosar, interpretando, adevinando, torciendo, y a la vez inventándose la intención, la causa, el motivo del que obra, ya a la malicia —que es lo ordinario— y ya al encomio» (p. 287). El artificio y la destreza son imprescindibles para descubrir la malicia artificiosa del que acaba de hablar.

[716] vv. 2658-2685.

[717] «La proporción alcanza su máximo si a la correlación se le suma una ponderación que la realce. Dichas ponderaciones se concretan en Calderón en estructuras concluyentes introducidas por *que, aun, porque, pues, como, si* o *luego*, donde se evidencia la lógica del razonamiento» (Deza, 2002, p. 412). En el soneto pronunciado por Poliarco se localizan los nexos *pues* (en dos ocasiones) y *luego*, vehículos del razonamiento del enamorado.

recurso de gran artificiosidad Poliarco le reprocha a su amada que le ofrezca el alma después de la muerte, y no en vida.

En los dos tercetos Poliarco compara su amor con el de las estrellas (personificadas en amantes ideales) para superar a Argenis en intensidad y duración del sentimiento. Mientras que la dama enfatizaba la entrega a Poliarco en un tiempo futuro, Poliarco destaca la eternidad de su amor al retrotraerlo al momento anterior al nacimiento de su alma, no sin proyectarse también hacia el futuro[718]. El último terceto condensa y sintetiza esta idea.

Existe una clara continuidad entre los dos sonetos, que se enlazan a través de la anadiplosis. Poliarco repetirá los dos últimos versos que pronuncia Argenis invirtiendo el orden y creando así una simetría casi perfecta a través de la que emite su réplica a la declaración de la princesa. Se produce un juego dialéctico de gran artificiosidad por medio del cual el francés pone en duda la firmeza de su amada en comparación con la suya propia. De forma muy enrevesada —con la utilización de numerosas cláusulas subordinadas— Poliarco acusa a Argenis de reservar su amor para después de la muerte y no entregárselo en vida.

El análisis de este par de sonetos ha servido para poner de manifiesto el manejo que tiene el dramaturgo de los recursos del arte barroco, al servicio de una escena de indudable peso dramático. El encuentro de los amantes —acompañado de la tópica exposición de dudas y requiebros— cuenta con un gran valor dentro del conjunto de la comedia, pues en él los dos protagonistas toman la palabra para dejar constancia en un estilo elaborado de los temores y peligros que rodean a un amor casto e ideal que —elevado al infinito— excede los límites de sus propias vidas.

[718] Resulta destacable la huella del pensamiento neoplatónico y pitagórico en una concepción del alma como un ente eterno que después de la muerte retorna a las estrellas, de donde procedía.

6. PERSONAJES

6.1. Características generales

No es baladí recordar que los personajes de *Argenis y Poliarco* se sitúan dentro de la órbita del teatro calderoniano, pues esta afirmación apunta a que algunos de ellos han tenido que ser claramente modificados y adaptados desde la fuente al nuevo contexto literario y espectacular para el que se reelaboraron, de manera que pasaron a integrarse en los grupos convencionales de la comedia áurea y experimentaron significativos cambios[719].

Si se pone la vista en los personajes con nombre que aparecen en las *dramatis personae* se puede establecer, en primer lugar, el grupo de los galanes (hombres jóvenes con belleza física y valores morales), representado por Arcombroto y Poliarco. La figura del sirviente del galán, el gracioso, está representada por Gelanor, que —como se verá— actúa de contrapunto cómico de Poliarco y los demás personajes más serios y los complementa. En cuanto a las damas, se articulan en dos niveles dentro de la nobleza[720]: el más elevado, en el que se sitúa la princesa Argenis y la reina Hianisbe, y el de las asistentas Timoclea y Selenisa (pertenecientes también a la aristocracia)[721]. Por

[719] Vitse (1988, pp. 283-306) y José Prades (1963) realizan sendos estudios de los personajes de la comedia nueva según el prisma del *Arte nuevo*.

[720] En el trabajo «Entre el poder y el decoro: nobleza e independencia en los personajes femeninos de *Argenis y Poliarco* de Calderón» (que será próximamente publicado en *RILCE*) analizo en profundidad los personajes femeninos de la comedia que nos ocupa, centrándome en sus relaciones con el poder de la época. Ver Vara López (en prensa).

[721] «Calderón otorga protagonismo a determinadas mujeres que brillan por sus cualidades y viven, como los héroes que las acompañan, situaciones excepcionales que las diferencian de las demás y las convierten en ejemplos idealizados de virtud y valor. Sin embargo, todas ellas —al igual que las mujeres más convencionales de su repertorio— forman parte del plan general de una comedia totalmente acorde con el

su parte, los caballeros de la corte, Teobaldo y Arsidas, tienen en el malvado Lidogenes (personaje aludido) y sus secuaces, Lidoro y Eristenes[722], un correlato negativo. Por último, la imprescindible figura real está encarnada por Meleandro.

Se registran un total de doce personajes con nombre que aparecen en escena, repartidos en las categorías convencionales de galanes, gracioso, damas, caballeros de la corte y rey.

Además de ellos se localizan dos damas de Hianisbe, unos músicos y otros personajes, vinculados a los principales, que no aparecen directamente en la acción, sino que son aludidos en los distintos relatos[723].

El *Arte nuevo* recomienda la mezcla de personajes de diversos ámbitos en relación con la concepción de la *tragicomedia* como un nuevo género en el que se llega al deleite a partir de la variedad («lo trágico y lo cómico mezclado»[724]). En nuestra comedia, como se adelantaba, la inmensa mayoría de los personajes son nobles e incluso pertenecientes a la realeza (Argenis, Poliarco, Arcombroto, Meleandro, Hianisbe), aunque la presencia del gracioso, así como los emisarios de Lidogenes (Lidoro y Eristenes) o los aludidos corsarios, representan el estamento más popular, que va claramente acompañado de connotaciones negativas (ignorancia y necedad en Gelanor y maldad en los bandoleros). A través de la mezcla de distintos niveles sociales, se deja clara la preeminencia de la nobleza, sea encarnada en los representantes más altos de cada reino, en las damas o en los caballeros habitantes de la corte (Teobaldo, Arsidas).

De acuerdo con la condición noble de los personajes, se alza la necesidad de guardar el decoro, lo cual implica que todos ellos han de ajustarse a unos tipos establecidos y se suprimen pasajes o comportamientos inapropiados que aparecían en la fuente. Lope alude a

---

sistema social e ideológico de la época. Selenisa, Argenis, Hianisbe y Timoclea, desde su posición social privilegiada, emprenden luchas para conseguir sus objetivos personales y para ello utilizan todos los recursos que les aporta su cercanía al poder. No obstante, su camino por la comedia discurre siempre dentro del decoro y se rige por las normas y valores de una sociedad que de una forma u otra, antes o después, las acomoda y las somete al hombre y al rey» (Vara López, en prensa).

[722] Al lado de Lidoro y Eristenes aparece un tercer bandolero sin nombre que resulta muerto en la lucha con Poliarco.

[723] Como se verá, son personajes aludidos Ana, Túsbal padre, los corsarios y el dueño del barco que secuestran los piratas, entre otros.

[724] *Arte nuevo*, v. 174.

la necesidad de un lenguaje apropiado a cada personaje según su status social[725]: épico o elevado si se trata de un rey o noble; amoroso (de tinte petrarquista) en los amantes o agudo y jocoso para el gracioso[726].

La conversión de los materiales narrativos a la comedia implica, además, una necesidad de suprimir numerosos personajes de la fuente, tal y como se explicó en el capítulo dedicado a la transmodalización.

> En la comedia cómica la elaboración estructural se manifiesta sobre todo en una reducción del número de personajes, que se organizan en relaciones muy densas de amor, parentesco o amistad en todas las combinaciones posibles, con presencia muy abundante de simetrías y paralelos. Se trata de explorar un arte combinatoria de múltiples variaciones con unos materiales repetidos, pero organizados de formas sorprendentes e ingeniosas. Precisamente la habilidad del poeta estriba aquí en sorprender con lo «más difícil todavía» de los enredos, anagnórisis y peripecias. Si en los dramas la indagación en los conflictos de los personajes puede alcanzar grandes honduras de penetración psicológica, antropológica o filosófica en individuos o arquetipos de poderoso perfil, los protagonistas cómicos son generalmente papeles muy codificados, piezas de un juego cuasi matemático de movimiento acelerado[727].

A continuación, el estudio de cada personaje de la comedia trata de destacar aquellos a los que Calderón ha diferenciado especialmente con respecto a sus homólogos barclayanos, ya que su análisis permitirá descubrir los intereses y estrategias del dramaturgo en la construcción de una obra que recoge de manera clara el espíritu polifónico de la comedia nueva.

[725] «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa / […] y si formare quejas, siempre guarde / el divino decoro a las mujeres. / Las damas no desdigan de su nombre» (*Arte nuevo*, vv. 269-280).

[726] *Arte nuevo*, vv. 250-288.

[727] Arellano, 2001b, p. 40.

6.2. Argenis[728]

La princesa Argenis, hija del rey Meleandro de Sicilia, ha sido criada en circunstancias especiales debido a un pronóstico funesto dictado por «doctos agoreros»[729]. Como tantos otros personajes calderonianos, creció apartada de la sociedad por orden de su padre, que pretendía evitar el cumplimiento de un funesto horóscopo[730]. Es precisamente esta condición inaccesible la que caracteriza de manera especial a Argenis frente a otras damas, de modo que la convierte en un objeto codiciado por numerosos príncipes.

La imagen de Argenis, protagonista femenina de la comedia y destacable por su belleza sobrenatural, se basa en una doble condición, de princesa y —por encima de todo— amada[731]. Dicha naturaleza implica una dualidad en sus características que puede llegar a entenderse como conflictiva o contradictoria y que se tratará de explicar en el contexto del pensamiento calderoniano.

[728] La crítica literaria se ha acercado de forma recurrente y más o menos profunda al tema de los personajes femeninos de las comedias calderonianas desde distintas perspectivas. Como punto de partida a cualquier análisis de este tipo, resultan ineludibles los trabajos de Beth Miller (1983) y Lisa Wollendorf (2005), centrados en el estudio del tratamiento de la mujer en distintas etapas de la literatura española. Ya en el ámbito del teatro de Siglo de Oro, merecen ser mencionadas las contribuciones de Frederick de Armas (1976), Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (1991), Melveena McKendrick (2002) y Lourdes Bueno (2003).

[729] El mito de Júpiter y Dánae se encuentra latente en la historia del encierro de Argenis, tal como se explica en el capítulo destinado a las referencias mitológicas.

[730] En ningún momento se alude a la muerte de la madre de Argenis, si bien esta figura no se localiza en las *dramatis personae* ni se menciona a lo largo de la obra (tampoco en la fuente). La tendencia del dramaturgo a asociar la muerte de la madre en el parto con un presagio negativo señalado por los astros es muy común, por lo cual se podría inferir un acontecimiento de este tipo. «En muy pocas obras de Calderón aparece la madre: Semíramis en *La hija del aire*, Liríope en *Eco y Narciso*, y alguna más, todas basadas en leyendas recibidas de la tradición. En *Las tres justicias en una*, Blanca que al principio aparece como madre, después resulta no serlo. En cambio, aparece en muchas comedias, como un lugar común, la muerte de la madre al nacer la hija o el hijo. ¿Por qué muere la madre? Porque según la tradición hay algo pecaminoso en la generación del hijo. [...] El delito de nacer es comenzar rompiendo las entrañas de la madre, que pare con dolor porque paladeó un instante la manzana del placer. Aquí encontramos de nuevo la dimensión teológica de las experiencias humanas. Y desde luego, muchas madres morían al dar a luz, como la madre del mismo Calderón» (Morón, 2000, p. 169).

[731] En la comedia no se hace referencia a la edad de Argenis, que según la fuente cuenta con veinte años (Pellicer, f. 9r).

De acuerdo con el predominio de la función de amada, destacan desde el punto de vista estilístico las escenas en las que se producen los encuentros amorosos con Poliarco, generalmente en el jardín, o aquellas en las que la princesa se lamenta ante sus damas a causa de sus tristezas de amor. Los recursos retóricos, al servicio de un estilo marcadamente artificioso, sirven para exaltar su inconmensurable sentimiento de amor hacia Poliarco, esencial en la comedia. Dentro de los patrones calderonianos y caballerescos, una de las características básicas de Argenis es el sufrimiento por amor, en el que vive hasta el final de la obra, debido a los obstáculos que se presentan en su relación con Poliarco («que soy infelice siempre», v. 3265).

Por otro lado, de acuerdo con la tendencia de las comedias caballerescas a situar como protagonistas de los enamoramientos y aventuras a personas pertenecientes a la realeza, se ofrece una visión de Argenis idealizada, paralela al héroe en cuanto a su condición de princesa heredera de un reino, poderosa y colmada de virtudes.

POLIARCO Argenis, Argenis digo,
en quien liberal el cielo
logró, a pesar de la envidia,
belleza y entendimiento.
En efeto, es un milagro;
es un asombro, en efeto,
de la gran naturaleza,
en cuyos rasgos se vieron,
con la discreción del alma
y la hermosura del cuerpo,
admirados los pinceles
del artífice supremo[732]

Dentro de la estética neoplatónica Argenis es contemplada por sus pretendientes como un objeto de adoración, de forma que el poder del amor se equipara a un impulso divino y el erotismo adquiere tintes religiosos. Su belleza se compara con la divinidad, de modo que enamora a los dos héroes y los impulsa a llevar a cabo sus aventuras[733]. Estos rasgos quedan patentes en la escena en la que el Rey,

[732] vv. 265-276.

[733] «Los tópicos y temas del neoplatonismo inundaron el campo de la literatura —y de la mística y ascética a la poesía renacentista amorosa y a la novela pastoril—, especialmente en el concepto de la belleza y armonía de la naturaleza, resplandor de

tras ser salvado por Arcombroto de la laguna, señala a una Argenis idealizada como causante de este milagro:

REY — Hermosa Argenis,
¿quién duda de que tú seas
la deidad de este milagro
que ha dado a Arcombroto fuerzas
para tal acción, por que
a los dos la vida deba?[734]

En los siguientes fragmentos se reitera este mismo valor divino de la princesa, otorgado por el carácter extraordinario de su belleza y sus virtudes[735]:

ARCOMBROTO — Será dichoso
mi valor, como os obligue,
que hasta agora no ha mostrado
que a vuestra deidad se rinde[736].

ARCOMBROTO — No es tan común hermosura
la que mi vida desea
que Argenis misma no sea,
Argenis, imagen pura
del templo de Venus bella
de las aras del amor,
del cielo divina flor
y del campo humana estrella[737].

---

la hermosura de Dios. El genial inventor del género de la *comedia nueva*, Lope de Vega, empleó motivos e ideas de esta filosofía con intuición creadora que le fue peculiar. Sin embargo, es la obra de Calderón, poeta sistemático y alegórico, en donde este pensamiento adquiere una expresión uniforme y consecuente que alumbra una imaginería y un arte dramático» (Valbuena Briones, 1977, p. 82).

[734] vv. 1300-1305.

[735] Es muy propio del dramaturgo este tipo de pasajes de raigambre neoplatónico en los que la dama se compara con una divinidad por su belleza. Por ejemplo, en *El mágico prodigioso* Cipriano se dirige a su amada como («Hermosísima Justina, / en quien hoy ostenta ufana / la naturaleza humana / tantas señas de divina», *Comedias, VI*, p. 87).

[736] vv. 1100-1103.

[737] vv. 2743-2750.

En los siguientes ejemplos los dos pretendientes ponderan la divinidad y luminosidad de la belleza de Argenis a través de la metáfora del sol[738]:

POLIARCO
Llegué a Sicilia y llegué,
por mejor decir, al cielo,
que es dosel y que es esfera
de un sol [Argenis] que causar pudiera
diluvios de luz al suelo[739]

ARCOMBROTO
Ya vuestra Alteza, señora,
podrá, porque el sol empieza
a desvanecer reflejos
entre corales y perlas,
dejar sin luz esos montes,
sin lisonja esas riberas,
sin hermosura ese valle
y sin deidad esas selvas[740]

Conforme a esta imagen de perfección y rectitud moral, surge la total sumisión de Argenis a su padre Meleandro. Este sometimiento se relaciona con la defensa que ella hace de su honra a lo largo de la comedia y la aceptación del encierro en la torre. De modo similar, su sentimiento amoroso hacia Poliarco la conduce a la aprobación del matrimonio con él, a pesar de que no conoce su identidad real[741]. La docilidad y lealtad de la protagonista a los dos hombres que gobiernan su vida la convierten en un ejemplo de pureza y obediencia, en

[738] Rodríguez-Gallego en su edición de Judas Macabeo (2009, p. 495) anota que «la comparación de la amada con el sol es un tópico de raigambre neoplatónica muy difundido en la lírica de corte petrarquista y ubicuo en el teatro de Calderón, sobre el que puede verse Valbuena Briones, 1977b, pp. 112-114, y Manero Sorolla, 1990, pp. 495-510. Comp., […] *El mayor monstruo del mundo*: "Vuelve a Jerusalén, vuelve / a la esfera soberana / del mejor sol de Judea [Mariene]" (*Comedias, II*, p. 607)».

[739] vv. 2737-2741.

[740] vv. 1194-1201.

[741] La importancia que para ella tiene el sentimiento amoroso hacia Poliarco y la ciega obediencia a la figura real y las tradiciones la llevan a aceptar la pérdida del reino de Sicilia cuando se casa con Poliarco. En este momento Arcombroto, hijo primogénito y varón, convertido en heredero legítimo, se queda con la corona.

un modelo de virtud para todas las mujeres, de acuerdo con el sistema ideológico de la época.

Sin embargo, aun estando sujeta de forma clara a las rígidas normas sociales, Argenis —como princesa— disfruta de cierta libertad a la hora de elegir a sus pretendientes, siempre dentro de los márgenes del orden establecido y conforme al decoro[742]. Precisamente esta capacidad de decisión sobre su destino origina un conflicto cuando los deseos de su padre y su amado son divergentes. En este momento, el sacrificio por la honra y el propósito de no transgredir las normas sociales impulsan a Argenis a renunciar al desarrollo de su amor en Francia y a rechazar la propuesta de Poliarco de escaparse juntos. Este esfuerzo de Argenis se verá al final recompensado con la boda dispuesta por su padre, manifestación de la justicia poética.

No obstante, dicho conflicto interno entre el deseo de agradar a su amado y el deber de guiarse por su padre no siempre se resuelve con la victoria del deber. Argenis desobedece a Meleandro al mantener una relación secreta con Poliarco mientras está recluida en la torre y con ello rompe las normas establecidas. Este desliz no quedará impune, ya que los amantes sufrirán diversas separaciones antes de su unión matrimonial.

Se puede concluir afirmando que la heredera del reino siciliano es definida según los patrones neoplatónicos como una belleza sobrenatural y divina —capaz de atraer y rendir a sus pies a los más valientes caballeros. Pero al mismo tiempo, a lo largo de la acción dramática, se considera en ocasiones como mero objeto de deseo de sus pretendientes o una propiedad del padre. Esta complejidad conforme a la cual la princesa es a la vez poderosa y débil, sumisa y dueña de su destino, puede explicarse en función del gusto barroco por la oposición y el cambio. Sujetos a un vaivén dictaminado por la fortuna, los personajes calderonianos se definen por características, actuaciones y sentimientos contrapuestos[743]. Es precisamente esta contradicción la

[742] De hecho, los principales pretendientes de Argenis forman parte de la realeza, lo sepa ella o no.

[743] Catherine Larson (1991, p. 36) atribuye a la protagonista de *La dama duende*, doña Ángela, una caracterización dual y opositiva en cierto modo similar a la que se aprecia en Argenis. La estudiosa destaca el carácter fuerte e independiente de la dama, que es a la vez débil frente al amor, y aprecia la capacidad de doña Ángela para comportarse de forma benévola o malévola, según la situación. Para explicar toda esta aparente contradicción Larson recurre a la existencia de dos Ángelas: la

que facilita los distintos movimientos que dan lugar a la acción dramática, en una continua búsqueda del cambio y de la *admiratio*[744].

6.3. Poliarco y Arcombroto: la definición del héroe

La función del héroe[745], necesaria en una comedia de género bizantino con rasgos caballerescos, es desempeñada en la obra que nos ocupa por Poliarco y Arcombroto, dos personajes nobles y pertenecientes a reinos diferentes y lejanos, cuyos destinos se cruzan en la conquista de Argenis.

Como sucede en el *Amadís* y en tantas otras historias, el héroe está enamorado de una princesa *a priori* inalcanzable. Poliarco considera en un primer momento su amor como imposible debido al encierro de Argenis y al ocultamiento de su identidad; Arcombroto, por su parte, no consigue nunca el favor de Argenis porque ella ama a Poliarco y —al final de la comedia— es el descubrimiento de la consanguineidad entre ambos lo que impide su unión matrimonial.

---

viuda y hermana frente a la amada, objeto de deseo: «The idea that Angela is an amalgam of opposing concepts or images, as well as concomitantly opposing signifiers, is central to Calderón´s treatment of his female character. For each of the male characters, Doña Angela is many things, including a beautiful woman, a widowed sister needing protection, a phantom lady, a veiled *dama* running from a man, the object of amorous desire, a giver of gifts, and the noble hostess of a fantastic banquet» (1991, pp. 43-44). Para un estudio del personaje de doña Ángela puede verse también Martino (1991).

[744] Malveena McKendrick alude a esta ambivalencia en figuras femeninas trágicas: «The spatial metaphors in *El médico de su honra* form part of a confused, contradictory referential network centred on the heroine —metaphors of sovereign beauty, of solar dominion, of splendour and purity jostle with the image of woman as a unit of exchange [...], images of hunting, of the heron and the goshawks, and metaphors of enclousure. In *El pintor de su deshonra* there is a similar disconcerting juxtaposition on the one hand of images of cosmic and divine beauty [...] and on the other of images of passivity and enclosure, of hostility and indifference» (2002, p. 135).

[745] Curtius define el héroe como un ideal humano que funciona en distintas tradiciones literarias: «El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales *puros*, no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo; pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán, o, en épocas más remotas, un guerrero» (1976, vol. I, p. 242).

Los dos héroes son comparados en distintas ocasiones con figuras universales como Alejandro Magno, Julio César o Eneas, con la finalidad de encarecer su valentía y fortaleza, de modo que se sitúan como ejemplos de virtud. Su manifiesta generosidad y arrojo brillan más en contraposición con la ruindad de los adversarios (Lidogenes, Lidoro y Eristenes) y el carácter débil y egoísta del gracioso.

Los dos héroes cuentan con una vocación de disponibilidad ante los problemas del prójimo, manifestada en el caso de Arcombroto cuando ofrece su ayuda a Poliarco en la lucha con los bandoleros y, más adelante, cuando rescata al Rey de la laguna. Poliarco, por su parte, salva a Meleandro y a Argenis del ataque de Lidogenes en la torre. Ya en un ámbito puramente militar, ambos caballeros luchan por Sicilia en la guerra contra Lidogenes.

La rectitud moral y valentía de estos dos personajes se manifiesta también en su belleza física, paralela a la de la dama y retratada también desde una óptica neoplatónica. Así, Poliarco es comparado con Narciso y tanto el Rey como Selenisa destacan la perfección de los rasgos de Arcombroto, que sugiere su origen noble.

Todas las virtudes de los héroes son puestas al servicio de Argenis, a la que se entregan de tal forma que sus aventuras responden a la necesidad de ganar fama para merecer su amor. De hecho, la superación de pruebas y la búsqueda de reconocimiento social son las razones que han movido a ambos príncipes a dejar sus tierras y poner en peligro sus vidas[746].

Primero Arcombroto (en su llegada a Sicilia) y luego Poliarco (cuando la tempestad lo conduce al reino de Hianisbe) protagonizan escenas tipificadas en el teatro calderoniano en las que un héroe forastero, después de una travesía marítima, es acogido en una tierra que no es la suya de acuerdo con un código dramático establecido.

> Me detendré en un tipo de «disyunción llegada», que reviste un carácter fundamental. Se trata de la que coincide con los sucesos introductorios y que corresponde a personajes destinados a funciones protagónicas —por lo general, forasteros o viajeros que llevan mucho tiempo ausentes. Ésta presenta una nutrida serie de informaciones e indicios que [...] se

[746] Poliarco en su periplo llega a ser prisionero de los piratas (v. 1684) pero protagoniza, demostrando su valentía, la liberación propia y también la de todos los compañeros. Para un estudio del personaje del cautivo en Calderón véase Tyler y Elizondo (1981, p. 428).

> concentran básicamente alrededor de tres ejes: 1) Circunstancias de arribo. 2) Datos del personaje. 3) Una descripción que cumple simultáneamente dos funciones: a) Decorado verbal. b) Sembrar una serie de indicios cuya interpretación está directamente relacionada con circunstancias nucleares de la trama[747].

Desde otra perspectiva, Arcombroto y Poliarco, que inician largas travesías llenas de obstáculos y caminan hacia el conocimiento de la propia identidad y el alcance del amor, pueden considerarse figuras simbólicas del destino humano en la línea de personajes heroicos como el Amadís. En este sentido, mantienen sus principios inalterables a lo largo de toda la obra, de modo que los problemas aparecen como pretexto para que pongan en práctica sus valores. Dentro de este contexto de demostración del propio heroísmo, el final feliz —característica caballeresca— ofrece una lectura ética asociada a la afirmación de que sus virtudes garantizan el orden social y el éxito.

6.3.1. Poliarco

Este personaje (cuya identidad verdadera es la de Manfredo[748], delfín francés) es el claro protagonista masculino de la obra, destacado ya desde su aparición en el título[749]. Como se adelantaba, la trayectoria de Poliarco como héroe adquiere un tinte eminentemente amoroso, pues todas sus aventuras se orientan a que alcance méritos para conseguir la mano de Argenis. En este sentido, es representativo que dicho caballero no persiga (ni obtenga) en el desenlace de la comedia beneficio político alguno, pues se conforma con el reinado de Francia (al que ya tenía derecho antes de iniciar su viaje), mientras que Arcombroto hereda Sicilia[750].

[747] Carrizo, 2006, pp. 180-181.

[748] El nombre de Manfredo se utiliza en *Un castigo en tres venganzas* para aludir a un caballero viejo, mientras que el de Poliarco no aparece en ninguna otra comedia del autor (puede verse Tyler y Elizondo, 1981, pp. 65, 71).

[749] Resulta muy llamativo el hecho de que el nombre falso de Poliarco es el único que figura a lo largo de toda la comedia para referirse a Manfredo, con lo cual se ilustra la tendencia a la artificiosidad y al equívoco, también en el terreno onomástico.

[750] Poliarco únicamente busca con sus hazañas el incremento de su reconocimiento social, que lo llevará a obtener la mano de Argenis. No obstante, la fama del francés es ya inconmensurable antes de que luche por Sicilia, hasta el punto de que llega a territorio africano, tal como se constata en el hecho de que la propia Hianisbe

La acentuación de las características de Poliarco como amante y su adaptación a los presupuestos de la comedia nueva contribuyen a su transformación en un ser más pasional, impetuoso y violento que el de la fuente[751]. Un ejemplo de este cambio se halla en el momento en el que Gelanor le recomienda que revele su verdadera identidad para evitar ser perseguido por el Rey. Aunque tanto en la fuente como en la comedia el francés rechaza de forma rotunda la propuesta del criado, el Poliarco calderoniano se altera de forma más notable y llega a amenazar de muerte a Gelanor[752]:

Argenis	*Argenis y Poliarco*
Gelanor, turbado del miedo leal, en el riesgo de su dueño juzgaba que debía Poliarco, renunciando al fingimiento, manifestar su sangre, su grandeza, porque, en publicando quien era, en estando recebido a su Magestad, al punto excusaría Meleandro la cruda sentencia, y sus enemigos le pedirían perdón. «No lo entiendes —respondió Poliarco— después de agraviado antes me importa encubrirme»[753]	GELANOR ¿A qué fin Verte perseguido quieres, Pues solo decir que eres, Señor, el francés delfín Pudieras…? POLIARCO Necio, villano, ¿tal pronuncias? ¡Vive Dios, que, a no estar solos los dos, te matara con mi mano![754]

Por otro lado, tal como se ha apuntado, en la comedia Poliarco aparece *encubierto* (vv. 404, 435) en la torre de Argenis, nunca travestido como en la fuente. En esta misma línea, tiene lugar la omisión de la historia de la transformación de Poliarco en Teocrine en el alcázar de Argenis (ff. 196v y ss.), ya que el pasaje podría haber sido

---

alude a él como «príncipe famoso» (v. 3104) o «príncipe extranjero / de tanta fama» (vv. 3108-3109).

751 Para un estudio de esta conversión de Poliarco en un personaje más irascible puede verse Davis (1991, p. 228).

752 Poliarco no comunicará a Meleandro su condición real («Manfredo, francés delfín») hasta el verso 2855.

753 f. 16v.

754 vv. 663-670.

considerado indecoroso por el dramaturgo y no concordaría con su reelaboración del personaje para las tablas[755]. Así pues, la triple identidad de Poliarco en la obra previa (Manfredo-Poliarco-Teocrine) se reduce a una doble (Manfredo-Poliarco), en consonancia con el gusto calderoniano por la dualidad.

También cabe destacar que, a pesar de su valentía, el héroe muestra en algunos momentos cierta debilidad, que se puede asociar a la virtud de la *humilitas*, muy valorada en la época. Su actitud en estos casos puede venir marcada también por una voluntad de artificio y afectación, a modo de *captatio benevolentiae* hacia el interlocutor. Me refiero concretamente a la escena que tiene lugar tras el naufragio que le impide ir a Francia para buscar tropas con las que luchar por Argenis. Poliarco se presenta ante Hianisbe y alude a su situación de derrota y desgracia a través de unos versos antitéticos: «Una vez llegué a tus pies / victorioso y atrevido, / y esta, cobarde y rendido, / te pido que me los des» (vv. 2818-2821).

La distinción más relevante de Poliarco como pretendiente de Argenis con respecto a Arcombroto reside en la no consanguineidad con la princesa, que va a ser decisiva en el desenlace final. Sin embargo, la preferencia del dramaturgo por el francés como candidato a la mano de la dama se plasma en su mayor protagonismo, así como en el dominio de su punto de vista ante a los hechos[756]. Además, ya desde el título, se apunta a la centralidad de la relación amorosa de Argenis con el francés, que se sitúa como horizonte dramático y se consolida en el desenlace.

El protagonismo de Poliarco se acentúa al final de la obra, cuando el propio rey Meleandro se dirige a él con un tratamiento de cortesía (y hasta de sometimiento) que no usa con Arcombroto[757]:

REY **Vuestra Alteza**, **gran señor**,
hoy a mi ventura **deje**

[755] No hay que olvidar que Calderón traviste en algunas ocasiones a sus personajes (véase *La vida es sueño* o *El monstruo de los jardines*); no obstante, en esta comedia predominan los rasgos heroicos y viriles de Poliarco, por lo cual no se admite su disfraz femenino.

[756] En el apartado correspondiente a la métrica se analizaba la elección del molde de la silva asociado reiteradamente al peligro, en momentos en los que Arcombroto parece haber ganado el amor de Argenis.

[757] «*Rey*: **Detente**, / Túsbal, que, si **tú pudieras** / ser su esposo, solamente / lo **fueras tú**» (vv. 3389-3392).

tocar los indignos brazos
y **perdóneme** que fuese
tan necio que en tanto tiempo
su valor no conociese[758].

Pues sé desta que merece
vuestra persona y valor
premio tan divino, **dele**,
para fin de **sus** fortunas,
la mano de esposo a Argenis[759].

6.3.2. Arcombroto

Bajo el falso nombre de Arcombroto se esconde en realidad Túsbal, heredero al trono mauritano, pretendiente de Argenis e hijo del rey Meleandro. El origen africano de este personaje se plasma en el texto de forma meramente nominal y no se manifiesta en una sola referencia al tono de su piel ni a peculiaridades religiosas o culturales[760].

Bien es cierto que cuando Timoclea le pide ayuda a Arcombroto lo reconoce por su aspecto físico como *extranjero*, si bien prevalece su condición de *caballero*, reflejada en la vestimenta («*Timoclea*: Ampara, ¡oh, caballero! / —que el traje te acredita, aunque extranjero— (vv. 35-36).

Tanto él como Hianisbe cuentan con un trasfondo africano que actúa como mero rasgo superficial generador de misterio, ya que ambos muestran las características morales propias del universo calderoniano en la misma medida que cualquier otro personaje de la comedia. De hecho, Arcombroto llega a ser confundido con el francés Poliarco por su condición de extranjero (vv. 1023 y ss.); su origen

[758] vv. 3370-3375.

[759] vv. 3381-3385.

[760] Ya en la fuente este personaje aparece sorprendentemente sin los rasgos africanos («Ninguna cosa admiró más a Poliarco y a Timoclea como que en África hubiese nacido tanta blancura, que ni belfos se le hinchaban los labios, ni forzados sus ojos se escondían a dentro, fugitivos de las cuencas», Pellicer, f. 5v). Este hecho acrecenta el misterio alrededor de sus orígenes e incide en la búsqueda de la *admiratio*. A diferencia de Arcombroto, personajes como Cañerí (de *La niña de Gómez Arias*), Idaspes, Persina (de *Los hijos de la Fortuna*), Mandingo, Casimira, Irene o Irífile (de *La Sibila de Oriente*) sí son caracterizados explícitamente como *negros* (Tyler y Erizondo, 1981, pp. 449, 484).

noble y real justifica su función de segundo galán en una comedia palaciega. De hecho, no existe ninguna referencia en la comedia a valores propiamente africanos, ya que este origen actúa como un mero telón de fondo, orientado a la búsqueda de exotismo. La superficialidad del carácter foráneo de Arcombroto se plasma también en una afirmación que hace a Argenis en la que alude a sus limitaciones lingüísticas, que apartarían su discurso galante de un nivel tan alto como habría deseado. No obstante, esta valoración no se ajusta en absoluto a la realidad, ya que tanto Arcombroto como Hianisbe, al igual que Poliarco, emplean un lenguaje tan elaborado y alambicado como los demás personajes elevados. Se trata más bien de una fórmula de humildad que encaja en un pasaje caracterizado por la tendencia a la afectación.

ARCOMBROTO Soy extranjero
y el idioma desta tierra
no sé tan bien que con él
me explique, que, si estuviera
en mi tierra, en ella hablara
con más libertad y en ella
hablara mejor[761],

Arcombroto utiliza además expresiones cristianas, que comparte con los demás personajes, al lado de aquellas que aluden a la gentilidad clásica. Así pues, apostrofa al cielo en varias ocasiones, ya sea pidiéndole ayuda en la tribulación («¡Válgame el cielo!», vv. 1400, 2043, 3291) o utilizando el propio verbo *rogar* («ruego al cielo», v. 2147; «ruego a Dios», v. 2148) para formular sus súplicas. En esta misma línea, se constata una sumisión al rey Meleandro y a Argenis, de acuerdo con los códigos de la comedia de la época. Arcombroto, al igual que Poliarco, habla de sí mismo al Rey como aquel que «viene / desde su patria a servirte» (vv. 1036-1037) y se muestra dispuesto a morir si él así lo desea («sujeto a tus pies humilde», v. 1053).

Tal como ocurre con los héroes de los libros de caballerías, Arcombroto nace en circunstancias adversas y extraordinarias, por lo que crece lejos de su padre, desconociendo su propia identidad, hasta

[761] vv. 1240-1246.

que las ansias de amor y aventura lo llevan a Sicilia, donde se producirá la anagnórisis final.

De manera similar a Poliarco, en su conversión al molde dramático Arcombroto se vuelve también un personaje más impulsivo, de acuerdo con la acentuación de su condición de amante. Esta tendencia se aprecia en el rápido enamoramiento de Argenis y en el hecho de que no tarda en declararle su amor, contra la lealtad al amigo. En la comedia, además, el africano ya sabía de boca de Poliarco su amor por Argenis, lo que contribuye a reforzar la traición cometida al pretender a su amada[762]. En la siguiente secuencia correlativa y de gran elaboración estilística Argenis destaca el atrevimiento de Arcombroto al tratar de seducirla[763]:

ARCOMBROTO vos escuchadme
con gusto y dadme licencia
para hablar: veréis, señora,
que ni me turba ni eleva
lo confuso del conceto,
lo ignorado de la lengua,
la novedad del idioma,
ni lo sutil de la idea,
ni lo ajeno de la patria.
ARGENIS ¿Sino qué?
ARCOMBROTO Vuestra belleza.
ARGENIS Pues ¡qué atrevimiento!
ARCOMBROTO Yo
he dicho lo que dijera
de mi sentimiento, cuando
vos me diérades licencia.
Si ha de enojaros el darla,
no me la deis y suspensa
el alma vuelva a dudar
idioma, conceto y lengua[764].

[762] En la fuente, en cambio, Arcombroto solo sospechaba acerca de los sentimientos del amigo, que no conocía con certeza.

[763] De acuerdo con su condición de extranjero, Arcombroto resalta otra vez «lo ignorado de la lengua», «la novedad del idioma» y «lo ajeno de la patria».

[764] vv. 1254-1271.

Otro ejemplo en el que se refleja el carácter pasional de Arcombroto tiene lugar cuando llega detenido por unos villanos ante Meleandro. Sus quejas e irascibilidad contrastan claramente con la docilidad y sumisión del Arcombroto novelesco[765]. Para endurecer sus reproches al Rey Calderón introduce en su discurso el mito de Circe:

ARCOMBROTO ¿Son por ventura de Circe
estos palacios o son
tus entrañas de caribe,
que con sangre de tu huésped
las aras injustas tiñe?
¿Ansí premias a quien viene
desde su patria a servirte,
pensando volver a ella
coronado de invencibles
trofeos con que adornar
los follajes de sus timbres[766]

Arcombroto, además de ser traidor a su amigo, actúa de modo arrogante en la comedia cuando —tras liberar a Meleandro de la laguna— se compara a sí mismo con Eneas y afirma con altivez que recibirá eternas alabanzas por su valiente acción (vv. 1294-1297)[767]. En este punto se percibe cierta ironía dramática con la que se anuncia el fracaso amoroso que sufrirá al final. Otro aspecto que apunta hacia la misma dirección es la alusión que hace la Hianisbe calderoniana a Ícaro con la intención de ponderar el valor de su hijo adopti-

[765] En la obra narrativa la llegada de Arcombroto al palacio de Meleandro no transcurre entre tanta confusión, pues ya los caballeros de la corte descartan, al ver su rostro, que sea Poliarco. Ante la pregunta de Eurimides de por qué fingió ser Poliarco, él responde con sosiego que «ni jamás había fingido ni de su voluntad había venido traído de aquel acompañamiento a palacio, que el yerro de los villanos no debía ser engaño suyo» (f. 52v). Más adelante, cuando el africano es llevado ante el Rey, después de las debidas reverencias, expresa con humildad y claro sometimiento sus buenas intenciones: «No me sea agurero, oh Rey, el llegar a tus ojos la primera vez delincuente. El mayor de mis deseos fue peregrinar a tu corte; con esta determinación dejé mi patria, siguiendo la derrota de Sicilia, que excede en dicha a los demás reinos del Orbe» (f. 52v-53r).

[766] vv. 1031-1041.

[767] La comparación de Arcombroto con personajes mitológicos será estudiada de forma más rigurosa en el apartado temático correspondiente a las alusiones clásicas.

vo. Aunque esta metáfora pretende enaltecer al africano, puede ser considerada como un guiño del dramaturgo al público, una pincelada de ironía que avanza una vez más su futura derrota[768]. De este modo, se completaría también en la figura de Arcombroto la tendencia general de la obra a castigar a los personajes ambiciosos. Con todo, el africano recibe como compensación por la pérdida de Argenis el reino de Sicilia, pues su linaje, la valentía que demostró en la lucha a favor de Meleandro y la necesidad de respetar el régimen establecido se lo aseguran.

Al igual que Segismundo (aunque debido a razones diferentes), Arcombroto se ve obligado a renunciar a su verdadero amor y contentarse con un matrimonio impuesto (en su caso, con Timoclea) para obtener el poder político. Se trata de una aceptación de las leyes morales y sociales en detrimento de las propias pasiones, una demostración de autocontrol que sitúa a Arcombroto y Segismundo como merecedores de un reino[769].

6.4. Rey Meleandro

La figura real es un personaje característico de la comedia calderoniana[770] que cumple una función muy tipificada, sobre todo al final

[768] «Un procedimiento utilizado por Calderón, típico recurso para conseguir el efecto cómico, consiste en comunicar al público más información de la que posee el personaje. [...] Por eso el público se siente superior a él y se puede reír de sus intentos de aplicar lógica y razón para extraer conclusiones que el espectador sabe son erróneas» (Ruano de la Haza, 1994b, p. 274).

[769] «The Polish Infante´s renunciation of Rosaura, the woman who first had stirred his passions and awakened his humanity and sexuality, has been interpreted as a sign of Segismundo´s having assumed rational control of his actions and direction of his life. *El haberse vencido a sí mismo* [...], a negative affirmation that human reason is the surest guide in the labyrinth of life, encounters its positive counterpart in Segismundo´s marriage to Estrella, a symbolic assumption of obligations to the Other» (O´Connor, 1993, p. 97).

[770] Arellano alude al *poderoso*, frecuentemente representado por un rey, como uno de los seis personajes básicos de la comedia nueva: «Esta figura se desdobla en dos tipos de actantes según sea rey joven o rey viejo. El primero comparte rasgos de galán, y suele ser soberbio y violento, aunque casi siempre se vence a sí mismo. El rey anciano es un tipo especial de viejo, que suma a la prudencia sentenciosa la jerarquía enaltecida de la realeza. El sentido de la presencia de este personaje en la dramaturgia barroca mantiene una evidente relación con la ideología monárquica que la sustenta, pero de nuevo el ingente *corpus* dramático del Siglo de Oro muestra

de la obra, en relación con la resolución de los conflictos, la vuelta a la calma y la disposición de los casamientos[771].

Ya muy al comienzo de la comedia Meleandro es definido como un rey bondadoso y poco beligerante. La indulgencia en exceso es una característica que procede de la fuente y se puede considerar, según la lógica dramática, la causa de los males que azotan a Sicilia. En el siguiente fragmento se plasma cómo Poliarco señala la facilidad del monarca para perdonar a personas como Lidogenes (calificado como *traidor*), que son auténticas amenazas para el reino.

POLIARCO
En este estado el traidor
quiso venir a concierto
y, en oprobrio de sus armas,
Meleandro a concederlo,
porque ¿se atreviera un hombre
particular a un imperio
soberano a no saber
que, cuando a su atrevimiento
llegue el castigo, ha de estar
puesta la piedad en medio?[772]

Esta condición benévola de Meleandro, asociada a la desgracia del reino, encaja con la tendencia de Calderón a relacionar el caos y la inestabilidad con la existencia de una figura paterna que no ha cumplido su función protectora debido a diversas razones.

> Defecto general de la figura paterna es su incapacidad para afrontar el riesgo de la vida, para aceptar la inseguridad y contingencia esenciales del ser humano: los *padres* carecen, en suma, de valor para enfrentarse con

numerosos ejemplos no asimilables a un modelo único de rey, por más que los rasgos básicos sean fijos» (Arellano, 1995, p. 127).

[771] La reaparición de Meleandro al término de la comedia para arreglar las bodas se ajusta al concepto del «Deus ex machina», que Valbuena Briones vincula con la filosofía platónica: «Platón en *El político* [...] habla del concierto del universo y de la fuerza del hado que puede trastornar el curso de las estrellas hasta que el ordenador establece de nuevo el ritmo armónico de los cielos» (1977, p. 49). «In *La vida es sueño* [...] the allegorization of sovereign power represents a response to the becoming historical of the natural world: it allows one to see that once the essential order of nature is withdrawn, power —in Calderón´s case, absolute power— rushes in to fill the gaps» (Cascardi, 1993, p. 25).

[772] vv. 469-478.

> sinceridad a los embates de múltiples violencias. [...] En cualquier caso, varias piezas fundamentales responden a este tema básico: *La devoción de la cruz, Los cabellos de Absalón, Las tres justicias en una, La vida es sueño*...[773]

Sin embargo, en ningún momento se culpa directamente a Meleandro ni se le castiga por su debilidad, sino que se trata de señalar la maldad ajena como principal motivo de la inestabilidad política del reino. Como se avanzaba en el capítulo estilístico, Poliarco utiliza la fórmula "más que A B" en dos ocasiones para describir el carácter pacífico y poco duro del Rey. De esta forma, compensa sus carencias en el terreno militar al resaltar sus virtudes como hombre de paz y buen negociador[774]. Este recurso puede ser interpretado como una crítica velada al monarca sin apartarse del decoro[775]. El doble paralelismo de los versos 230-234, engarzados por pares a través de la anáfora, remarca la oposición entre la bondad del Rey, su diplomacia, y el aprovechamiento de los malvados:

POLIARCO
Meleandro, de Sicilia
rey único, a quien el cielo,
más que de ánimo gallardo,
dotó de su entendimiento,
largo tiempo gobernó
entre el ocio y el sosiego
de la paz, sin que a la guerra
diese el militar gobierno,
por ser de ánimo apacible,
espíritu manso y quieto
y al fin inclinado, más
que a la milicia, al consejo,

[773] Arellano, 2001b, p. 29.

[774] «The spectators are shown that a significant aspect of loyalty to one´s king consists of quiet protest when he errs. The royalty in the audience learns to appreciate a loyal opposition. All witness the success of discourse over violence, of justice tempered with mercy, of humility. Frederick A. de Armas shows that in *La vida es sueño* Calderón mitigates theogony (Jupiter´s overthrow of his benevolent/tyrannical father Saturn) with the prediction of a return, through the figure of Rosaura (Astrea), to the Golden Age» (Fox, 1986, p. 113).

[775] «El principio del decoro en lo que se refiere a la realeza enlaza con la justicia poética en los casos en los que ésta no se aplica debido a la dificultad que encierra castigar a reyes en los escenarios de un país fuertemente monárquico» (Parker, 1991, p. 83).

cuya condición afable,
cuyo semblante modesto
en los ánimos altivos,
en los alterados pechos
de traidores, engendró
osados atrevimientos
¡Oh, a cuántos reyes; oh, a cuántos
les hizo mal el ser buenos![776]

Dentro de este mismo afán de destacar las virtudes del monarca, Poliarco habla de él como «advertido y cuerdo» (v. 302) al referirse a la decisión de encerrar a su hija en un alcázar para evitar los funestos pronósticos del horóscopo. Se resalta aquí su prudencia y buen actuar, sin cuestionar en absoluto la drástica medida, de forma que Meleandro aparece retratado —además de como un rey bondadoso— como un padre protector[777], preocupado por el peligro en el que se encuentra su hija[778].

Todo esto nos inclina a afirmar que los cambios en la configuración de la personalidad del Rey con respecto a su correlato barclayano van dirigidos a exaltar su figura y suavizar sus defectos, de modo que se plasma en las tablas la rigidez de una jerarquía que no admite modificaciones.

776 vv. 219-238.

777 «In the past forty years we have begun to distinguish within the character of the King between the office and the man. That the ruler may be as fallible as any other character in the play has obliged a closer scrutiny of the royal figure and the dynamics of his influence on events depicted» (Fox, 1986).

778 Un ejemplo más extremo de este comportamiento se halla en el rey Basilio de *La vida es sueño*, quien —además de privar de libertad a su hijo para apartarlo de su destino— llega a condenarlo a criarse como una fiera, anulando en él todo ejercicio de libertad: «La supuesta sabiduría del rey ignora en su soberbia que el destino humano sólo puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado: el experimento que hace con su hijo no es legítimo: no cumple las condiciones exigibles, ya que se ha privado al joven de toda relación y trato humano. Condenado a vivir entre las fieras, reacciona como las fieras, no en cumplimiento de su nefasto horóscopo (como cree Basilio), sino por las carencias que en él ha provocado el trato recibido» (Arellano, 1995, p. 483). Argenis, en cambio, recibe una refinada educación de mano de mujeres, de forma que su encierro se contempla más como una medida de protección que como una vía de privar al mundo de los peligros que la princesa pueda ocasionar.

La idealización de Meleandro llega a un punto muy alto en el momento en el que Arcombroto, tras saber que no podrá casarse con Argenis por ser su hermano[779], se consuela de su fracaso amoroso con el conocimiento de la relación paterno-filial con el Rey: «*Arcombroto*: solo / tener sangre tuya puede / consolarme deste daño / y hacer que contento quede / de una pérdida tan grande» (vv. 3402-3406)[780].

Este enaltecimiento de la figura monárquica se manifiesta también en una alusión a su carácter divino, que se produce cuando detienen a Arcombroto. Timonides pregunta a Meleandro si quiere que se le descubra la cara al prisionero y el Rey se niega, alegando —en un alarde de grandeza— que si el preso ve su rostro quedará libre de la muerte:

TIMONIDES	Aqueste es el preso. ¿Quieres que la banda al rostro quiten?
REY	No, porque mirando el mío no quede de muerte libre[781].

En definitiva, las modificaciones con respecto a la fuente van orientadas hacia una adaptación del Rey barcalayano a la figura del monarca del teatro español de la época[782]. Calderón endurece a Meleandro al acentuar su fortaleza y seriedad ante los traidores, mientras que en la obra narrativa el Rey era visto por momentos como un títere.

De hecho, Arcombroto advierte a Poliarco de la rigidez y autoritarismo de la monarquía, que actúa en ocasiones de forma violenta

[779] «El género pone coto al incesto, que no puede materializarse en una pieza cómica y lúdica. Tiene cabida en el argumento pero no se explotan sus posibilidades trágicas. Un botón: la verdadera identidad de Arcombroto, que crece creyendo ser hijo de Hianisbe pero es fruto del amor secreto y fugaz de su hermana con el rey de Sicilia, no se revela más que para impedir que matrimonie con su hermana Argenis, y una situación muy similar a *Las tres justicias en una* –que acaba en desgracia– se salda con felices bodas en *Argenis y Poliarco*» (Sáez, en prensa).

[780] Sobre el tema del incesto en la obra calderoniana véase Morón (2000, pp. 166-167) y Sáez («Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», en prensa).

[781] vv. 1022-1025.

[782] Para profundizar acerca de esta tendencia de la comedia, puede verse Davis (1991, p. 227).

contra la propia razón en su necesidad de imponer su poder (vv. 559-570)[783].

En este mismo sentido, se prescinde en la comedia de los episodios en los que se muestra la vulnerabilidad e indefensión del Rey en situaciones complicadas. Las numerosas alusiones a su «medroso ánimo» (f. 436r) se reducen y se desechan pasajes que pueden considerarse indecorosos o ridiculizantes[784]. Es el caso del momento en que Meleandro, cobarde e ingenuo, tropieza con una piedra y cae ante la falsa noticia de que Lidogenes lo había llamado *amigo*. Como ya se estudió en el apartado correspondiente a las omisiones de pasajes de la fuente, desaparecen también la risa y las bromas en boca del monarca, impropias de la figura real en el teatro calderoniano.

Otro rasgo propio de la literatura española que imprime Calderón a su Meleandro es el donjuanismo, una vía más de adaptación de los materiales previos al contexto del teatro de la época[785]. Mientras que en la fuente el monarca vuelve de África a su tierra debido a la muerte de su padre y allí se entera de la pérdida de su esposa africana (desconociendo la existencia del hijo); en la comedia un Meleandro calificado como *traidor* e *ingrato* seduce a Ana con engaños para después abandonarla y olvidarse de ella en brazos de otra mujer:

HIANISBE poco importa
aquí el callarte un traidor,
pues a este caso no toca
más que saber que galán
de Ana, mi hermana, se nombra.
Liberal de hacienda y vida,
en secreto se desposa.
¿Qué mucho? Estaba al principio

[783] En su análisis comparativo de *La vida es sueño* con *La estatua de Prometeo* O´Connor afirma que «It is not significant whether the prejudgments about human activity implicit in the structures of noble conduct (*el código de honor* […]) are adequate. In a broad sense, these prejudgments, and not reason itself, delineate noble duties and obligations. The deep structure of the play reflects in a stark manner the negational imparatives of honor» (1993, pp. 100-101).

[784] En la comedia, por ejemplo, no se recoge el momento en que el Rey, ingenuo y bobalicón, cree la «consagración de Teocrine», su identidad divina. Selenisa cuenta cómo todos, incluida su hija, se ríen de él («se burla con disimulada risa Argenis conmigo», Pellicer, f. 227r).

[785] Davis, 1991, pp. 227-228.

de su amor, donde no hay cosa
que el deseo de gozar
no facilite y disponga.
Para no cansarte, en fin,
Ana, puesta en cinta, llora
que a ella le haga desdichada
lo que me hiciera dichosa,
porque ser ingrato el huésped
es ya uso. Con las proas
de sus armados bajeles
volvió a atormentar las ondas
y en la despedida dio
a Ana en un cofre una joya
que había de ser la seña
por donde a su hijo conozca
y como tal le asegure
no menos que una corona.
Volvió a su patria con esto,
donde pasadas memorias
el tiempo cubrió de olvido
en los brazos de otra esposa[786].

Cabrían diversas interpretaciones políticas de la trayectoria de la figura real en *Argenis y Poliarco*, si bien han de considerarse un tanto arriesgadas, dado el carácter cortesano de la pieza y la clara preeminencia del tema amoroso. Desde esta perspectiva podría situarse a Meleandro como un correlato de Felipe IV, como se ha considerado a Ulises en *El mayor encanto, amor,* obra en la que algunos autores han detectado un paralelismo de la malvada maga encantadora Circe con Olivares[787].

Como Meleandro, el Rey Planeta (que reina entre 1621 y 1665) ostentaba, entre otros títulos, el de monarca de Sicilia. Si se tiene en cuenta este paralelismo podrían valorarse algunas alusiones atenuadas a su bondad excesiva y a sus malos consejeros como posibles repro-

[786] vv. 1529-1557.

[787] Para el estudio de la función «catártico-conjuradora» del teatro cortesano de Calderón véase De Armas (2011). El autor menciona el término *reversibilidad* para referirse al *anamorfismo* del arte de la época, en la cual caben varias y a veces contradictorias lecturas.

ches velados[788]. En este sentido, resultan clave dos versos en boca de Poliarco a través de los que se podría leer un mensaje político crítico («¡Oh, a cuántos reyes; oh, a cuántos / les hizo mal el ser buenos!», vv. 237-238)[789].

Con todo, tal y como se ha avanzado en capítulos anteriores, no parece que existan pruebas suficientes para justificar y defender una posición de Calderón contra el régimen establecido, un sistema en el cual el dramaturgo consiguió triunfar y supo integrarse de forma extraordinariamente hábil. Por el contrario, los criterios de adaptación de la fuente apuntan hacia un propósito de ensalzamiento de la monarquía y sus méritos. De hecho, en la obra de Barclay existían marcadas características negativas de Meleandro que fueron claramente suavizadas.

La posibilidad de que detrás de este decoro, necesario para su ascenso en la corte, Calderón pretenda insinuar ciertos defectos de la monarquía establecida siempre puede ser considerada, mas en casos como el que nos ocupa la aportación de pruebas al respecto resulta imposible.

6.5. Reina Hianisbe

La reina africana representa dentro del elenco de personajes de la comedia el correlato femenino del rey Meleandro y su presencia

[788] «Mientras la corrupción del gobierno por los favoritos y su caída del poder constituían el contexto histórico inmediato cuando Calderón comenzó a escribir obras, la tradición de "decir sin decir" que llevaba consigo consejos o reproches al rey y los ministros era el telón de fondo establecido de la actividad de escribir obras de teatro. Calderón no hace ninguna indicación tan evidente como al utilizar Lope de Vega el puesto de comendador de Ocaña, ni asocia directamente a ninguno de sus personajes con una persona pública viva, pero el "contexto histórico" está con frecuencia presente en su imaginación cuando sus argumentos se detienen en la vida pública» (Parker, 1991, p. 304).

[789] No obstante, Morón afirma que, «En general, la sátira en Calderón es abstracta: toca en las costumbres de manera vaga, pero no estamentos o personas particulares». A continuación el estudioso ofrece el ejemplo de *Amor, honor y poder*, donde «El Rey Eduardo, enamorado locamente de la hermosa Estela, ordena que el padre de la dama vaya a la Corte. En apariencia es un honor para el padre, pero la intención del rey es tener cerca a Estela y libre acceso a ella» (Morón, 2000. p. 158). Desde otra perspectiva, Vila Carneiro (2011 y en prensa) ha estudiado las posibles implicaciones políticas de dicha comedia.

supone un paso más en la búsqueda del exotismo[790]. Al igual que su homólogo siciliano, Hianisbe aparece mitificada, caracterizada de forma recurrente como la mismísima «deidad del África» (v. 1618), conforme a un patrón neoplatónico empleado para encarecer su poder y sus virtudes.

En cuanto a su condición africana, hay que recuperar aquí la idea de la tendencia a la *desafricanización*, antes aplicada a Arcombroto. Hianisbe tampoco cuenta con rasgos culturales propios de su tierra, más allá del posible tono oscuro de piel, los vestidos y los potenciales elementos decorativos de sus palacios[791].

Al igual que su heredero, la Reina maneja perfectamente el lenguaje, de forma que llega a utilizar expresiones y recursos de gran complejidad y artificio, en el mismo nivel que los demás personajes. Sus alusiones a la religión grecolatina, muy recurrentes, se combinan con menciones a un *cielo* (vv. 1054) o *cielos* (vv. 1771, 3114) que podrían recordar de forma más directa la cultura cristiana.

La *desafricanización* de Hianisbe se manifiesta de forma especial en el momento en el que la Reina compara a Arcombroto, por su valentía, con los personajes literarios Esplandián y Amadís (v. 2991), pertenecientes a la literatura española del Siglo de Oro. Con dichas alusiones se constata que Hianisbe, africana externamente, forma parte en su esencia del mismo universo cultural de los espectadores, al igual que los demás participantes de la comedia.

Asimismo, el dramaturgo mitifica a Hianisbe empleando modelos clásicos en su caracterización, tal y como lo hace con Meleandro, Poliarco y Arcombroto. En efecto, cuando la Reina acepta ayudar a Poliarco, señala que ha llegado el momento en el que los sufrimientos (*fortunas*) concluirán para el francés, siendo ella misma el brazo ejecutor de la voluntad divina:

[790] Sicilia, reino de Meleandro, y África, reino de Hianisbe, son los espacios que se van sucediendo en la comedia de forma simétrica, en consonancia con el paralelismo de sus respectivos monarcas en muchas escenas.

[791] No disponemos de la información necesaria para determinar la caracterización de Hianisbe en escena ni tampoco la decoración que la rodearía, pues no existen indicaciones al respecto en el texto de la comedia ni en las acotaciones. De todos modos, no se puede descartar la posibilidad de que algún autor de comedias sobreentendiese la necesidad de incorporar determinados elementos portadores de exotismo en sus apariciones.

HIANISBE Ensanchad
el corazón y vivid
confiado, pues el cielo
hoy os ofrece por mí,
señor, de vuestras fortunas
el más imposible fin[792]

Por otro lado, son destacables los paralelismos entre Hianisbe y la clásica Dido, que otorgan a la reina africana un halo de intemporalidad. La similitud entre ambas comienza en el hecho de que Hianisbe acoge a Poliarco en África, como Dido lo hace con Eneas, si bien no existe relación amorosa entre la pareja en la comedia, debido quizá a la edad ya madura de Hianisbe. La hospitalidad es una característica básica común a ambas mujeres, que comparten además su ubicación africana. Las dos son viudas (Hianisbe de Túsbal y Dido de Siqueo) y tienen una hermana llamada Ana[793]. Por último, otro punto en común entre las dos damas son los codiciados tesoros que poseen —en el caso de Dido, buscado sin éxito por su hermano Pigmalión, y en el de Hianisbe, robado por los piratas y restituido después por Poliarco—.

Una característica muy representativa de Hianisbe, tomada de la fuente, es su condición de mujer repudiada por su esposo («Túsbal, cansado de mí, / ya de sus brazos me arroja, / ya mis finezas le cansan, / ya mis regalos le enojan», vv. 1512-1515). El deseo de recuperar su matrimonio la empuja a adoptar al hijo de su hermana. De este modo, como ya se adelantaba, la Reina consigue fortalecer el vínculo conyugal, claramente partícipe de los valores de la época y sumisa a su papel de esposa. Posteriormente, la muerte de su marido la sitúa como monarca absoluto y máxima figura de poder, sin la supervisión de ningún varón[794].

En definitiva, Hianisbe es un personaje que adquiere las cualidades que se pedirían a una esposa y a una madre de la época, pero no por ello deja de ser autoritaria y poderosa, como corresponde a un

[792] vv. 3008-3013.

[793] Son también viudas, como afirman Tyler y Elizondo (1981, p. 494), personajes calderonianos como doña Ángela (en *La dama duende*), Camila (en *La gran Cenobia*), Semíramis (en *La hija del aire*) y Silvia (en *Mejor está que estaba*).

[794] La presencia de reinas es habitual en el teatro calderoniano. Consúltese la larga nómina de personajes femeninos que desempeñan este papel en Tyler y Elizondo (1981, pp. 488-489).

rey. Caracteriza a la Reina su espíritu de sacrificio por su hermana y por su matrimonio, pero también una destacada inteligencia y poder de decisión ante los problemas, que le otorgan un carácter activo, equiparable, dentro del conjunto de personajes femeninos, al de Timoclea[795].

En efecto, la Reina goza de una libertad e independencia poco comunes en la época para una mujer, pero posibles —incluso en el rígido sistema social del momento— en circunstancias excepcionales. Es una viuda que asume el gobierno de África y esta condición real contribuye a su notable influencia sobre Arcombroto y Poliarco. Hianisbe no se encuentra presente en el desenlace y cede el protagonismo aquí a Meleandro, pero promueve la resolución de los conflictos al hacer llegar al monarca las cartas en las que se explica el origen de Arcombroto[796].

En cuanto al importante peso de la Reina en el conjunto de la comedia, es muy representativo un largo parlamento de carácter narrativo que pronuncia en presencia de su dama (vv. 1476-1601) y que facilita la expresión de su punto de vista, a la misma altura que el de los caballeros. Hianisbe expresa en el convencional molde del romance acontecimientos pasados que desconoce el espectador y afectan directamente a la acción dramática. A pesar de que la Reina no está sola, su parlamento se ajusta muy bien a la definición que aporta Lourdes Bueno de los monólogos narrativos en boca de personajes femeninos[797]:

[795] La asociación de la sagacidad con personajes femeninos es muy habitual en la época, tanto en Calderón como en otros autores. Sin embargo, en los casos que trataremos en *Argenis y Poliarco* los ardides pensados por mujeres no cuentan con fines maliciosos, sino que tienen como objetivo la resolución de problemas y la lucha contra la injusticia.

[796] Gracias a los consejos de Hianisbe y a la promesa que ella les hace, Poliarco y Arcombroto dejan a un lado por un tiempo su enemistad y marchan en paz para Sicilia, donde se conocerán sus identidades y abrazarán el destino final.

[797] Este tipo de intervenciones han de entenderse como una modalidad intermedia entre el monólogo y el diálogo. «Se trata de las tiradas o parlamentos extensos en los que la protagonista narra un acontecimiento, generalmente del pasado, a otro personaje con la finalidad de informarle [...] La adscripción, por mi parte, de estos discursos a la categoría de monólogo se basa, principalmente, en la longitud de los mismos y, de forma predominante, en la actitud que adopta el hablante a la hora de emitirlos. Otro aspecto decisivo que influye en su inclusión es la ausencia de res-

> en los monólogos narrativos hay un fuerte predominio de las formas verbales, la mayor parte de las cuales denotan algún tipo de actividad. Estos verbos, sin embargo, no escapan al influjo de la emoción que trasluce en cada una de las palabras de la narradora. Los hechos se suceden uno tras otro siguiendo una férrea lógica narrativa que, además, logra mantener alerta las expectativas del receptor. La función dramática que poseen es, claramente, la de ofrecer información al receptor sobre unos hechos clave a la hora de interpretar la acción que se desarrolla en escena; pero, no por ello, están faltos de emotividad, sino todo lo contrario, las emociones y sentimientos que la heroína experimenta a medida que narra los hechos impregnan completamente los fragmentos creando así un fuerte lazo entre acción y emoción[798].

Desde el punto de vista de la puesta en escena, Hianisbe aparecería rodeada siempre de la pompa correspondiente a su status social, de forma que las escenas en las que Poliarco o Arcombroto llegan ante ella tendrían que estar marcadas por una escenografía y representación muy ceremoniosas. El poder de la Reina se refleja también en la elección de moldes métricos elevados como la octava real (vv. 1617 y ss.) y la décima (vv. 1698 y ss.) en las escenas en las que aparece, de acuerdo con el estilo grandilocuente en el que se expresa.

6.6. Selenisa

Lo primero que debe tenerse en cuenta es la menor independencia y protagonismo de este personaje con respecto a las demás mujeres de la comedia. Selenisa se sitúa en una posición secundaria y cuenta, a su pesar, con un margen de movimiento e influencia bastante limitado. No obstante, existen algunas características destacables que cabe desglosar para completar un estudio integral de los distintos papeles de la obra.

La consideración de este personaje como *dama* (v. 797acot.), acompañada de los sentimientos amorosos que experimenta, informan respectivamente de su origen noble y su temprana edad, que la

---

puesta por parte del interlocutor; éste permite que la voz femenina se explaye libremente, sin interrumpir ni una sola vez su discurso; de ahí que la posible denominación, ofrecida por Ruiz Ramón, de "discursos de una sola voz" sea muy sugerente y, al tiempo, acertada» (Bueno, 2003, p. 180).

[798] Bueno, 2003, pp. 48-49.

sitúan en una posición abierta al amor[799]. Es precisamente este sentimiento, que guarda en secreto, y los celos, los que le originan a Selenisa el dolor y frustración que la definen como personaje dramático.

Su condición de enamorada se sugiere de manera indirecta y enigmática a través de la temática de sus canciones (v. 3234 y ss.). Podría interpretarse que su amor secreto es hacia Arcombroto, dado el extraño comportamiento de la dama en su presencia y sus palabras en aparte en las que destaca la belleza del caballero "(Gallardo es el africano)" (v. 1094). Además, cuando se ve a solas con él en el parque —espacio asociado al encuentro de los amantes— Selenisa se muestra furiosa al determinar que el africano trata de seducirla solo para acercarse a Argenis.

La historia de Selenisa y Arcombroto sería la única que se trunca (exceptuando la de Arcombroto con su hermana Argenis), ya que la Selenisa calderoniana paga con la soledad sus celos desmedidos hacia Timoclea —como dama de Argenis— y hacia la propia Argenis —como amada de Arcombroto—.

El instante de mayor intensidad dramática que protagoniza Selenisa tiene lugar cuando la dama, dolida y molesta con Argenis, rechaza la joya de Arcombroto y decide traicionar a la princesa revelando su relación secreta con Poliarco (v. 2030), hecho que provocará los celos del africano. Los siguientes versos sintetizan su voluntad vengativa[800]:

SELENISA — y a tiempo llega que yo
desengañe su esperanza
por solo tomar venganza[801].

SELENISA — Pues da sepulcro de olvido
a una esperanza que yace
en la cuna donde nace,
porque tu intento atrevido

[799] La Selenisa de la fuente, en cambio, es una mujer madura, tal como muestra el hecho de que tiene un hijo de la edad de Arcombroto.

[800] Selenisa es leal a Argenis hasta que se siente desplazada por Timoclea, pero a partir de este momento su desconfianza y celos la convierten en malvada y, por tanto, justifican su castigo final. De esta forma, no se vulnera la justicia poética.

[801] vv. 1992-1994.

conquista imposible ha sido
de una hermosura sin fe…[802]

El personaje de Selenisa es uno de los que experimenta mayor cambio en la transformación dramática desde la fuente, si bien el giro que sufre va encaminado a difuminar sus rasgos y a restarle protagonismo en la trama. La complejidad de una consejera activa que termina por traicionar a la princesa se simplifica de forma apreciable en la comedia. La Selenisa calderoniana es una mera confidente celosa, menos amenazante y dañina que su homóloga, aunque en ocasiones desconcierta con sus actitudes[803].

En los siguientes versos se aprecia una Selenisa dolida porque Argenis, que antes se dirigía a ella como *amiga* (v. 904), la aparta para estar a solas con Timoclea:

SELENISA (¿Qué novedad es aquesta?
¿Argenis de mí recata
sus gustos? ¿A mí me niega
sus secretos y ya fía
de otro pecho sus tristezas?
¿Pues en qué la he deservido?
¿Qué ha visto en mí que no sea
lealtad y amor? Triste voy;
¡quiera Dios que por bien sea![804]

Es entre los versos 1995 y 2001 de la comedia donde se percibe cierto eco de la maldad original de Selenisa. Sin embargo, en este caso el deseo de venganza se justifica por los celos y no se trata de

[802] vv. 2022-2027.

[803] La riqueza del personaje de Selenisa en la fuente se manifiesta en el componente de la traición, muy diluido por Calderón. La dama en la obra narrativa es comprada por favores de Radirobanes, pretendiente de Argenis, y en su sed de dinero llega a hablar mal de la princesa a Poliarco para sembrar la desconfianza (Pellicer, f. 187v) e incluso se propone deshacerse de Poliarco y raptar a Argenis (f. 235r). Su gradual metamorfosis desde confidente a malvada y su suicidio al ser descubierta (f. 260 y ss.) son eliminados por Calderón.

[804] vv. 1123-1131.

una traición motivada por los beneficios económicos, como en la fuente[805].

SELENISA
El tiempo que se fio
de mí Argenis, en mí halló
lealtad y, pues desconfía
de mí quien de otra se fía,
a un agravio, una venganza.
¿No faltó su confianza?
Pues falte también la mía[806].

Se trata de un personaje bastante ambiguo, enigmático, que arrastra en la comedia secuelas de la maldad que caracterizaba a la Selenisa de la fuente, aunque en este caso no llega a pagar con la muerte sus deslealtades. A pesar de la intensidad de sus sentimientos, Selenisa no cuenta con un margen de acción que le permita hacer daño a sus enemigos. Por el contrario, relegada a un lugar secundario en la acción, está condenada al silencio. De hecho, sus últimas palabras con valor son una triste letra acerca de sufrir por amor y callar, con la que expresa al mismo tiempo su pena y la de Argenis. En la disposición final de las bodas es la gran olvidada, mientras su rival Timoclea se casa con Arcombroto y pasa a ser reina de Sicilia.

SELENISA
Si no me dejan hablar,
yo moriré de temor,
que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar[807].

¡Qué tarde remedio espera
quien ama y no se declara!,
que yo pienso que, si hablara,

[805] El nombre de Selenisa aparece también en *Psiquis y Cupido*. En esta obra existen muchos de los rasgos de la maldad de la Selenisa original. El mayor defecto de la Selenisa de *Psiquis y Cupido* es también la envidia, aunque en este caso se debe a la belleza de su hermana Psiquis, que la convierte en preferida. Selenisa se enamora del marido de su hermana, Cupido, (como en *Argenis y Poliarco* se enamora del pretendiente de su ama). Al final tiene que conformarse con el casamiento con Arsidas, no sin que antes intente todo tipo de ardides para separar a su hermana de Cupido.

[806] vv. 1995-2001.

[807] vv. 3234-3237.

hasta las piedras moviera.
El callar me ha de matar
Sufriendo tanto rigor…[808]

Desde el punto de vista estilístico, sus intervenciones son muy líricas y sugieren misterio. La dama canta al amor y al silencio y transmite de este modo ambigüedad y emociones negativas y desconcertantes.

Temáticamente encarna, por su experiencia con Argenis, la mutabilidad de la fortuna y aporta ideas como la tristeza, la venganza, el despecho, los celos y la traición.

En el nivel de la representación Selenisa protagoniza dos escenas paralelas en el jardín en las que habla con Arcombroto de forma bastante misteriosa y parece dar rienda suelta a sus ansias de venganza contra Argenis. Queda claro una vez más que la participación de Selenisa en la comedia se produce mediante expresiones indirectas, simbólicas e inescrutables.

6.7. Gelanor[809]

Una de las mayores aportaciones calderonianas en la composición de *Argenis y Poliarco* a partir de los materiales de la fuente es la transformación del liberto de Poliarco, Gelanor, en un gracioso[810] propio de la comedia de su tiempo[811].

Es crucial subrayar aquí que, en el profundo proceso de conversión de los materiales previos, el dramaturgo no solo modifica a Gelanor concentrando en él el peso de la comicidad, sino que libera visiblemente a los demás personajes de una dimensión cómica que

[808] vv. 3250-3255.

[809] El criado de Poliarco se trata del único personaje dentro del corpus calderoniano que cuenta con el nombre de Gelanor, procedente de la obra de Barclay (Tyler y Elizondo, 1981, p. 53).

[810] «El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado: lacayo, soldado o estudiante, según las actitudes de su propio señor» (José Prades, 1963, p. 251).

[811] Rallo Grus, a propósito de *Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea*, señala la creación del gracioso como «la mayor distorsión que deriva del principio fundamental de la comicidad. No ya sólo como contrapunto de la acción de los héroes, sino como distensión y entretenimiento» (1983, p. 573).

mostraban en la fuente. Como se explicaba en el apartado de la transmodalización, Calderón no habría considerado decoroso que personajes pertenecientes a las más altas esferas sociales se rebajasen con afirmaciones que serían motivo de risa para el público. Pero no por ello se prescinde del humor en la comedia, ya que se conserva en medidas dosis, concentrado principalmente en el criado.

De igual modo que en las comedias caballerescas el escudero o acompañante del protagonista adopta las características del gracioso (Guarín en *La puente de Mantible* o Malandrín en *El castillo de Lindabridis*), en esta pieza de raíz bizantina Calderón elige a Gelanor para cumplir dicha función y, para ello, lo priva de las virtudes que tenía su homólogo en la fuente[812]. De este modo, establece dos grandes bloques antitéticos reforzados por la oposición (personajes idealizados *versus* gracioso[813]).

El Gelanor barclayano era un criado fiel y valiente, tal como se demuestra en la reacción de enfado que manifiesta cuando Timoclea pone en duda su lealtad y capacidad de guardar silencio acerca del paradero de Poliarco en caso de que lo sometan a tortura. Lleno de indignación, el ofendido Gelanor da palabra de no revelar ni un solo dato y hace gala de su ingenio al inventar la falsa muerte de Poliarco:

> Airado, respondió Gelanor que ni los azotes ni el ecúleo le moverían en la vida de su dueño, pero que tenía con qué deslumbrar a los enemigos. Ireme (dice) semejante a un embelesado, y a cualquiera de los no conocidos o de los sospechosos que me preguntaren por Poliarco, res-

[812] «[El gracioso] En parte heredero de la tradición anterior, constituye una figura peculiar y nueva. Para Herrero se inspira en la misma vida real, además de integrar tradiciones de personajes cómicos como los esclavos o los pastores bobos. Pero el gracioso del teatro áureo es más complejo que algunos de esos predecesores, como el pastor bobo [...]. Hay muchas clases de graciosos, marcadas todas, como indica Vitse, por la subalternidad respecto a los personajes del estrato noble. Más allá de esa subalternidad, su presencia y función es variable. A diferencia de lo que se suele afirmar, no es ni mucho menos el protagonista de las piezas cómicas, ni hay un paralelismo contrastivo rígido con el mundo de los señores. Es sin duda contrafigura del galán a menudo, y opone una visión del mundo grosera y materialista explícitamente dicha a la idealización caballeresca del galán, pero su actuación se liga otra vez al género» (Arellano, 1995, p. 128).

[813] Los malvados (Lidogenes, Eristenes y Lidoro), más cercanos al universo materialista del gracioso pero carentes del componente humorístico, merecerán un estudio propio.

ponderé con voz correspondiente a la mentira: «Ya no goza de la luz del día»[814].

Según esta tendencia a despojar al Gelanor calderoniano de las cualidades de su predecesor, en la comedia es Timoclea (y no él) quien inventa la falsa muerte de Poliarco (vv. 599-612). Sin embargo, este hecho no se debe a la falta de inteligencia del nuevo Gelanor, que destaca en otros momentos por su agudeza, sino al egoísmo que lo caracteriza.

En efecto, en el lugar de la bondad y virtudes del siervo novelesco, van apareciendo en este Gelanor teatral una serie de defectos muy acentuados, comunes a muchos de los graciosos del dramaturgo[815]. Fausta Antonucci, a propósito de *La dama duende*, señala algunos tópicos relacionados con esta figura cómica[816], que coinciden con las tachas que presenta el correspondiente personaje en *Argenis y Poliarco.*

Uno de ellos es la «afición a la borrachera»[817], sugerida en la comedia que nos ocupa en un parlamento que ofrece, por su tono ridiculizante, un claro contraste con la previa canción en la que Timoclea y Selenisa se admiran en un registro lírico del espectáculo natural que contemplan. Las intervenciones del gracioso destacan por la presencia de asociaciones y metáforas peregrinas, que —en oposición a la sutileza de los conceptos pronunciados por los personajes más serios— producirían la risa:

TIMOCLEA
Sereno el cielo y el mar
agradable vista ofrecen
cuando espejos de sí mismos
a competirse se atreven.

[814] ff. 21v-22r.

[815] «El Pinciano distingue tres especies ridículas que caracterizan al *simple*: la *ignorancia*, la *necedad*, que se manifiesta en "palabras lascivas", rústicas y groseras», y la *fealdad* en general (III, 60) (Newels, 1974, p. 101). Para un estudio más profundo de las características del gracioso en el teatro de Siglo de Oro pueden verse las bibliografías de Lobato (1994) y Borrego Gutiérrez (2005).

[816] Antonucci, 2000, p. 71. Para una descripción del gracioso calderoniano como traidor, miedoso y desleal —a propósito del personaje de Candil en *El galán fantasma*— puede verse también Hermenegildo (1995, p. 218).

[817] En *La dama duende* Manuel acusa a su criado Cosme de darse a la bebida: «Vete de aquí, que estás borracho. Vete» (*Comedias, I*, p. 782).

SELENISA Y la tierra con los dos,
pues en tornasoles vence
al cielo en sombras azules
y al mar en celajes verdes.
GELANOR Si fuera el mar de hipocrás,
como a partes lo parece,
qué lindo monstruo que fuera
y más si pudiera hacerse
todo de una limonada.
Pudieran bajar a verle
los dioses y dar dos higas
al sacro néctar que beben[818].

Otros defectos propios del gracioso y ausentes en el Gelanor barclayano son la cobardía y deslealtad, manifestadas cuando el escudero de Poliarco, a pesar de tener una pistola, se entrega a los bandoleros sin luchar y deja a su amo desamparado[819]. La «desobediencia a las órdenes del amo» es, sin duda, un rasgo típico del gracioso calderoniano[820]. Gelanor plasma su carácter temeroso y fanfarrón en su ridícula llegada «*en cuerpo*» (v. 136acot.) junto a Poliarco. La imagen del criado, encolerizado y con ansias de lucha en un momento en el que el peligro no existe, lo retrata ya en su primera entrada en escena[821]. La locución «a cuerpo descubierto», provocaría hilaridad en este contexto, pues la única razón por la que el criado está en paños menores es porque —dominado por su miedo— dejó que lo despojaran de sus ropas:

GELANOR ¡Gracias a Dios que te hallé!
¿Dónde están los bandoleros?
Vamos apriesa a buscarlos,
que ya con cólera vengo,
que entonces no la tenía
y solamente por eso
les dejé que me llevaran
espada, capa y sombrero.

[818] vv. 3196-3211.

[819] La posesión de armas de fuego en lugar de espada es también una muestra de falta de valentía en la época.

[820] Antonucci, 2000, p. 71.

[821] «El noble se estima, conoce su valor, pero no es dado, en general a bravuconadas. La fanfarronería es propia del lacayo» (Montesinos, 1967, p. 28).

No tenéis que prevenir
armas, porque ya yo llevo
esta pistola, que acaso
se me quedó en los griguiescos,
con que podemos matarlos.

POLIARCO Pues ¿por qué, di, a mejor tiempo
no la sacaste y con ella
defendiste todo aquello
que te llevaron?

GELANOR Porque
ese es, señor, un secreto
notable.

POLIARCO ¿Mejor no fuera?

GELANOR Sí fuera, pero no puedo
decirlo, porque el guardarla
entonces tuvo misterio.

POLIARCO ¿Y qué fue?

GELANOR Pues que ya es fuerza
decirlo, escúchame atento.
Como vi que me quitaban
cuanto llevaba, prevengo
el no sacar la pistola
entonces...

POLIARCO Pues ¿por qué efeto?

GELANOR Por que no me la llevaran
también. ¡Mira si soy necio!

POLIARCO Eres cobarde.

GELANOR Es verdad[822]

Poco tiempo después, la incertidumbre acerca del origen de los fuegos en Sicilia sitúa a Gelanor en un nuevo trance. Timoclea le ordena que vaya a la corte a investigar el asunto, para conocer la verdad y sacar a Poliarco de su estado de inquietud. Es entonces cuando el criado manifiesta abiertamente su disconformidad con la misión encomendada. En su respuesta plasma debilidad de carácter y escasa lealtad, aunque, pese a todo, obedece a la dama.

TIMOCLEA No vayas tú, Poliarco,
pues ya, el daño descubierto,
en vano te sobresalta

[822] vv. 138-167.

el temor; mejor acuerdo
es que vaya Gelanor
a la ciudad y, sabiendo
el daño, vuelva a avisarnos.

GELANOR A mi pesar te obedezco.

POLIARCO Parte, Gelanor, y vuelvea darme la vida presto,
pues tú solamente sabes
la confusión en que quedo
(vv. 371-382)

Antonucci comenta también la tendencia de los graciosos a cometer «pequeños robos» debido a su carácter codicioso[823]. En el ejemplo que sigue, aunque Gelanor no llega a robar, sí que se manifiesta como ruin y usurero cuando recibe un diamante de Arsidas en agradecimiento por la noticia de que Poliarco está vivo. En un momento de gran emoción para el fiel amigo de Poliarco, su escudero solo piensa en vender la joya y sacar beneficio económico, de forma que se retrata como cínico e impertinente[824]. El contraste entre la caballerosidad del buen amigo y la mezquindad del criado causaría un efecto cómico en el espectador:

ARSIDAS ¿Hay suceso más felice?
Toma un diamante, lucero
que no hay llama que le iguale
y medio talento vale.

GELANOR Como quisiere el platero,
que, como esto no se entiende
y es su precio estimación,
lo que compra en un doblón
vale diez cuando le vende[825].

De forma similar, cuando Lidoro llega muerto a la playa, arrastrado por las olas, Gelanor se muestra como un ser sin escrúpulos, ya que expresa sin reservas su deseo de aprovecharse de la situación —ahora sí— robándole sus pertenencias. Una vez más, la oposición del

[823] Antonucci, 2000, p. 71.

[824] A propósito de la condición ruin del gracioso, Charles Davis menciona esta anécdota en uno de los escasos artículos que existen acerca de la comedia (1991, p. 227).

[825] vv. 778-786.

vil criado con un Poliarco respetuoso y humano que siente lástima y espanto ante la desgracia ajena se orienta a enaltecer la figura del héroe y a buscar la hilaridad en el público[826]. Gelanor desobedece a su amo, se burla de su turbación y se apropia de la bolsa que el cadáver lleva atada al cuello[827]:

POLIARCO ¿Qué es eso?
GELANOR Un hombre —no es nada—…
POLIARCO ¡Qué lástima! ¡Qué mancilla!
GELANOR ...que nadó y murió a la orilla.
POLIARCO El alma tengo turbada.
Mira si murió.
GELANOR Señor,
muerto está; mas miraré
otra cosa que yo sé.
POLIARCO ¿Qué?
GELANOR Qué cosa de valor
quiso escapar del rigor
de las ondas, que un fardel
trae al cuello. Mas ¿que en él
hay oro, plata o diamante?
POLIARCO ¿Posible es que no te espante
esa tragedia cruel?
Déjale.
GELANOR Gracias a Apolo,
que ya en la ocasión presente
vengo yo a ser el valiente
y tú el cobarde; mas solo
una carta viene aquí[828].

Debido a estos defectos morales del renovado Gelanor, el trato de Poliarco con él varía también en la comedia, donde el héroe pone en evidencia las insolencias de su escudero y lo frena con mayor irasci-

[826] «Insensible a las fuertes emociones que sacuden el corazón del héroe, la figura del donaire sólo se mueve a instancia de sus propias necesidades físicas» (Montesinos, 1967, p. 32).

[827] «Death conjoined to laughter or burlesque characters is a means of objectifying the existential consequences and the ambiguity of social life of the disappearence of an individual followed by a reapportionment of power and wealth» (Soufas, 1993, p. 79).

[828] vv. 1763-1782.

bilidad («¿Posible es que no te espante / esa tragedia cruel? / Déjale», vv. 1775-1777). Apreciamos este cambio con claridad en una escena, que ya se estudió a propósito del análisis del personaje de Poliarco, en la que Gelanor le recomienda a su amo que se beneficie de su condición real para evitar ser perseguido en Sicilia, aunque ello implique quebrantar una de las normas impuestas al caballero cuando salió de Francia. Poliarco lo recrimina de forma violenta (vv. 663-670).

Es sabido que la virtud de la *humilitas* era muy valorada en la época. Frente a ella, otra de las imperfecciones morales de los graciosos calderonianos es su tendencia a la fanfarronería. En *Argenis y Poliarco* Gelanor muestra este defecto en el citado pasaje donde llega «en cuerpo» junto a su amo, pero también cabe destacar, en el mismo sentido, el momento en el que el criado exalta su ligereza valiéndose de imágenes prototípicas de celeridad. El escudero de Poliarco, con estructuras muy del gusto calderoniano, procede a la comparación de sí mismo con el *viento* y el *pensamiento* para ponderar la rapidez con la que realizará su misión de investigar el origen de los fuegos. Esta actitud presuntuosa, manifestada inmediatamente después de haberse mostrado en desacuerdo con la tarea que se le había encomendado, resultaría muy cómica. El verso final —donde sale a la luz una vez más su cobardía— buscaría la carcajada del público, ya que supone una conclusión prosaica y disparatada a todo el razonamiento, que sería pronunciado posiblemente con afectación[829].

GELANOR El viento, si le comparas
conmigo, es corto elemento;
el pensamiento es pesado,
porque a todos los excedo
en la ligereza; en fin,
compararme a nadie puedo,
sino solamente...
POLIARCO ¿A quién?

[829] Alfredo Hermenegildo señala la tendencia de personajes carnavalescos como los graciosos a la «destrucción de la lógica del lenguaje socializado. El loco festivo recupera así una libertad total que corre el evidente riesgo de la incomprensión del destinatario y de la desocialización del emisor. Es el fenómeno identificado como *fantasía verbal*» (1995, p. 14).

GELANOR A mí, cuando voy huyendo[830].

Del mismo modo que hace alarde de sus capacidades físicas, Gelanor también se vanagloria de su habilidad verbal, a través de la emulación, en clave paródica, del lenguaje alambicado de los personajes nobles, que él mismo confiesa no comprender.

GELANOR Nunca la desdicha fue
pensada ni prevenida
tanta como sucedida.
POLIARCO ¿Qué es lo que dices?
GELANOR No sé[831].

Algunas intervenciones de Gelanor son llamativas por su estilo elevado y están asociadas sin duda a la búsqueda de la comicidad. Sirva como ejemplo el estilizado pasaje en el que el criado describe el amanecer (vv. 671-682). Más adelante Gelanor responde a la llamada de su amo con el latinismo *Adsum* (v. 1742), lo cual sería probablemente motivo de risa para los espectadores.

De la mano de este último ejemplo, en el que el gracioso bien puede estar burlándose del lenguaje afectado de su amo, cabe introducir una idea clave en este análisis, sin la cual se estaría proporcionando una imagen desvirtuada de Gelanor: el gracioso calderoniano no es solamente un personaje ignorante y colmado de defectos. Como bien afirma Ignacio Arellano, «la gente se ríe a veces *del* gracioso, pero otras *con* el gracioso. Es ridículo, pero también ingenioso»[832].

Lope alude en su *Arte nuevo* a la necesidad de un lenguaje apropiado para cada personaje según su *status* social, que tendría que ser agudo y jocoso en el gracioso[833]. Conforme a este patrón, Gelanor hace gala de un estilo que es muestra de la poesía burlesca de la época, mediante el cual da lugar al convencional

> contraste entre la exaltación vital, ilusoria o poética de héroes, señores o galanes y la crítica razonadora, socarrona o degradante ejercida por

[830] vv. 383-390.
[831] vv. 495-498.
[832] Arellano, 1995, p. 128. En esta misma línea de la valoración del gracioso, Montesinos afirma que dicho personaje «es activo en cuanto a inteligencia» (Montesinos, 1967, p. 58).
[833] *Arte nuevo*, vv. 250-288.

> rústicos o graciosos; entre la solemnidad de una situación y su parodia caricaturesca[834].

En efecto, el criado, desde una actitud materialista e interesada, se burla de los problemas de su amo, derivados de un conjunto de rígidas normas sociales que él no comparte ni respeta y que hacen peligrar en muchas ocasiones a ambos[835].

En el capítulo de las fuentes se ha estudiado cómo Gelanor, burlón, equipara a Poliarco con el propio don Quijote, aludiendo en tono socarrón a su desenfrenada búsqueda de aventuras (vv. 1744-1757). El dramaturgo crea un fuerte contraste entre el grosero análisis de la *realidad* realizado por el criado y la idealización del mundo plasmada en las palabras de Poliarco, destinado sin duda a recordar la pareja Sancho-Quijote.

Gelanor experimenta una historia paralela a los demás personajes, en la cual los valores caballerescos se invierten y dan paso al gobierno de los más vulgares instintos[836]. Es responsabilidad del criado que los espectadores asimilen la dualidad en muchos de los acontecimientos representados en las tablas, ya que no hay nadie en mejor posición que él para transmitir la comicidad[837]. La estilización a la que son sometidas las características y acciones de los personajes pertenecientes a las más altas esferas sociales se complementa con la deformación y parodia según la cual los retrata el gracioso[838].

[834] Lapesa, 1983, p. 67.

[835] De este modo, el gracioso hace un guiño a los espectadores de la comedia, alejados de dichos valores caballerescos, obsoletos ya para muchos en la época de Calderón.

[836] «El rasgo determinante del realismo grotesco es el "rebajamiento" de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado como bajo» (Hermenegildo, 1995, p. 14).

[837] Alfredo Hermenegildo afirma que los graciosos «tienen una misión perfectamente definida que los sitúa al margen de la fábula. Son esos personajes los que llevan implícita la clave para descodificar el carácter lúdico, la diversión, inscrito en la comedia. […] [El gracioso] actúa como quien no quiere comprometerse en las sinuosidades de la diégesis dramática. Asume un papel de observador y de parafraseador de las acciones y declaraciones de los personajes que ocupan el espacio dramático señorial» (1995, p. 218).

[838] «La introducción del "donaire" en el drama serio, y aún trágico, es efectivamente una de las señas de identidad del arte nuevo codificado por Lope de Vega. Ante todo provocaba risa y aligeraba la gravedad de una representación que siempre debía mantener su carácter festivo […] En la baraja del reparto de una comedia

Existen una serie de virtudes de las que goza el criado de Poliarco en la *Argenis* de Barclay: lealtad, valentía, humildad, inteligencia, respeto hacia el amo y seriedad. De todas ellas carece su correlato teatral y llega el momento de analizar el porqué de tan sustancial cambio.

En primer lugar, el criado novelesco le debió de resultar a Calderón demasiado similar a su amo, por lo cual decidió invertir sus características y transformarlo nada menos que en un ser vulgar, cobarde, desleal, fanfarrón, codicioso, impertinente, ladrón y carente de escrúpulos. Con esta chispeante y desenfadada personalidad el personaje dramático de Gelanor resultaría más atractivo y equilibraría la seriedad y estilización de Poliarco. Además, dicho reajuste en la adaptación a las tablas encaja con el gusto por la variedad y la mezcla de opuestos, promulgado por Lope en el *Arte nuevo*, y va encaminado a contrarrestar la carga moral de la pieza con una inyección de comicidad e ironía que entraría de lleno en el horizonte de expectativas de un público aficionado a la comedia.

De lo dicho hasta aquí podría deducirse que Gelanor pierde seriedad y, por consiguiente, peso en su adaptación a las tablas. Pero esta afirmación daría lugar a un grave error interpretativo. Por el contrario, el criado calderoniano crece de forma significativa y gana protagonismo, personalidad y consistencia como personaje dramático. El cómico escudero de Poliarco cumple un papel clave para el funcionamiento de la obra, ya que a él le corresponde subvertir las leyes de la retórica y aportar un tono agudo y socarrón que provocaría hilaridad en momentos especialmente tensos.

Con sus apartes y bromas, se sitúa en un lugar más próximo al público, al que invita a realizar un ejercicio de distanciamiento de lo que sucede en escena para participar de su punto de vista extravagante y burlesco, cambiar de registro y reírse de las mismas situaciones que están causando dolor y angustia a los demás personajes[839]. En

---

dispone el dramaturgo de una carta de gran valor, la del gracioso, un comodín (*joker*) que puede utilizar en cantidad de situaciones diferentes y que se mueve con gran libertad física (escénica) y verbal» (Rubiera, 2005b, pp. 226-227).

[839] Bravo Villasante (1944, pp. 264-268) y Pailler (1980) reflexionan acerca de la ruptura de la ilusión escénica que presenta habitualmente el personaje del gracioso en la comedia áurea. En la misma línea, Hermenegildo caracteriza al gracioso como «un personaje marginal en la fábula» que «sólo encuentra una solidaridad en el espectador. Propone así al público el descubrimiento de la única vía eficaz para compren-

este sentido, como muchos otros graciosos calderonianos, este peculiar escudero actúa como un intermediario entre los personajes dramáticos y los espectadores, pues es el responsable de abrir una grieta en el idealizado universo de su amo para introducir en determinados momentos chispas de materialismo destinadas a evocar la cercanía del mundo cotidiano[840].

En definitiva, Calderón pervierte al cándido criado de la fuente, le adjudica las prototípicas tachas morales del gracioso, porque solo de este modo puede atribuirle un discurso alternativo y paralelo, conforme al cual el escudero es a la vez objeto y agente de sus propias burlas. Nadie mejor que el impertinente Gelanor para sugerir la comicidad aun en los más trágicos sucesos, sin alterar un ápice el decoro ni la lógica interna de la comedia. La concesión de este papel al ruin escudero de Poliarco resulta muy acertada desde la perspectiva dramática, porque solo un criado insolente y carente de escrúpulos como él sería capaz de romper en cada intervención las más básicas normas de honor, caballerosidad y lealtad para atreverse a someter a los más íntegros y valerosos nobles a la distorsión degradada de sus juicios.

6.8. Timoclea

Timoclea es una de las damas de Argenis que en principio no gozaba de los privilegios de favorita que tenía Selenisa. A lo largo de la comedia se va ganando la confianza de la princesa, debido a la cercanía con Poliarco y a su carácter leal y desenvuelto. De manera progresiva, la posesión de información acerca del amado de Argenis la lleva a una posición preferente, muy a pesar de Selenisa.

---

der el vacío, el juego, la gratuidad de los gestos solemnes y pomposos que el rito social impone a los señores. Dicha vía es la del alejamiento, la del mundo al revés, la del código hipertrofiado y caricatural, la de la locura o la ebriedad» (1995, p. 231).

[840] En los últimos versos (vv. 3419-3421), de forma convencional y metaliteraria, Gelanor —el que había sido en la fuente un mero criado— asume su función de gracioso, toma la palabra y le habla directamente al público para señalar que la comedia llega a su fin. Ya no queda duda de que la calderonización de este personaje es absoluta. María Luisa Lobato analiza las fórmulas estereotipadas de cierre de las comedias, en las que el gracioso pide perdón por las faltas cometidas. Afirma la estudiosa que este personaje «exterioriza […] el temor de los comediantes a los silbos del público» (2005, p. 252).

Este personaje no se presenta a sí mismo, sino que conocemos su condición por las palabras de Poliarco, que le cuenta a Arcombroto en qué circunstancias lo asaltaron los bandoleros:

POLIARCO [...] viniendo
en servicio desta dama,
que lo es de Argenis, salieron
los bandoleros que vistes[841].

Se desprende de estas palabras que Timoclea, cómplice del amor de la princesa con Poliarco, viaja protegida por él de camino a la quinta que posee («Detrás desos montes, / una hermosa quinta tengo», vv. 121-122). Su situación como propietaria de una quinta, la proximidad a la princesa y el casamiento final con Arcombroto informan de su posición en el estamento nobiliario, como le sucede a la inmensa mayoría de los personajes de la obra. De hecho, únicamente los nobles disponían de quintas, construcciones cerca de las ciudades que servían para el descanso temporal:

> La quinta representa un espacio idílico, un paraíso femenino en el que las mujeres intentan aislarse de las obligaciones sociales que les impone su género, obligaciones que se construyen y legitiman en la ciudad como espacio estrictamente de contacto social. [...] Es decir, la quinta se destaca en cuanto a lo que tiene de contrapunto y resistencia. La quinta (espacio femenino) se ofrece como el lugar que se opone a la ciudad (espacio de obligación social-interrelación social) al mismo tiempo que depende de ella para su existencia[842].

El edificio de la quinta se asocia, pues, al dominio de personajes femeninos y a una mayor libertad de las damas de condición noble para expresar sus sentimientos e ideas. En la comedia que nos ocupa existen al menos tres quintas, vinculadas respectivamente a Timoclea,

[841] vv. 486-489.

[842] Romero-Díaz, 2004, p. 1537. La estudiosa reflexiona acerca del lugar de la mujer en el siglo XVII a través de su movilidad de la ciudad a la quinta y analiza los valores de este tipo de edificación en la obra narrativa *Navidades de Madrid*, de Mariana de Carvajal y Saavedra.

Hianisbe y Argenis, si bien la única en la que la mujer aparece como habitante y dueña absoluta es la de Timoclea[843].

A pesar de las respuestas que puede ofrecer la significación simbólica del espacio de la quinta en las peculiaridades de Timoclea, siguen existiendo muchas interrogantes alrededor de su figura. En primer lugar, resulta llamativa la libertad e independencia de una mujer joven y soltera. Si se atiende al texto, no se halla huella alguna de sumisión de este personaje a un hermano o padre, ya que parece que —cuando no está en la corte— habita sola la casa, sin que se aluda a la característica presencia masculina protectora[844]. Esta especial situación otorga a la dama cierto rol masculino vinculado a una fortaleza y libertad inusuales en mujeres de la época, que se entienden solo dentro del ámbito de la quinta, donde Timoclea ejercería su poder[845].

[843] La quinta de Hianisbe (vv. 2686, 2946) —que mira al mar— es muestra del valor simbólico y poético que puede alcanzar este espacio. La edificación —al igual que la dama que está a su servicio— actúa de confidente de la Reina, ya que es el lugar destinado a que desahogue su tristeza cuando anhela la llegada de Arcombroto y la recuperación de la joya que probaba su identidad. Con el cambio de cuadro y formando un paralelismo espacial, aparece la quinta de Argenis en Sicilia (v. 3212), donde la princesa —acompañada de Selenisa— llora la ausencia de su amado. Se trata también de un refugio femenino en el que en cierto modo la princesa se sentiría libre para expresar sus penas. Se denomina también *quinta* el edificio custodiado por mujeres donde se guardaba a Argenis de su destino trágico (v. 291).

[844] La omisión de una figura masculina en la quinta de Timoclea no tiene que implicar necesariamente que no se presuponga, si bien es extraño este silencio, sobre todo si se relaciona con el carácter activo y la independencia de la dama.

[845] Siempre se necesita alguna razón que justifique la libertad femenina, su salida de los márgenes convencionales. Un ejemplo puede ser la necesidad de enfrentarse a la injusticia ajena o propia, que impulsa a las damas a ser activas para salir en defensa de ellas mismas o de otra víctima. Además del motivo de la defensa, para que se produzcan estos comportamientos tiene que existir un amparo o salvaguarda, como puede ser un refugio (una quinta o un lugar secreto) o un disfraz que oculte la auténtica identidad femenina. En *La vida es sueño* se le atribuyen a Rosaura características masculinas escudadas en su disfraz de hombre. Gracias a esta nueva identidad, la dama goza de completa libertad para atravesar largas distancias en soledad y restituir su honra. No obstante, en el último acto Rosaura aparece luchando en la batalla ya con su verdadera identidad. Para McKendrick (2002, pp. 142-143), esta liberación final de la apariencia masculina supone una triunfal proclamación de la feminidad de la dama.

En el teatro de Lope de Vega existe un personaje muy similar a Timoclea por su trayectoria dramática. Se trata de Belisa, la protagonista de *Las bizarrías de Belisa*:

> en la obra no hay referencia a padres o hermanos de Belisa, esto es, hombre que la pudiera controlar o hacerse responsable de ella. Además tiene un nivel social y económico elevado, pues vive en una casa propia, se mueve en coche y no tiene reparo en usar galas y cambiarlas. [...] Belisa ha visto a un caballero cuando pasaba que era atacado por otros dos y no ha dudado en tomar la espada para defenderlo, este comportamiento no es que fuera habitual en la época (ni ahora), pero es una de las bizarrías, esto es valentías, de Belisa que la caracterizan como una mujer que es factor, esto es, hacedora de su destino lo cual implicará el contraste con Lucinda[846].

En un contexto espacial alejado de la corte y peligroso para Poliarco, Timoclea se sitúa, según su comportamiento, a la misma altura que los caballeros con los que se encuentra e incluso se atreve a tomar la iniciativa antes que ellos cuando hay un conflicto. Un ejemplo de su valentía y capacidad de decisión está en la reacción que muestra en el momento en el que se producen los fuegos que declaran a Poliarco traidor. Timoclea se iguala a Arcombroto en su voluntad de ayuda, tal como muestra este pasaje de gran agitación, en el que abundan las preguntas de Poliarco, que se siente desamparado:

POLIARCO ¿Qué he de hacer? ¿Dónde he de ir,
si nadie puede ampararme?
¿Quién ha de querer guardarme?
¿Quién atreverse a morir
por que yo viva?
ARCOMBROTO ¿Pues no?
POLIARCO ¿Habrá quien muera por mí
con tan grande infamia?
LOS DOS Sí.
POLIARCO ¿Quién querrá ampararme?
LOS DOS Yo.
POLIARCO Dudoso de haber oído
vuestras voces, considero
a quién debía primero

[846] González, 2010, p. 536.

responder agradecido:
al favor de tu hermosura
o de tu esfuerzo al favor[847]

Además de ser caracterizada como hermosa, Timoclea es la portadora de la *industria* y, como tal, traza un plan que todos han de seguir para la salvación del caballero, mientras él se encuentra abatido[848]:

TIMOCLEA has de ver, si en ti se emplea
la industria de Timoclea
y el esfuerzo de Arcombroto.
Y pues que me toca a mí
la industria, hacer lo que mando,
que yo obedeceré cuando
te toque el vencer a ti[849]

Timoclea, con un protagonismo ausente en la obra narrativa, da órdenes muy concretas al criado, sin escatimar ningún detalle en la construcción de una historia que salvará a Poliarco de la persecución.

TIMOCLEA Tú, Gelanor, parte luego
y esparce que tu señor,
temeroso del rigor
que le busca a sangre y fuego,
a nado quiso pasar
el Himera, undoso río,
y que el caudaloso brío
de su curso sujetar
no pudo el caballo y tal
sepulcro a su fama debe
que tiene en urnas de nieve
monumentos de cristal[850]

A continuación, el foco de atención de Timoclea se centra en el afligido Poliarco. La dama se dirige a él con el apelativo *tú*, que pue-

[847] vv. 575-588.

[848] El personaje calderoniano de doña Ángela en *La dama duende* es uno de los mayores exponentes de este modelo de mujer que se atreve a manipular a los hombres hasta el punto de mostrarse superior a ellos (véase Larson, 1991, p. 47).

[849] vv. 599-605.

[850] vv. 603-614.

de vincularse con aquel que había utilizado para llamar la atención de Gelanor (v. 602), y emplea distintos imperativos (*desmiente, haz, encamina, mira, fía…)* para guiar al caballero hasta la cueva que se oculta bajo su casa:

TIMOCLEA
Tú, por si alguien te vio acaso
llegar aquí, la sospecha
desmiente y haz la deshecha
de irte y encamina el paso
por la vereda que enseña
esa amena población
de los árboles, que son
doseles, y en una peña
que está al fin atento mira
hasta tanto que la roca
abra una funesta boca,
tronera por quien respira
una cueva que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí. Y, si entras por ella
una vez, fía de mí
que no ha de saber de ti
ni aun la luminar estrella
del sol[851]

La vinculación de Timoclea a un espacio oculto y cavado para proteger a una persona en secreto resulta curioso y evocador (¿para qué efecto tenía construida Timoclea esa mina?)[852]. Este tipo de refugios, muy característicos de la tradición caballeresca, son portadores de misterio y atraen al espectador, que se siente partícipe de una información vedada para muchos de los personajes.

[851] vv. 615-635.

[852] El misterio que envuelve la mina, escavada desde la casa de Timoclea para fines que se desconocen, tiene que ver con una situación secreta y su vinculación al ocultamiento de personas. Para ello contaría con dos entradas diferentes: la primera —en medio del bosque— es por la que accede Poliarco; la segunda, conectada con el interior de la casa de Timoclea.

En un tercer movimiento, después de una literaria descripción del refugio, Timoclea invita de manera directa a Poliarco a acompañarla allí, guiados por la luz de una antorcha:

TIMOCLEA
En tanto ir podemos
los dos a tenerla abierta,
que es un peñasco la puerta.
Una antorcha sacaremos
para que sirva de guía;
bien seguro estarás dentro,
que es un abismo su centro,
triste oposición del día[853]

Es la proximidad a la corte y el distanciamiento de la quinta lo que da fin a la independencia de esta extraordinaria dama, que se produce en el momento en el que acata el deseo real de casarse con Arcombroto[854]. En este punto tendría lugar la restauración de un orden patriarcal nunca vulnerado de forma deliberada ni consciente. Timoclea abandona su quinta y se traslada a la corte convertida en esposa, reina y —por tanto— posesión de Arcombroto.

> La mujer, al igual que la quinta, sólo tiene significación en el proceso de las relaciones culturales, ya sea con el hombre, en un caso, ya con la ciudad, en otro. Ambas se convierten en parte de esas propiedades que la nobleza debe conservar por medio de integración y definición, y al mismo tiempo defender con honor para mantener el orden sociocultural. Aunque las mujeres intenten convertirse en sujetos de autoridad como grupo y dejar de ser símbolo de apropiación, la obligación social siempre las determina[855]

Asimismo, frente a la independencia y poder de una Timoclea dueña de la quinta, existe otra dócil y sumisa a la princesa, más fácil de explicar dentro del contexto teatral de la época y que además

[853] vv. 635-642.

[854] Para dar coherencia a este final el dramaturgo inserta hacia la mitad de la comedia un pasaje en el que la dama afirma con rotundidad que si Arcombroto fuese capaz de reconocer semblantes, habría detectado en el suyo "amorosas muestras" (vv. 1189-1193). En este momento está declarando un amor que se verá correspondido en la escena final, cuando Arcombroto comunica su deseo de casarse con ella.

[855] Romero-Díaz, 2004, p. 1543.

encaja a la perfección con el destino final de la dama. El papel de confidente de Argenis y cómplice de su amor con Poliarco la favorece sobremanera desde un punto de vista social e incide en que se vaya ganando la simpatía y confianza de la princesa, lo cual contribuirá a su progreso. Timoclea se muestra gustosa de escuchar las penas de amor de Argenis: «Atenta te escucha el alma, / porque tragedias de amor / es lisonja el escucharlas» (vv. 2343-2345).

Así es como la dama se convierte en el único personaje de *Argenis y Poliarco* que asciende en el desenlace desde el punto de vista social, ya que —como esposa de Arcombroto— será reina. Aunque su nuevo status no se desarrolla en escena, resulta muy llamativa la transición que sufre el personaje desde su condición de mera dama de la princesa (ni siquiera favorita) hasta su casamiento con un príncipe. Una vez más es el amor que vincula a Argenis con Poliarco, tema axial de la comedia, el que se sitúa detrás de la configuración de los personajes, pues a partir de la mediación de Timoclea entre los amantes ella empieza a ser la preferida de la princesa.

Si se atiende a la transformación de los materiales de la fuente, el objetivo de este giro final en el destino de la dama calderoniana enlaza con un propósito de economía de personajes, que condujo a la eliminación de la hermana de Poliarco, que era la que cumplía la función de esposa de Arcombroto en la historia primitiva. Como se estudiaba en el apartado de la estructura, la supresión de muchos de los personajes en la adaptación a las tablas implica reelaborar y enriquecer a aquellos que se mantienen, que pasan a adoptar las funciones de los desaparecidos. Desde esta perspectiva estructural cobra sentido el crecimiento y mayor complejidad de Timoclea, que fue elegida por el dramaturgo para convertirse nada menos que en la heredera de los reinos de Sicilia y África al final de su comedia.

6.9. Lidogenes[856] y el eje del mal

Lidogenes y sus emisarios son, al lado de los aludidos piratas, los representantes del mal y por ello actúan como motor de la acción a través de la elaboración de oscuros y amenazantes planes, ya desde el principio de la obra. En efecto, se puede afirmar que el asalto a Po-

[856] El nombre de Lidogenes aparece también en *Amado y aborrecido* para encarnar a un rey (véase Tyler y Elizondo, 1981, p. 61).

liarco, protagonizado por los bandoleros[857] enviados por Lidogenes, da lugar a la consideración del francés como traidor ante el Rey, hecho que origina la trama. La motivación principal para el ataque por parte del malvado es la voluntad de venganza después de que Poliarco haya impedido el secuestro de Argenis.

Lidogenes es el claro líder de este núcleo maligno y —a pesar de no aparecer en las *dramatis personae* ni en la propia comedia como un personaje (se sabe de él solo a través de las palabras de los demás)— cuenta con una presencia importante hasta el punto de que actúa como contrapunto de la bondad y rectitud moral de los héroes. Encarna, ante todo, la soberbia y la avaricia, pues ansía alcanzar el reino trinacrio y no duda en posicionarse como privado de Meleandro y utilizar a la propia Argenis para conseguir sus propósitos. Tal y como se adelantaba, en su afán de alcanzar el poder, Lidogenes protagoniza el ataque a la torre donde se guardaba a la princesa y llega a tomar como rehén al propio monarca. Más adelante, obtiene el perdón real pero, lejos de arrepentirse, trata de conquistar Sicilia con las armas, hasta que su ejército es vencido por Poliarco y Arcombroto.

El hecho de que este personaje nunca se vea en escena contribuye a incrementar el efecto de su maldad, ya que actúa desde la sombra y utiliza fuerzas misteriosas y ocultas para llevar a cabo sus dañinos propósitos. Como ya se adelantó, el dramaturgo emplea varias metáforas que destacan su carácter altivo e irreverente con el Rey:

POLIARCO
Arroyo fue que del mar
salió humilde y, adquiriendo
caudal y pompa, volvió,
no a darle tributo y feudo,
sino a presentar batalla
al mismo que fue su centro
y de quien él recibió
la majestad y el aumento[858].

La mención de Ícaro en la descripción de este personaje por parte de Poliarco apunta también a su avaricia y deslealtad y puede enten-

[857] En las comedias calderonianas existen numerosos personajes calificados como *bandoleros*. Para ver la larga nómina consúltese Tyler y Elizondo (1981, p. 422).
[858] vv. 249-256.

derse al mismo tiempo como un anuncio de la derrota final (vv. 241-248).

En definitiva, la importancia del personaje de Lidogenes en el conjunto de la comedia radica en la personificación de la ambición. Lidogenes encarna la amenaza a la monarquía del benévolo Meleandro, pero también —y lo que es más importante— resulta un grave peligro para la relación amorosa de Argenis y Poliarco, pues ve a Poliarco como un rival. Su carácter pérfido lo lleva a inventar calumnias y tender trampas para saciar su sed de poder y venganza, si bien no obtiene tanto protagonismo como su correlato en la fuente, ya que Calderón decide minimizar el componente político.

Ya que Lidogenes no es un personaje dramático propiamente dicho, necesita de emisarios que lleven a cabo sus órdenes y actúen en su lugar en escena. Se trata de Eristenes, Lidoro y un tercero sin nombre que es matado por Poliarco al comienzo de la comedia. Estos bandidos actúan como brazo ejecutor de las maldades de Lidogenes y se caracterizan como *bandoleros* infames, capaces de causar muerte y destrucción a cambio de dinero («tres prodigios fieros / partos destas montañas, bandoleros, / que por tirana suerte / su vida compran con la ajena muerte», vv. 41-44).

Sin embargo, en este núcleo de maldad existen algunos matices que diferencian a Eristenes de los demás. Este personaje pronuncia unas palabras que podrían interpretarse como de arrepentimiento tras hacer llegar la banda a Argenis y acusar falsamente a Poliarco ante el Rey («(¡Quién pudiera, ay, triste, / el daño descubrir que está encerrado / en la banda, supuesto que el secreto / de su traición no tuvo buen efeto!)», vv. 852-855). Puede entenderse aquí que el malhechor sintió lástima de la princesa, que podría morir injustamente al recibir el regalo. De hecho, Eristenes alude explícitamente a su tristeza y a la imposibilidad de desobedecer a Lidogenes. No obstante, este comentario quizá sea un mero recurso dramático a través del que se pretende destacar la existencia del veneno y reforzar la intensidad de la escena. A pesar de este posible momento de remordimiento, Eristenes no llega a advertir a la princesa del peligro y muere ajusticiado en la plaza pública tras confesar su implicación en la trama.

Lidoro, de forma similar, paga sus maldades con la muerte, ya que se ahoga mientras trata de llevar la falsa carta a Poliarco[859].

Como se aprecia en lo dicho hasta ahora, todos estos personajes que conforman el grupo de bandoleros se exponen a morir por cumplir los deseos malignos de Lidogenes, su líder, por lo cual se sitúan junto a él como antihéroes que ponen en peligro el orden del reino. No obstante, los dos que sobreviven al encuentro con Poliarco se caracterizan por su cobardía, pues se afirma que desamparan la batalla huyendo de forma infame cuando el francés se enfrenta a ellos (vv. 56-57). Precisamente debido a sus tachas morales, los malvados reciben finalmente su castigo, aunque no se afirma de forma explícita que Lidogenes muera, sino que abandona su empresa militar tras ser vencido en la batalla. Los dos héroes dan cuenta de este suceso al Rey («*Arcombroto*: Ya tu rebelde enemigo / vuelve la cobarde espalda. / *Poliarco*: Ya Lidogenes te deja / la tierra desocupada», vv. 1432-1435). En el código caballeresco huir derrotado es equivalente a la muerte. Además, la futura toma de poder del reino de Sicilia por parte de Arcombroto, mucho más duro que Meleandro en la lucha contra los enemigos, hace augurar un futuro poco glorioso para el traidor[860].

[859] El nombre de Lidoro, tomado de la Argenis de Barclay, es utilizado según el *Diccionario de personajes de Calderón* en numerosas ocasiones por el dramaturgo (*Dicha y desdicha del nombre, Fineza contra fineza, Las manos blancas no ofenden, Amado y aborrecido*, etc.). Tyler y Elizondo (1981, p. 17) localizan a 12 Lidoros en las comedias de Calderón y les atribuyen las funciones de caballeros, criados o villanos. El peso de este nombre dentro del corpus del autor lleva a situarlo en el puesto 12º de los más usados por el dramaturgo (1981, pp. 24-25). Existen casos en los que la aparición del antropónimo va acompañada de otros aspectos que recuerdan la *Argenis* de Barclay, como puede ser la maldad o ciertos datos concretos presentes en la fuente. Por ejemplo, en *Psiquis y Cupido* Lidoro es pretendiente de Selenisa y en el *Monstruo de los jardines* sufre un naufragio, aunque sobrevive.

[860] En una interpretación política de la comedia podría entenderse la presencia de este eje del mal como una alusión sutil a Olivares y su condición de privado que pone en peligro la estabilidad del régimen de Felipe IV. Sería posible también considerar su recorrido por la comedia como una advertencia a aquellos que pretendan dañar a la monarquía, ya que el destino final de los traidores es la desgracia. Sin embargo, cabe reiterar que toda lectura política queda minimizada frente a la preeminencia del componente amoroso de una obra que posiblemente fue concebida para el ámbito cortesano.

6.10. Timonides

Este personaje secundario es un caballero cortesano rodeado de cierta ambigüedad por su vinculación a las falsas nuevas de Poliarco difundidas en la corte[861]. No aparece caracterizado explícitamente como perteneciente al «eje del mal», pero sus intervenciones tienen lugar en momentos negativos para Poliarco, como cuando llega la falsa noticia de su muerte. La posible maldad de Timonides se constata en el hecho de que con sus palabras contribuye a incrementar la tristeza de Argenis, ya que miente cuando le relata al Rey la supuesta desgracia del francés, mencionando a villanos que fueron testigos del trágico acontecimiento («y ansí villanos lo dicen, / ciudadanos de su orilla / que oyeron las voces tristes», vv. 887-889)[862].

Además, con sus palabras incrementa la infamia de Poliarco, al resaltar que había muerto a consecuencia de no seguir la voluntad real:

Timonides — Huyendo de tu rigor
—para que más se acredite
que no fue de ti mandado—
quiso ausentarse y partirse[863]

[861] Tyler y Elizondo caracterizan a Timonides en *Argenis y Poliarco* como un criado de la corte (1981, p. 76), si bien esta categoría no queda muy clara en la lectura de la obra. Al menos, no se manifiesta en ningún momento una menor jerarquía con respecto a Arsidas, aunque este personaje no goce de la confianza de Poliarco y Argenis.

[862] Timonides exagera la mentira de Gelanor, haciendo hincapié en la existencia de testigos, aunque él no tiene pruebas de lo sucedido.

[863] vv. 874-877.

6.11. ARSIDAS[864]

Este caballero de la corte cuenta con el papel de coadyuvante de Poliarco y representa la figura del amigo fiel[865]. De hecho, es tal la confianza que Poliarco deposita en él que, al lado de Argenis, recibe ciertas informaciones veladas a los demás personajes[866].

Antes de liberar a Arsidas del dolor que padecía por la supuesta pérdida de Poliarco contándole que sigue vivo, Gelanor deja clara la relación de amistad de ambos caballeros, al afirmar: «yo sé que era tu amigo» (v. 753). El propio Arsidas reitera este dato cuando justifica su tristeza («yo es justo que más / pena y sentimiento deba / a la muerte de un amigo», vv. 757-759). Este vínculo con Poliarco lo conduce a entregarle una joya a Gelanor por haberle contado la verdad y a viajar a África para darle a su amigo la noticia de que el Rey lo ha perdonado.

Como contrapartida al carácter caballeroso e inclinado a la bondad de Arsidas, se sugiere en él cierta cobardía en el momento en el que el Rey le recrimina no haberse tirado al agua para salvarlo.

REY Deteneos.
¿A quién hacéis reverencia?
ARSIDAS A nuestro rey.
REY No lo soy
yo, porque, si yo lo fuera,
os arrojarais tras mí
al agua; vuestra nobleza

[864] El nombre de Arsidas, tomado de la fuente, es utilizado también en otras comedias calderonianas, tal como figura en el *Diccionario de personajes de Calderón*. Aparece, por ejemplo, en las dos partes de la *Hija del aire* y en *Auristela y Lisidante*. Tyler y Elizondo aluden al empleo del antropónimo por Calderón en cinco ocasiones, generalmente atribuido a caballeros y/o nobles (1981, p. 16). En *El mayor encanto, amor* Arsidas es un joven y valiente príncipe de Trinacria, enamorado desdeñado de Circe; mientras que en *Psiquis y Cupido* encarna al rey de Chipre, pretendiente en un primer momento de Selenisa, hermana de Psiquis. Una vez más existen ecos de la obra de Barclay asociados a la reutilización de los nombres en distintas combinaciones.

[865] En el *Diccionario de personajes de Calderón* se sitúa a Arsidas en *Argenis y Poliarco* como caballero pretendiente de Argenis, si bien no encuentro en la obra prueba alguna de esta condición en el fiel amigo de Poliarco.

[866] Sirva como ilustración el hecho de que Gelanor está autorizado para contarle a Arsidas (y a Argenis) que Poliarco sigue vivo, mientras esparce en la corte la invención de que había muerto ahogado en el Himera.

os llamara a socorrerme.
¡Bueno fuera que yo fuera
vuestro rey y de un peligro
en vuestra misma presencia
me librara un extranjero![867]

Arsidas se mostraría en este momento terriblemente dolido, aunque Arcombroto, que hace gala de un carácter humilde y caballeroso, disculpa su pasividad al afirmar que era él el que se encontraba más próximo al accidente («Yo estaba, señor, más cerca», v. 1317).

6.12. Personajes aludidos

Como se adelantaba, además de todos estos personajes hasta aquí estudiados, existen algunos otros que no se localizan en las *dramatis personae* porque no tienen voz en la obra y no forman parte de la acción dramática. Aparecen mencionados en los relatos de los personajes y son en ocasiones decisivos para el desarrollo de la acción, aunque los mencionados aquí no llegan a tener el protagonismo del malvado Lidogenes, ya tratado.

Túsbal, rey de Persia, en la fuente llamado Siphace, es marido de Hianisbe y padre adoptivo de Arcombroto. Las menciones a él son retrospectivas, pues ya está muerto al comienzo de la comedia y —según la historia de la fuente— antes del nacimiento de Arcombroto[868]. Este personaje se caracteriza como gobernante de forma positiva, ya que en él confluyen los dos valores principales que ha de tener un rey: (1) prudencia y buen obrar en la paz, y (2) fortaleza militar en la guerra. La Reina lo presenta de este modo:

Hianisbe Casé con Túsbal de Persia,
rey cuyas partes heroicas
diga en la paz su consejo
y en la guerra sus vitorias[869].

[867] vv. 1306-1316.

[868] La viudedad de Hianisbe se deduce de la ausencia de Túsbal en la acción dramática y de su muerte en la fuente (f. 447v), ya que Calderón no alude explícitamente a su fallecimiento.

[869] vv. 1496-1499.

No obstante, su perfil de esposo no resulta tan honroso. Tal como se ha visto, el marido de Hianisbe se cansa de ella durante su matrimonio, lo cual lo sitúa dentro de la órbita del donjuanismo.

Otro personaje aludido es el «venerable viejo», dueño del bajel que fue secuestrado por los piratas (v. 1681). El anciano llega a presentarse y a contar su historia de forma indirecta, a través de las palabras de Poliarco:

POLIARCO
Muertos unos en fin y otros vencidos,
de esclavos nos hicimos los señores
y, todos a mi esfuerzo agradecidos,
su caudillo me aclaman vencedores.
Yo les ofrezco que, restituidos
a sus patrias y haciendas, los rigores
han de vencer del hado, mas perplejo
así me dijo un venerable viejo:
«Deste bajel, ¡oh, joven!, soy el dueño,
que de él y de mi hacienda despojado
viví cautivo, pero, si te enseño
un tesoro que en él está guardado,
rescate vendrá a ser y no pequeño.
Dámele, pues, y sabe que encerrado
está en diamantes, perlas, plata y oro
de la reina del África el tesoro,
porque estos le robaron»[870].

Por último, merece unas líneas la ya citada Ana, hermana de Hianisbe y madre natural de Arcombroto-Túsbal, que aparece como víctima del donjuanismo de Meleandro[871]. Ana y su hijo son los responsables de la vinculación de África con Sicilia por medio de la persona de Meleandro, que será una de las claves para el desarrollo de la comedia[872]. De hecho, el monarca se interesa por Ana cuando Arcombroto llega a Sicilia, lo cual incide en la focalización del in-

[870] vv. 1674-1690.

[871] Tyler y Elizondo caracterizan a Túsbal de hijo *bastardo* (1981, p. 77), pero este adjetivo no se ajusta a la realidad, pues Ana y Meleandro estaban casados en secreto cuando nace el niño, tal como se afirma de forma explícita en la comedia (v. 1535).

[872] Tyler y Elizondo (1981, p. 20) localizan a siete personajes denominados *Ana* en el conjunto de las comedias de Calderón. Dos de ellas desempeñan el papel de damas; cuatro son nobles; una, de categoría dudosa.

terés en el misterio de su relación con ella, que se irá desvelando a lo largo de la obra gracias a las palabras de Hianisbe o del propio Rey:

REY ¿Conociste por ventura
a vuestra reina Hianisbe?
ARCOMBROTO Y soy su criado yo.
REY ¿Y Ana, hermana suya, vive?
ARCOMBROTO Sí, señor.
REY ¡Qué buenas nuevas
me has dado! Mas ¿de qué sirven
pasadas memorias? Baste
que esto sepa; que me aflige
el acordarme de un tiempo
que yo, peregrino ulises,
viví en África y en ella
dejé, ¡ay, memorias felices!,
alguna prenda del alma[873].

Más adelante, se conoce la muerte de Ana a través de un parlamento de una dama de Hianisbe, que no entiende el porqué de tanto sufrimiento de la Reina por la pérdida de un tesoro cuando acaba de ver morir a su hermana y tiene a su hijo lejos:

DAMA Triste estás.
HIANISBE ¿No tengo causa?
DAMA Bastante fuera, señora,
si de tu hijo lloraras
la ausencia o la rigurosa
muerte de Ana, tu hermana,
como suspiras y lloras
de un hurto, un robo el efeto[874].

La honra de Ana, quebrantada cuando es abandonada por su marido, se restaura de forma póstuma con el reconocimiento de Arcombroto como hijo de Meleandro y su nombramiento como heredero del reino de Sicilia, al ser considerado primogénito, por delante de Argenis.

[873] vv. 1074-1086.
[874] vv. 1466-1472.

Todos los personajes principales, excepto Poliarco, configuran una red de relaciones familiares que justifican muchas de las acciones que se van desarrollando. Hianisbe y Ana son hermanas; Arcombroto es hijo de Ana y Meleandro, pero ha sido criado por Hianisbe. Meleandro se ha casado de nuevo y ha tenido una hija, Argenis; por lo cual Arcombroto es hermano de Argenis.

Poliarco es el personaje más externo a todo este entramado, pero —paradójicamente— su no consanguineidad con Argenis es lo que contribuye a que llegue a casarse con ella, de forma que se dibuja una trayectoria vital que va desde lo más alejado y exterior hasta la obtención de lo más preciado de Sicilia, la princesa Argenis.

La selección onomástica de los personajes apunta hacia la búsqueda de un distanciamiento, que se complementaría con el vestuario de los actores, presumiblemente exótico para el espectador de la época, que estaría gustoso de disfrutar de un espectáculo alejado del realismo y la cotidianeidad. Arellano dedica unas palabras al exotismo en la comedia calderoniana, en las que destaca el gusto del dramaturgo por configurar un universo literario en el que prevalece lo artificioso:

> La onomástica y el vestuario completan esta cualidad: lejanos del sistema usual vigente en la sociedad del Siglo de Oro son nombres que remiten a espacios de lo exótico como Mandinga, Fierabrás, Galafre, Marfisa, Argenis, Poliarco, Arcombroto, Erístenes, Hianis[b]e, Guacolda y otros muchos que se pueden recoger sin más que observar las listas de personajes de las comedias. A la onomástica se suma el vestuario, sobre el cual hay pocas indicaciones muy codificadas[875].

Al mantener a grandes rasgos los nombres de la fuente, Calderón ha incorporado también su etimología. De acuerdo con lo recomendado por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, el dramaturgo hace gala de la agudeza nominal[876]. Así, el significado del antropónimo de Meleandro se relaciona con su temperamento poco autoritario; el de Selenisa apunta al carácter cambiante, que la llevará a ponerse en contra de Argenis; mientras que la elección de Licogenes (relacionado con *lobo*) obedece a su maldad, si bien hay un cambio en la comedia a Lidogenes, por lo que se pierden estas connotaciones:

[875] Arellano, 2006, p. 67.
[876] Gracián, 2004, vol. II, p. 359.

> El autor [Lida se refiere a Barclay] insinúa la identificación mediante el papel que cada cual tiene en su novela (Hianisbe, Selenisa, Radirobanes, Argenis, Poliarco), mediante el étimo de su nombre (Meleandro «hombre que vacila o demora»; Licogenes «de linaje de lobo»; Selenisa «[mudable como la] luna»)[877].

Destacados por pocos rasgos principales, los de *Argenis y Poliarco* son personajes ante todo planos, «convencionales, sin definición psicológica más que su deseo de amor y aventura»[878]. Pero se puede ir más allá en su caracterización fija y tipificada, ya que cuentan con características «como de leyenda»[879].

Tal y como se ha analizado, el autor los mitifica al utilizar modelos literarios o clásicos en su elaboración y los introduce de este modo en un plano alejado del realismo. Por consiguiente, encajan a la perfección con la voluntad general de artificiosidad que se extiende por toda la obra, de forma que su condición idealizada se corresponde con la estilización en otros ámbitos como el espacio-temporal o el estilístico.

[877] Lida de Malkiel, 1966, pp. 225-226.
[878] Cruz Casado, 2002, p. 366.
[879] Picciola, 2001, p. 130.

7. TEMAS

7.1. Introducción

En el *Arte nuevo* Lope pone de manifiesto su gusto por la variedad temática, en consonancia con la reivindicación de la libertad del dramaturgo para la elección de la trama de sus piezas[880]. Menéndez Pelayo se hace eco de este fenómeno y, a propósito de la comedia nueva, afirma:

> Sus asuntos son todos los asuntos, pero vestidos y disfrazados a la castellana; su forma, la de una novela rápida y de mucho movimiento, más atenta al enredo que a los caracteres; sus fuentes de inspiración, el sentimiento religioso, el orgullo nacional, el amor, el punto de honra; sus límites en cuanto a tiempo y lugar, ningunos; los accesorios líricos, frecuentes[881].

Dicha tendencia a la diversidad en los asuntos se manifiesta en las obras de Calderón, que se sitúan en un amplio abanico de escenarios y géneros, de acuerdo con el gusto del público del momento por la variedad. En el caso de *Argenis y Poliarco* el poeta elige una historia tratada con anterioridad que había sido acogida con entusiasmo. En su transformación dramática aprovecha la mayoría de los temas de Barclay, si bien todos ellos son adaptados a un nuevo universo poético revestido de metáforas, símbolos e imágenes propias del lenguaje calderoniano.

Los temas que se van a explicar a continuación han recibido un amplísimo tratamiento por parte de la crítica, por lo cual solo serán analizados aquí en cuanto a su funcionamiento en la comedia que nos ocupa.

[880] *Arte nuevo*, vv. 174-180.
[881] Menéndez Pelayo, 2009, p. 225.

7.2. El amor y la fortuna

Dos son los temas que destacan, debido a su especial valor y a su aparición combinada en varias ocasiones: el *amor* y la *fortuna* (a veces denominada *estrella*). Dichos conceptos, que entran de lleno dentro de la cosmovisión barroca, han de considerarse nada menos que motores de la acción, pues son los causantes de los diversos avatares que sufren los personajes y, por tanto, constituyen un punto de partida ineludible para cualquier intento de interpretación. Tal y como se ha explicado en el apartado del género, los personajes de *Argenis y Poliarco* se mueven por un universo dramático de ecos bizantinos y caballerescos, guiados por estas dos fuerzas que los conducen a realizar heroicas pruebas, con la finalidad de demostrar su virtud, valentía y rectitud moral[882].

El dramaturgo introduce un pasaje que no se hallaba en la fuente, muy ilustrativo de la importancia del amor y la fortuna, que salen a la luz en momentos importantes de la comedia relacionados con reflexiones acerca de la identidad y la vida de los personajes. Poliarco los menciona ya en la primera presentación de sí mismo, en medio de un pasaje estilísticamente muy elaborado. La tópica aparición de la fortuna y el amor entrelazados como principales objetos de destrucción humana entronca con el principio constructivo dual de la obra:

POLIARCO
soy un francés caballero
a quien destierran y arrojan
de su patria los sucesos
del amor y la fortuna.
Mirad, si cualquiera destos
dos contrarios ha postrado,
ha sujetado y deshecho
tantos triunfos, majestades,
coronas, timbres y imperios,

[882] «La filosofía estoica concede especial significación al concepto de la *Fortuna*. Séneca avisa en los coros de *Fedra* que aquélla rige "sin orden alguno los negocios humanos y con mano ciega esparce sus dádivas", y que "no guarda a nadie fidelidad". La imagen escogida para indicar su inconstancia es la de la *rueda* giratoria. Quien posee riquezas y posición está agudamente expuesto a un brusco cambio de fortuna, y "cuanto más se encumbró más propenso está a la caída"» (Valbuena Briones, 1977, pp. 62-63).

que en los teatros del mundo[883]
fueron fábulas del tiempo,
cómo pudo resistirse,
acometido mi pecho
de dos violencias, dos golpes,
dos venganzas, aunque pienso
que el haberme acometido
los dos en mi vida han puesto
más seguras confianzas,
pues, a dos muertes sujeto,
muero pensando que vivo,
vivo pensando que muero[884].

Es importante la contraposición que hace Poliarco entre todos aquellos hombres heroicos que han sucumbido ante la fuerza demoledora de estas «dos violencias, dos golpes / dos venganzas» (vv. 197-198) y él mismo. Mientras que los más poderosos reyes y guerreros del mundo («tantos triunfos, majestades, / coronas, timbres y imperios», vv. 191-192)[885] son destruidos en tres movimientos por el amor y la fortuna (primero son postrados, luego sujetados y finalmente deshechos), el fuerte corazón del francés «pudo resistirse» (v. 195) a esas dos fuerzas sin ser destrozado. Poliarco encarece su heroísmo al decir que ha resistido lo que él denomina hiperbólicamente «dos muertes» (v. 202). No obstante, el francés —aunque vivo— termina sometido al amor y la fortuna, ya que ambas influencias, poniendo más ahínco de lo habitual («más seguras confianzas»[886], v. 201), consiguen desterrarlo de su patria.

En el momento en el que Poliarco aclara su verdadera identidad surgen otra vez los dos temas, vinculados a los acontecimientos que envuelven al personaje y determinan su destino. El hecho de que

[883] «Calderón vive y siente y nos expresa esta concepción metafórica del *Theatrum mundi* no solo en su sentido trascendente filosófico y cristiano, sino además en la significación real y artística dramática de considerar a los hombres en su vivir en el mundo como un gran espectáculo teatral, como el espectáculo más seductor de todos los sentidos que, en el fondo, encierra la desoladora gran verdad de lo vano y transitorio de la vida humana» (Orozco Díaz, 2000, p. 367).

[884] vv. 184-204.

[885] Véase el efecto acumulativo de la *enumeratio*.

[886] El sustantivo *confianza* (v. 201) es definido por *Autoridades* como el «ánimo, espíritu, aliento y vigor para obrar».

incluso un príncipe tenga que ausentarse de su reino, debido a un enamoramiento por oídas y a un destino inevitable, otorga a los conceptos del amor y la fortuna un poder absoluto en la comedia, incluso superior al de la propia sangre de los personajes:

POLIARCO
Manfredo, francés delfín,
que sujeto a la fortuna
llega a tus pies ya feliz.
Amor —¿quién duda que habían
de empezarse por aquí
de un príncipe las fortunas,
porque es un rayo sutil
que con arrogancia sabe
lo más eminente herir?—
el amor, pues, de mi patria
me ausentó; della salí[887]

7.2.1. El amor

El amor[888] puede considerarse, sin duda, el tema principal de la comedia que nos ocupa y esta centralidad se anuncia ya desde el título, que alude a dos amantes (frente a la aparición únicamente del nombre de Argenis en el rótulo de la fuente). Su tratamiento recibe influencias de la lírica cancioneril y la ficción sentimental del siglo XV, además de contar con elementos propios de los libros y narraciones caballerescos y del neoplatonismo, que encaja a la perfección con el estilo calderoniano, basado en la noción del decoro.

Vinculado a las altas esferas sociales donde se ubican los enamorados, aparece un amor que es ante todo espiritual y se manifiesta como una forma de expresar la virtud y la honestidad de los personajes[889]. En efecto, el propio enamoramiento se produce en ocasiones

[887] vv. 2855-2865.

[888] «La casuística del amor en Calderón desborda todos los límites imaginables dentro del esquema general metafísico en que se sitúa toda su visión de la personalidad. El amor produce las situaciones más intrincadas, duelos, amenazas, miedos y desmayos, escondidos y tapadas, trozos poéticos de lo más bello que se puede leer en castellano, amores pícaros, finos, sinceros como el de Argenis, o brutales como el del capitán en *El alcalde de Zalamea*» (Morón, 2000, pp. 172-173).

[889] «Habría que subrayar la poesía amorosa, de raíz petrarquista, igualmente básica como lenguaje fundamental de los galanes y damas de la comedia: todo el armamento de metáforas y expresiones enaltecedoras (la dama es sol, estrella, milagro

en la distancia, a través del tópico de origen provenzal del amor de lejos o del amor a través del oído. Arcombroto y Poliarco se enamoran de Argenis por su fama, que llega desde Sicilia a sus respectivos países. Esta concepción idealizada del sentimiento amoroso provoca en muchos casos dolor, a diferencia de la exaltación de lo carnal en los libros de caballerías, donde las nociones de amor y matrimonio estaban separadas. Como ocurre en toda la obra dramática calderoniana, el amor se encuentra íntimamente ligado al concepto del honor.

En nuestro caso el problema de la honra no es un pilar básico alrededor del cual giran todos los acontecimientos —como sucede en determinadas tragedias[890]—, pero actúa como fondo ideológico que afecta de forma clara a personajes como Ana —embarazada y abandonada por su marido secreto— y Argenis —que rechaza el propósito de Poliarco de escaparse juntos a Francia ante la inminente boda de la princesa con Arcombroto—. El sacrificio por la honra lleva a Ana a entregar a su hijo a su hermana Hianisbe para que lo críe como suyo, mientras que Argenis llega a renunciar a vivir su amor en Francia, solo por no contravenir las reglas sociales establecidas. Este esfuerzo de la princesa se verá al final recompensado con la boda dispuesta por su padre.

Del mismo modo que sucede en las comedias caballerescas, el amor actúa como elemento generador de las intrigas dramáticas, ya que alienta al héroe en sus aventuras. Sin embargo, cabe recordar que el peso del componente amoroso crece sustancialmente en nuestra obra con respecto a su fuente, de forma que pasa a ser el elemento fundamental en detrimento de las aventuras (propias de los libros de caballerías).

---

hermoso, prodigio bello…), antítesis (fuego y hielo, vida y muerte), tópicos de *descriptio puellae* (labios de rubí, tez de nieve, ojos de esmeralda, cabello de oro…) se reiteran innumerablemente» (Arellano, 2001b, p. 53).

[890] Dentro del ámbito de la tragedia, Ignacio Arellano reflexiona acerca de dramas como *El médico de su honra* en los que los personajes se ven forzados a asesinar a sus mujeres, presionados por el entorno social y sus leyes: «La opresión social e ideológica que constituye el horizonte de estos personajes no es una convención rutinaria desdeñable, sino una verdadera condición para la vida misma del estamento aristocrático, fuera del cual estos nobles mueren. No es menos pasión humana que el amor o los celos. Pero sobre todo es una convención que no es preciso tener *literalmente*: lo que nos importa es la tragedia del individuo escindido entre el amor (que sí lo tiene) y la obligación de la honra» (2006, p. 24).

Tal como se estudia en otro apartado, el desarrollo del tema amoroso se produce también en menoscabo del componente político, que se ve claramente minimizado[891]. Así pues, los héroes se convierten ante todo en amantes y la intriga dramática resulta de dicha condición, que los lleva a sentir deseos de conseguir a su amada y a realizar acciones épicas para lograr sus propósitos[892]. En definitiva, el triángulo amoroso se erige como principal motor de la acción, de forma que los emparejamientos finales dispuestos por el rey Meleandro sirven para coronar las trayectorias victoriosas de los personajes[893].

El marcado tinte amoroso de la pieza se plasma en el hecho de que el premio final de Poliarco, claro protagonista masculino de la obra, es el matrimonio con Argenis y no el reino de Sicilia. El francés será en un futuro rey, pero de su Francia natal, como ya estaba previsto, y no del reino de Meleandro. En cambio, ya se ha visto cómo Arcombroto —claro perdedor en la lucha entre ambos— recibe el reino de Sicilia (además de heredar Mauritania), lo cual puede interpretarse como una suerte de compensación tras la inevitable pérdida de la amada.

[891] La existencia de una doble temática —amorosa y política— en distintas proporciones es propia de la dramática calderoniana, tal como se ilustra en obras como *La vida es sueño* y *Saber del mal y del bien*: « *Saber del mal y del bien* tiene en la superficie dos historias: la política, y la amorosa. Esta doble historia, que se ha criticado como defecto de composición, es un ingrediente de la tragicomedia como género: la historia de amor actúa como un paralelo de la trágica, produce la catarsis del temor y la compasión, es decir, nos distrae de ellos, y explica el final feliz, esencial en la comedia. Lejos de ser un defecto de composición es un efecto conscientemente buscado», Morón, 2000, p. 55).

[892] «Love is not only politically, socially, or ethically instrumental, for it is definitive and complementary for man/woman in terms of the personal/private self opposed to the social/public self. Only in being truly who one is does one begin to become all one is capable of being. Only in the social realm does the individual find fulfillment in constructing a truly humane world. And that world is the appropriate place where individuality is transformed into mutuality, man and woman become united in the flesh, and duality anticipates or espies unity» (O´Connor, 1993, p. 100).

[893] «En la mayoría de los casos, la boda final no es causa sino efecto de la comedia. Las bodas finales no transforman lo que antecede la comedia; al contrario, si hay bodas al final, es porque lo que las precede es una comedia. Para distinguir la comedia de la tragedia habremos, pues, de analizar, no el final, sino lo que conduce a ese final» (Ruano de la Haza, 1994b, p. 271).

En relación con el componente amoroso, cabe mencionar una alusión que Hianisbe hace del matrimonio secreto que tuvo lugar entre Meleandro y Ana. En el contexto de una obra protagonizada por personajes pertenecientes a la nobleza y realeza, el matrimonio es la única vía posible para llegar al amor carnal, de forma que se describe a un Meleandro ansioso por conseguir materializar sus deseos con Ana, que recurre a casarse precipitadamente con ella para más adelante abandonarla.

HIANISBE un bello, un gallardo joven
peregrino; poco importa
aquí el callarte un traidor,
pues a este caso no toca
más que saber que galán
de Ana, mi hermana, se nombra.
Liberal de hacienda y vida,
en secreto se desposa.
¿Qué mucho? Estaba al principio
de su amor, donde no hay cosa
que el deseo de gozar
no facilite y disponga[894]

Durante la Edad Media existía la posibilidad de que un hombre y una mujer se casasen sin la presencia de un sacerdote ni testigos, simplemente a través de la promesa de amor eterno y el gesto de darse la mano. La mención de este tipo de práctica aporta tintes medievales y novelescos a la comedia, pues dichos enlaces habían sido condenados en el Concilio de Trento (1545-1562) y, por tanto, no formarían parte de las costumbres del espectador al que va dirigida la obra.

Teniendo en cuenta esta información, se vislumbra la posibilidad de que la relación entre Argenis y Poliarco llegase a ser sellada con un matrimonio secreto realizado en escena e interpretado por el público a partir de los gestos de los actores. Las siguientes palabras de los enamorados pudieran apuntar hacia esta consideración, ya que la amada solicita la promesa de amor y, como consecuencia, Poliarco alude al gesto de darse la mano, posible señal de la consumación del enlace (*Argenis*: Esa palabra te pido / *Poliarco*: Y tú esa mano me das»,

[894] vv. 1528-1539.

vv. 2334-2335)[895]. No obstante, parece que se trata simplemente de una promesa de matrimonio y no de su realización literal[896]. Más adelante, cuando Poliarco propone a Argenis que se fugue con él a Francia para evitar un enlace forzoso con Arcombroto, se refiere a él mismo como su esposo («*Poliarco*: y, pues vas con tu esposo, vete a Francia» (v. 2597). No obstante, esta aseveración puede entroncar con la reafirmación de la promesa que el francés le había hecho con anterioridad y que Argenis corrobora con las palabras «Yo soy tuya» (v. 2611). De hecho, hay que tener en cuenta que la palabra *esposo* significaba en la época en muchas ocasiones 'prometido' (*Autoridades*).

Estas dudas acerca de la existencia de un posible casamiento secreto se despejan de manera inequívoca en la disposición de las bodas finales, realizada por el propio Meleandro, y ya antes cuando la princesa ansía el momento en que su padre convierta a Poliarco en su «feliz esposo» (v. 2624):

ARGENIS
Poliarco, acortemos
discursos. Yo soy tuya;
mas agora probemos
a ver si quiere amor que se concluya
esta paz por buen medio,
que, si no, ya sabemos el remedio.
Si en Sicilia no quieres declararte,
vete a Francia tú solo y vuelve luego
con bajeles que Marte
admire por volcanes de agua y fuego
y entre estos horizontes
teman el parto a tus preñados montes;
mi padre, temeroso
de tu poder y fuerzas, ha de hacerte
—¡quiéralo el cielo!— mi feliz esposo[897].

[895] El gesto de darse la mano aparece en *La dama duende* asociado claramente al matrimonio, ya que, cuando en el desenlace de la comedia Manuel da la mano a Ángela, Juan afirma: «Si sólo el padrino falta, / aquí estoy yo» (*Comedias, I*, p. 857).

[896] En todo caso no se descarta en el contexto sincrético de la comedia que sí hubiese en este momento solemne recuerdos de aquellos casamientos.

[897] vv. 2610-2624.

Los problemas interpretativos de algunos pasajes, desde la óptica actual, tienen que ver con el hecho de que el componente amoroso se plasma en la obra de acuerdo con unas reglas convencionales que se pueden identificar con el «código del galanteo». Es imprescindible comprender este entramado simbólico para llegar a una correcta interpretación de las comedias de la época:

> [El código del galanteo] sirve para determinar cómo, cuándo y por qué se enamoran los protagonistas de las comedias lúdicas, siendo también utilizado para crear complicaciones basadas en obligaciones, celos, odio, envidia, desamor. Las leyes del galanteo son tan complejas como las del duelo. [...] Estas leyes determinan no sólo cómo se enamoran los galanes y las damas, sino también el período del galanteo (dos años), la manera clandestina de declarar el amor a la dama, los billetes que se cruzan, las obligaciones, los celos, las promesas de matrimonio. Para poder participar en la comedia lúdica calderoniana, el espectador necesita no solo conocer estos dos códigos sino aceptarlos como convenciones necesarias para disfrutar del juego teatral[898].

Otro tema clave, muy relacionado con el amor, es el de los *celos*, elemento propio del teatro calderoniano y, por tanto, un añadido del autor a los materiales proporcionados por la fuente. Estos sentimientos aparecen de forma recurrente a lo largo de la obra y actúan como causantes de muchos comportamientos y actitudes de los personajes, que se dejan guiar por la fuerza de sus pasiones.

La falta de motivo para el surgimiento de los celos se expresa de forma reiterada por medio de la mención del viento como su causante, de forma que se alude a su carácter no fundamentado y enfermizo («*Argenis*: Esas son sofisterías / del viento en el pensamiento», vv. 2279-2280; «*Poliarco*: ¿Y no da celos el viento?», v. 2282; «*Argenis*: porque basta / para dar celos el viento», vv. 2357-2358). La recurrencia de este tipo de alusiones incide en la cohesión textual y en el incremento del componente poético.

En el siguiente ejemplo se aprecia cómo el temor de Arcombroto ante su rival amoroso se pondera a través de una metáfora ígnea que puede considerarse como definición de los *celos*:

[898] Ruano de la Haza 1994b, pp. 282-283.

ARCOMBROTO ¿Qué es lo que pasa por mí?
¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?
¿Tanto pudo una razón?
¿Tanto un desengaño pudo?
Pero son celos y son
vivos rayos, fuego puro,
que sin abrasar el cuerpo
penetran hasta lo oculto
del alma[899]

Paralelamente a su competidor, Poliarco sufre de celos y los menciona, por ejemplo, cuando le reprocha a Argenis el haberle dado la banda envenenada. Mediante el calderoniano recurso del equívoco, el regalo de la dama —prueba de amor— es recibido por el francés como todo un agravio. La dualidad, expresada en la alusión a la aplicación del veneno a la vida y al alma, resulta muy expresiva para remarcar el emponzoñamiento y muerte hiperbólica que producen estas desconfianzas en Poliarco:

POLIARCO Argenis, nunca creí
que un pecho de piedad lleno
conficionara el veneno
de una banda para mí;
mas, después que vine aquí,
mis desdichas, mis recelos,
mis penas y mis desvelos
creyeron tu tiranía,
que veneno me daría
mujer que me ha dado celos.
¿Qué gloria adquieres? ¿Qué palma,
de piedad tu pecho ajeno?
¡Para la vida un veneno
y otro, Argenis, para el alma!
Si en esta dudosa calma
no fuera en sus desconsuelos
eterna como los cielos
el alma y morir pudiera,

[899] vv. 2042-2050.

pienso que el alma muriera
desta enfermedad de celos[900].

Esta imagen de los celos como un veneno para el alma que llega a enfermarla reaparece más adelante, cuando ambos amantes retoman el tema de la desconfianza:

ARGENIS ¡De mí se forman recelos
tan bajos! ¡Veneno yo!
POLIARCO Nunca el alma lo creyó.
ARGENIS Hasta ver otros desvelos.
POLIARCO ¿Qué más veneno que celos?
ARGENIS ¿Yo había de dar favores
a otro dueño?
POLIARCO Mis temores
fueron de amor[901].

De estos ejemplos se deduce que los celos son el elemento que rompe la armonía del amor recíproco entre Argenis y Poliarco y resultan, por esta razón, necesarios para que se produzca el enredo y las tensiones que gobiernan la trama. La importancia de dichos sentimientos para los personajes se manifiesta en otro pasaje, en el que Poliarco, antes de marcharse a Francia a petición de Argenis, llega a amenazar con matar a Arcombroto si consigue casarse con ella. Se trata de un pasaje correlativo muy alambicado en el que se produce un lucimiento verbal muy acorde con los tópicos del diálogo amoroso y las quejas de los amantes:

POLIARCO Sola una cosa, si atreverme puedo
a pedirte, te pido,
y es...
ARGENIS No la digas; yo te la concedo.
POLIARCO ...que si alguno ha de ser...
ARGENIS ¿Qué?
POLIARCO ...tu marido...
(¿hay quien mis penas crea?)
ARGENIS ¿No lo sea Arcombroto?
POLIARCO Que él lo sea

[900] vv. 2210-2230.
[901] vv. 2300-2307.

—esto te pido y ruego—;
otro, no.

ARGENIS — Pues, ¿qué alcanza
de alivio tu esperanza?

POLIARCO — Porque, si a verte en otros brazos llego,
será pena más fiera
saber que uno te goce, otro te quiera
y yo lo sienta todo;
mejor es que los cielos
junten todos mis celos
en un sujeto singular, de modo
que uno solo te quiera,
uno te goce y uno solo muera[902].

Al lado de la asociación de los celos con la muerte y el dolor, en la comedia existe también una concepción positiva de estos sentimientos, que son considerados nada menos que agentes de purificación del amor pre-matrimonial. Poliarco demuestra sus sentimientos hacia Argenis a través del temor a que otros (incluso el sol) la toquen o siquiera la contemplen (vv. 2327-2329). La importancia de este sentimiento se constata en el hecho de que aparece en situaciones de gran intensidad dramática, como en el final de la segunda jornada, cuando Argenis y Poliarco se encuentran.

ARGENIS — ¿Y has de tener más recelos
de mi lealtad?

POLIARCO — No de ti,
mas de mi desdicha sí,
cuantas veces me des celos.

ARGENIS — Pues ¿en qué has escarmentado?

POLIARCO — En andar más advertido.

ARGENIS — Pues de mí, ¿por qué has temido?

POLIARCO — Porque estoy enamorado.

ARGENIS — Pues ¿no quiere el confiado?

POLIARCO — No, pues no teme el perder
el bien que llega a tener,
que son los celos crisol[903]

[902] vv. 2634-2651.

[903] El *crisol* es un «Vaso de cierta tierra arenisca, de la hechura y forma de medio huevo, en que los plateros funden el oro y la plata y los acendran y acrisolan (*Autori-*

y, cuando te mire el sol,
celos tengo de tener
mientras no soy tu marido[904].

7.2.2. *Cielos, hado, destino y fortuna*

De mano del *amor*, eje vertebrador de la obra, cuenta con un lugar preeminente el tema del *destino*, fuerza superior que gobierna las vidas de unos personajes que se sitúan dentro de la órbita caballeresca y bizantina. Este elemento aparece en la comedia también bajo denominaciones como *hado*, *fortuna* o *cielos*[905].

Ya en la fuente se hallan menciones a la *fortuna* (ff. 3r, 20v, 23r, 35r bis, etc.) o a los *hados* (ff. 4v, 9r, 20r, 21r, 22v, 25r, 29v, 33r, 35r, etc.) en reiteradas ocasiones. Estas alusiones reaparecen en distintos puntos de la pieza calderoniana, si bien —como ya se ha dicho— es el *amor* el tema que realmente crece y se intensifica con respecto a la obra de Barclay.

En el siguiente fragmento se recoge el tópico carácter cambiante y caprichoso de la *fortuna*, que conduce a los personajes de un momento a otro desde el mayor éxito hasta el más estrepitoso fracaso. La antítesis *subí-caí* se utiliza para reforzar esta imagen de inestabilidad, que se plasma ya en el propio nombre de Selenisa, que tiene el significado de 'cambiante como la luna'.

SELENISA Es mi estrella rigurosa.
ARCOMBROTO ¿Qué tienes?
SELENISA Que fui dichosa,
que es más que ser desdichada.

---

dades). «Haber una cosa pasado por el crisol es haberla apurado y purificado» (*Covarrubias*).

[904] vv. 2316-2330.

[905] «El concepto de la fortuna tiene especial desarrollo en la dramática de Calderón. Este autor utiliza muchos de los aspectos del complejo término filosófico para elaborar sus comedias. La idea estoica ha sido cristianizada y Calderón en definitiva niega la posibilidad de una fortuna ciega, de acuerdo con los consejos morales de Perez de Moya en la *Philosophia Secreta*. Los cambios de la fortuna obedecen a misteriosas leyes que sólo Dios conoce y que están fuera del alcance del ser humano y no proponen una alteración de la justicia universal. [...] muchas de las facetas de la idea de la fortuna son dramatizables y Calderón acude a ellas para enriquecer su interesante teatro, cuyo principal problema conflictivo es el del destino» (Valbuena Briones, 1977, p. 64).

A la privanza subí
de Argenis y mi fortuna
en la esfera de la luna
colocada entonces vi.
Era fortuna; caí[906].

El *hado*, equivalente al *destino*, «tiene etimológicas resonancias paganas»[907] y aparece recurrentemente junto a variantes como la *suerte*, la *estrella* o la ya mencionada *fortuna*. En la siguiente secuencia, en la que tiene lugar el falso llanto de Gelanor, se aprecia el gusto calderoniano por la mezcla de las apóstrofes a todos estos elementos paganos personificados. La alusión a «los cielos» por parte de Arsidas sirve de síntesis de las fuerzas antes citadas por el criado. La *fortuna* aparece calificada por su mutabilidad, mientras que el *hado*, la *suerte* y la *estrella* se identifican con la maldad y el daño (véanse los adjetivos utilizados: «severo y cruel», «injusta y enemiga», «siempre contraria»). A su vez, se encuentra la propia muerte como uno de los cinco miembros de la *enumeratio*, relacionada con los demás elementos nefastos porque puede considerarse una consecuencia del daño que ocasionan.

GELANOR (Gentes de palacio son;
empiece aquí la invención.)
¡Hado severo y cruel,
fortuna inconstante y varia,
suerte injusta y enemiga,
muerte, nunca al hombre amiga,
y estrella siempre contraria!
ARSIDAS Gelanor, ¿con qué dolor
te acompañas y aconsejas,
que de los cielos te quejas?[908]

En este mismo fragmento se muestra cómo por medio del sincretismo o condensación de rasgos de diversas procedencias, materializados en distintas denominaciones de un mismo fenómeno, se incide en la destemporalización de la obra, ya que los personajes se sitúan en un universo literario autónomo y artificioso, donde el propio

[906] vv. 1959-1966.
[907] Lapesa, 1983, p. 97. Valbuena Briones (1961) dedica un artículo al concepto de hado en el teatro calderoniano.
[908] vv. 684-693.

gracioso es capaz de utilizar un lenguaje elevado a la hora de fingir la muerte de su amo Poliarco. Asimismo, se constata también una clara vinculación del *hado* con lo que se puede denominar *casualidad*, materializada en momentos en los que de forma sorpresiva se producen encuentros entre personajes, facilitados por tormentas o hallazgos de lo más inverosímil.

> La interacción teatral de la casualidad con el hado proporciona un fuerte elemento de ironía que refuerza, de un modo típicamente calderoniano, la ironía trágica que caracterizaba el concepto de sino en el teatro clásico. [...] Estos *coups de théâtre* se han tachado de absurdas coincidencias traídas por los pelos. Sea como sea, responden históricamente a su época, con su gusto estilístico por lo inesperado «a sabiendas» [...]. De hecho Calderón presenta al hado como un manipulador «a sabiendas» de la vida humana. Este barroco concepto es más importante que la inverosimilitud de estos recursos[909].

El público estaría dispuesto a entrar en estos juegos de la casualidad de raigambre bizantina y aceptaría acontecimientos ciertamente peregrinos como parte de la ficción. Un ejemplo de esta tendencia se produce cuando llega la carta engañosa en el cuerpo del agonizante Lidoro a manos de Poliarco y Gelanor, que precisamente eran sus destinatarios. El propio criado, que cree que la carta es de Argenis, alude a la caprichosa fortuna:

GELANOR
Señor, aqueste suceso
que llamas de amor milagro,
yo, si la verdad confieso,
a tu fortuna consagro,
que es de la fortuna exceso
que un hombre muerto llegase
hasta aquí y que te entregase
la carta que te traía
por piedad del cielo y mía[910].

Poliarco recalca una vez más el carácter extraordinario de lo que les sucede, destacando su falta de verosimilitud («No es posible que tal pase», v. 1816). El espectador se admiraría ante lo prodigioso de

[909] Parker, 1991, pp. 170-171.
[910] vv. 1808-1816.

los sucesos y, por tanto, estaría suspenso y atento a la venida de nuevos avatares.

Dentro de este mismo contexto de la determinación de los acontecimientos por fuerzas superiores e infalibles, existe una imagen recurrente en la obra en la que los cielos dictan y los vientos ejecutan los mandatos a través del movimiento del navío donde viajan los personajes. De hecho, los vientos son los emisarios de los cielos a la hora de hacer cumplir el hado.

DENTRO — Dé el esquife en la playa
y en él a tierra el africano vaya.

ARCOMBROTO — Dejadme en ella solo,
que en esta selva consagrada a Apolo
quiero quedarme libre del ultraje
del viento[911].

POLIARCO — No pudiendo a los decretos
de los cielos resistir,
nos dejamos a los vientos,
que, piadosos, hasta aquí
nos derrotaron, adonde
supe, Reina, que vivís
por vuestro gusto esta quinta,
narciso que en el viril
del mar mira su hermosura,
enamorado de sí.
Y, pues los cielos quisieron
conducirme a este país[912],

POLIARCO — miserias vi también, por que presuma
que hallar el mal a un desdichado sabe
en la tierra y el agua, pues violento
para enemigo basta y sobra el viento[913].

REY — Huélgome de que le esperes.
Yo espero que presto venga,
porque ese piélago breve
por esa parte divide

[911] vv. 1-6.
[912] vv. 2940-2951.
[913] vv. 1630-1633.

el África y solamente
hay un pequeño viaje,
y más si en sus pinos verdes
el viento sopla feliz[914].

El viento sirve para la formación de un sinfín de metáforas vinculadas a la suerte de los personajes. Arsidas alude a él como fuerza de la naturaleza que ayudará a Poliarco tomándolo en brazos en el momento de su huida:

ARSIDAS allí asiste
Poliarco en una cueva,
albergue lóbrego y triste,
hasta que el descuido pueda
dar lugar a que camine
y en los brazos de los vientos
del Rey, tu padre, se libre[915].

La misma imagen reaparece asociada a los sentimientos negativos de Poliarco en el momento en el que Gelanor le informa de que su rival amoroso viaja a África para convertirse a la vuelta en marido de Argenis:

GELANOR ...un bajel apresta
y en los brazos del viento
al África camina,
porque el Rey determina
—ansí lo dice el vulgo— el casamiento
y ¡qué veloz ha ido
a su tierra a hacer pruebas de marido![916]

En otra ocasión Arsidas nombra a los vientos (vv. 985-987) y les otorga la categoría de mensajeros del destino de Poliarco, ya que son ellos los que traen a sus oídos las voces que piden la muerte del francés.

[914] vv. 3269-3276.
[915] vv. 955-961.
[916] vv. 2579-2585.

Muy relacionada con la temática del destino, se sitúa la de los horóscopos[917], encargados de predecir la influencia de los astros en las vidas de los seres humanos.

> Dos poderes sobrehumanos ejercen una tutela del héroe: la providencia divina y la fuerza de los astros. Las pasiones de los hombres están azuzadas por la influencia de planetas y estrellas. Una ciencia, la astrología, estudia esas misteriosas relaciones, pues la materia de la que está confeccionado el individuo está atada desde su nacimiento a un cuerpo celeste. Como escudo para defenderse de esta debilidad, el héroe tiene, por gracia divina, el don maravilloso del libre albedrío, que le permite discriminar entre virtud y pasión[918].

En relación con este entramado ideológico, el encierro de Argenis —causado por la consulta de su horóscopo tras el nacimiento— se vislumbra en la comedia como un tema de gran alcance, que cuenta con ecos neoplatónicos. Este tipo de prácticas adivinatorias, reflejadas en la literatura bizantina y caballeresca, eran habituales en la época cuando se producía el nacimiento de príncipes o reyes y llegaban a tener una credibilidad absoluta, al ser considerados de peso científico[919].

En nuestra comedia Meleandro convocó a «doctos agoreros», que pronosticaron que la princesa, debido a su extraordinaria belleza, sería la causante de conflictos entre príncipes extranjeros. Algo aparentemente positivo como la hermosura de la mujer toma en este caso un tinte trágico al decirse que traerá la desgracia al reino de su padre. De esta forma, las virtudes femeninas, equiparables a un pecado original, llegan a convertirse en un pretexto para culpar a Argenis

[917] Este componente, aplicado a Argenis, es material calderoniano, ausente en la fuente, donde únicamente aparecían largas digresiones referidas a la influencia de las estrellas en general.

[918] Valbuena Briones, 1977, p. 89.

[919] «Many monarchs had their own personal astrologers. […] the use of astrology was certainly good material for drama. It created suspense and incorporated into the *comedia* a notion akin to the fate that moved classical tragedy. Finally, astrology endowed the action with supreme significance —man and the heavens are at play together» (De Armas, 1986, p. 187). Para profundizar en el peso y significación de este tema en *La vida es sueño* véase Mújica (1980, pp. 192-194). Para su influjo en otras obras calderonianas, sirvan los trabajos de Hurtado Torres (1983), Dixon (1984), Serrano Deza (1998) y Vivalda (2008).

de un futuro adverso[920]. En este contexto de la creencia en una predestinación descubierta por la lectura del horóscopo, el Rey no duda en encerrar a su hija lejos del contacto con hombres:

POLIARCO
Meleandro descansaba
por más gusto o más sosiego
en una quinta a quien hizo
cárcel voluntaria el cielo
de la voluntad de Argenis,
porque doctos agoreros,
que al oriente de su vida
juzgaron su nacimiento,
dijeron que su hermosura
sería asombro, espanto y miedo
del mundo, siendo discordia
de príncipes extranjeros.
Y, prevenido este daño,
el Rey, advertido y cuerdo,
en aquella fortaleza
que dije con sabio intento
la dio guarda de mujeres,
siendo inviolable precepto
que ningún hombre llegase
a profanar el silencio
de sus muros[921].

Tanto Argenis como Segismundo son prisioneros debido a una predicción y existe en ambos casos un decreto real que prohíbe el contacto con otras personas exceptuando los guardianes que les fueron asignados (Clotaldo en el caso de *La vida es sueño* y las guardas femeninas en *Argenis y Poliarco*)[922]. Como ya se había adelantado a

[920] Para un estudio de la recurrente vinculación de la belleza femenina con la infelicidad en el teatro calderoniano véase Haverbeck (1975, p. 19).

[921] vv. 289-309.

[922] «Calderón could have derived the idea of a king who imprisons his own son due to an astrological forecast from Lope de Vega´s *Lo que ha de ser*, a play where the Saturn myth is central to the action. In addition, Lope de Vega´s *El gran duque de Moscovia*, a literary antecedent of *La vida es sueño*, includes a ruler also named Basilio who kills his son. Immediately preceding the killing, the son compares himself to Jupiter and his father to Saturn. Calderón´s interest in the myth, derived from his

propósito de la relación entre ambas obras, los dos son liberados tras la llegada de una persona —Rosaura y Poliarco, respectivamente— que entra en la fortaleza de manera ilícita.

Después del intento de secuestro, no vuelve a hacerse referencia al aislamiento de Argenis, que pasa a estar en la corte y a tener contacto con personas del sexo opuesto. Se trata quizá de un cabo suelto o un despiste de Calderón, que no menciona explícitamente una liberación de la princesa, si bien implícitamente se deduce[923]. En la fuente no aparece tampoco ninguna referencia a la liberación, porque Argenis nunca había sido encerrada por causa de un horóscopo. El Rey guardaba a su hija de forma ocasional en un alcázar por seguridad. Después del intento de secuestro Argenis aparece llegada a Magella desde Zaragoza (f. 25v).

Lapesa menciona una serie de comedias del autor que contienen el componente del horóscopo o el anuncio. A todas ellas habría que añadir nuestra descuidada *Argenis y Poliarco*:

> *El mayor monstruo* no es drama de honor, sino tragedia simbólica que tiene como eje el problema del destino humano, al igual que *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Las cuatro obras suministran nutrido corpus léxico de los *agüeros, amagos, anuncios, horóscopos, presagios* y *vaticinios* que *antevén* o *prevén*, *previenen* o *pronostican* los futuros *contingentes;* de los *astrólogos* o *judiciarios*, sabedores de *matemáticas sutiles*, que *juzgando* los *signos* astrales, *predicen*, los *influjos* de las *estrellas* y *planetas*, capaces de *predominar* de tal modo que *inclinen* el *albedrío* humano, aunque el hombre le quepa *predominar* sobre ellos[924].

Además de los casos citados, en *Apolo y Climene* la princesa también carece de libertad porque un horóscopo predijo, en este caso, que daría a luz a un hijo tan arrogante que incendiaría Etiopía. De modo similar, en *Andrómeda y Perseo* Dánae es presa por su padre Acrisio en un alcázar. Los personajes masculinos que se encuentran

---

personal concern with the father-son relationship, may have become associated with the horoscope motif from these two plays» (De Armas, 1986, p. 103).

[923] En efecto, la princesa disfruta de cierta libertad (dentro de los códigos estipulados en la época para una princesa) tras sufrir el ataque de Lidogenes y no vuelve a constar que esté recluida en la fortaleza. De hecho, ya no tiene prohibido compartir espacios con personajes masculinos como Arsidas, Timonides y Eristenes (vv. 829 y ss.) ni pasear por los parques de la corte acompañada de sus damas.

[924] Lapesa, 1983, pp. 94-95.

en esta situación de encierro a causa de un horóscopo —como Segismundo y Eusebio (personaje de *La devoción de la cruz*)— tienden a reaccionar de forma violenta y protagonizan auténticos actos de rebeldía, mientras que los femeninos suelen mantenerse fieles al decoro, si bien luchan en favor de su libertad por medio de artimañas con las que mantienen encuentros con sus amantes[925]. En este sentido, el aislamiento de Argenis no impedirá que se enamore de Poliarco y que la pareja se vea de forma clandestina, hasta el punto de que se produce un compromiso matrimonial entre ambos.

Como se adelantaba al comienzo de este apartado, el horóscopo se vincula al tema del *destino* o *sino* y entronca con el ambiente pagano de la obra, así como con el propio universo literario calderoniano, donde las profecías permitidas por Dios (no las que crea el Diablo) siempre se cumplen[926]. El propio Poliarco se refiere a la fuerza del destino, contra la que el ser humano no puede hacer nada («Mas ¿qué importa / que el hombre vele, si es cierto / que no bastan prevenciones / contra fatales decretos?», vv. 309-312). En efecto, la belleza de Argenis finalmente sí es la causa de la creciente rivalidad entre el francés y el africano, que se enamoran de la princesa —a pesar de su estado de cautiverio— a través de la *fama*.

Al igual que *La vida es sueño*, *Argenis y Poliarco* plantea el conflicto de la predestinación frente al libre albedrío del personaje. Argenis es encerrada debido a la predicción de un futuro desgraciado, pero su buen hacer la redime finalmente de su pecado original y la libera de su cautiverio. Si buscamos cuál de los dos extremos (libre albedrío o predestinación) predomina en el desenlace de la comedia nos encontramos con posibilidades contradictorias según el punto de vista tomado. Como ya anunciamos, se puede afirmar por un lado que la profecía se cumple, pues efectivamente Argenis llega a provocar con su belleza el intento de secuestro por parte de Lidogenes y la enemis-

[925] Para profundizar en este asunto véase Mújica (1980, p. 102).

[926] Parker señala el cumplimiento de los presagios como una constante en todas las obras calderonianas donde aparecen: «una de las referencias del mito de la torre es la que se hace al comienzo de la adolescencia, el despertar del instinto y las pasiones eróticas y la necesidad de disciplinarlas en la dirección adecuada. Parte de la referencia al horóscopo, que se cumple siempre, es que es inútil que se intente impedir el dominio de la pasión por medio de la educación represiva, de la reclusión apartada de la sociedad y de la insistencia en la virginidad y la castidad como virtudes muy especiales» (1991, p. 127).

tad entre Poliarco y Arcombroto, de forma que encierro y aislamiento no son suficientes para detener la fuerza del hado. Sin embargo, el desenlace de la comedia es feliz y el reino se libra de la desgracia. En efecto, parece que se cumplen las célebres palabras de Basilio en *La vida es sueño*, ya que los héroes imponen su buena voluntad y su rectitud moral, evitando el cumplimiento de los peores presagios:

> porque el hado más esquivo,
> la inclinación más violenta,
> el planeta más impío,
> solo el albedrío inclinan,
> no fuerzan el albedrío[927].

En relación con lo que les sucede a Argenis y a Segismundo en su nacimiento, surge el subtema de la educación de príncipes, marcado en ambos casos por la privación de contacto social. Ambos reyes se ven obligados a determinar un plan para criar a sus hijos evitando que se cumplan los amenazantes pronósticos y para ello recurren a la drástica medida del aislamiento. En este sentido, conceptos como el poder, la justicia o el buen gobierno podrían ser analizados a la luz de las figuras de Meleandro y Argenis, de manera relativamente paralela a Basilio y Segismundo. Con todo, la clausura que sufre la princesa no implica su conversión al salvajismo, como le sucede a Segismundo, ya que ella recibe una educación refinada de mano de mujeres y vive en contacto con su padre, sin ser privada de su identidad.

En estrecha vinculación con la predestinación del destino humano y las señales que anuncian los acontecimientos futuros aparece en la comedia uno de los tópicos calderonianos más estudiados por la crítica: el de la caída. El dramaturgo utiliza en muchas de sus obras el desplome de un personaje, a modo de accidente, como metáfora de algún error que ha cometido o como premonición de su fracaso. Es el caso de la infanta Flérida, cuyo caballo se desboca en *Amor, honor y poder*, o el de Rosaura en *La vida es sueño*[928].

[927] *Comedias*, *I*, p. 37.

[928] Asimismo, en *El médico de su honra* la caída simboliza el derrumbe moral del príncipe.

> En la cultura occidental el símbolo de la caída figura con frecuencia como metáfora de la culpa, del pecado, del fracaso o de la ruina, e incluso puede configurarse como presagio de males que van a acontecer[929].

El carro del rey Meleandro en *Argenis y Poliarco* se precipita en la laguna (vv. 1274-1293acot.), tal como sucedía en la fuente (ff. 86r-87r), y es importante considerar el porqué de su integración en el conjunto de la pieza, cuando muchos otros episodios son eliminados. Ya en el ámbito de la tragedia griega el tema de la caída se asociaba a los reyes y héroes que habían cometido grandes delitos o errores debidos a su fragilidad[930]. Dentro de este grupo se encontraría el bondadoso Meleandro, que no supo imponer su autoridad y por ello potenció el fortalecimiento de traidores que amenazaron el reino de Sicilia. En este caso la introducción del tópico se justifica además por razones dramáticas, ya que propicia (1) la salvación del Rey por Arcombroto, (2) la sugerencia de la relación paterno-filial a través de la comparación de Arcombroto con Ulises y Meleandro con Anquises, (3) la salvación de la vida de Poliarco debido al favor que el Rey le debe al africano y (4) el regalo del anillo de Argenis a Arcombroto, que producirá celos tanto al africano como al francés. Así pues, la introducción de este accidente en la pieza teatral da lugar a toda una serie de enredos e incide en la trabazón estructural y la ironía dramática.

Cabe recordar también que en la obra de Barclay aparecía una caída de Poliarco del caballo durante su lucha con los bandoleros que Calderón elimina en su reescritura dramática. Este tipo de incidentes, tal como se ha explicado, tienen connotaciones trágicas en los códigos calderonianos, por lo cual el dramaturgo tuvo que prescindir de este pasaje, que no encajaría con la configuración de un héroe de conducta intachable como Poliarco, que saldrá victorioso de múltiples peligros y conseguirá sus aspiraciones.

7.3. El honor

El tema del honor es un elemento clave en diferentes manifestaciones artísticas del Siglo de Oro español, pero de forma especial se

[929] Morabito, 2004, p. 1355.
[930] Morabito, 2004, p. 1356.

plasma en el espectáculo teatral[931]. Tal como se ha visto, el honor aparece enfrentado al amor, ya que el surgimiento y desarrollo del sentimiento amoroso —que da lugar a la mayor parte de las acciones— provoca de forma directa la puesta en peligro del honor. En efecto, según el *Diccionario de Autoridades*, el término *honor* significa en algunos contextos «la honestidad y recato en las mujeres» y se emparenta con la *honra* en su acepción de «integridad virginal en las mujeres»[932]. Los héroes y heroínas de los dramas calderonianos

> deben someterse al ámbito de una experiencia en la que la identidad se pone a prueba. […] se ven obligados a disolver su ser y libertad personales en la tiranía máxima del sistema social que los rodea. […] La ideología imperante en los Siglos de Oro exigía un comportamiento entregado a la opinión, al qué dirán social. […] El honor en Calderón ya no es aquí la virtud forjada por un personaje o el respeto debido a la sangre de su nacimiento, sino que cristaliza en lo que un tercero piense de él[933].

En el siguiente pasaje Argenis, que le había regalado una joya a Arcombroto en señal de agradecimiento por haber ayudado a Poliarco, se defiende ante los celos de su amado a través de la alusión al «sé quién soy», tan vinculada al honor en este universo barroco en el

[931] Lope de Vega afirma en su *Arte nuevo* que «Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente, / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada» (vv. 327-330).

[932] «De aquí que tengamos que empezar por rechazar la distinción que algunos han querido introducir, haciendo correlativos los conceptos honor-ser y honra-estar. Esta diferenciación, en principio, no sería incompatible con nuestra tesis, pero su presentación puede introducir un confusionismo grave. […] Lo común se da en el uso indiferenciado —y en muchos ejemplos, invertido— de ambos términos, y ambos pueden utilizarse y se utilizan indistintamente para designar aquella distinción que es lo que va enlazado a la ideología estamental, ajena a planteamientos que entrañan un fondo individualista» (Maravall, 1984, pp. 28-29).

[933] Rodríguez Cuadros, 2002, p. 101. «Puesto que la posición estamental determina el ser de cada miembro de la sociedad, no singularmente, sino corporativamente, resulta fácil de comprobar que ese régimen de estamentos encuentra normalmente su expresión ante todo en la exigencia de un modo de vida determinado y de un comportamiento común a cuantos participan en cada categoría social» (Maravall, 1984, p. 31).

que la identidad del individuo se ve sometida a múltiples cambios y, por tanto, suscita dudas[934]:

POLIARCO Pero tu joya, ¿fue bueno
verla en otro poder yo?
¿Quién a Arcombrotola dio?
¿Lidogenes?
ARGENIS Yo la di.
POLIARCO Pues ¿tú lo confiesas?
ARGENIS Sí.
POLIARCO ¿Y que no lo niegas?
ARGENIS No,
que por serte amigo fiel
la di en muestras de mi amor.
POLIARCO Y si él la trae por favor,
¿quién me asegura a mí de él?
ARGENIS **Ser quien soy**[935].

La relación amorosa entre Argenis y Poliarco, afianzada por el honor de ambos, se reviste de una idealización que la aleja del carácter físico y carnal de los amores de la narrativa caballeresca. No obstante, existe un pasaje en el que se alude al acercamiento de los amantes en lo que puede ser un beso: «y, al despedirnos los dos, / yo y el céfiro sutil / bebimos más de un clavel, / lamimos más de un jazmín» (vv. 2886-2889)[936]. En cuanto al contraste entre el rojo del

[934] «El carácter inestable del hombre no lo estudia Calderón sólo desde el punto de vista ético, sino metafísico, es decir, no se trata de que el hombre pueda cambiar en sus modos de comportarse, sino que no sabe quién es o qué es en su intimidad. Por eso, en sus textos las afirmaciones "sé quién soy" o "soy quién soy", van siempre en la medida en que se hace sometiéndose a normas que plantean exigencias. Entre la vida biológica y la vida con honor se establece un forcejeo; si el honor, vida del alma, no ha sido respetado, el hombre ha perdido su verdadera identidad y no podrá sosegar hasta que la recobre» (Morón, 2000, p. 143). «La frase "soy quién soy" es para quien la emplea y —lo que es importante— para aquellos ante los cuales se emplea, afirmación con necesario rigor del puesto estamental, distinguido y exigente, que uno tiene conciencia de pertenecerle» (Maravall, 1984, p. 33).

[935] vv. 2254-2264.

[936] El beso es sugerido metafóricamente. No obstante, se asegura el honor de Argenis con la afirmación de que solamente Poliarco y el viento han tenido la dicha de tocar sus labios.

clavel y el blanco del jazmín, que sugiere el deseo y la pasión de los amantes, hay que tener en cuenta que

> El ideal de belleza de la mujer es «la color mezclada», es decir, la perfecta combinación de blanco y rojo [...]. Calderón conforma la belleza femenina según el patrón blanco/rojo, que se corresponde con el entendimiento y la voluntad, la fe y la caridad [...]. Estas estructuras del saber medieval que organizaba la realidad natural e histórica según patrones correlativos, conforman los caracteres y las estructuras del teatro calderoniano[937].

Por otro lado, en este repaso por los temas de la comedia no puede eludirse la mención del duelo o desafío. Este comportamiento, vinculado al código caballeresco, sería una prueba más de la valentía de los dos pretendientes de Argenis, que son capaces de poner en peligro sus propias vidas antes de que se cuestione su honor. Argenis narra a Timoclea de forma muy expresiva cómo Arcombroto y Poliarco pasan de ser amigos íntimos a luchar encarnizadamente.

ARGENIS
Vino Poliarco y diome
quejas de que en una banda
yo quise darle veneno,
mas Eristenes declara
que de Lidogenes era
intento, con muestras falsas
de amistad, dar muerte al Rey,
cuya fingida embajada
vino a costarle la vida
públicamente en la plaza.
Después de aquesto, celoso
de Arcombroto —porque basta
para dar celos el viento—
apelaron a las armas,
y, siendo tales amigos
que prometieron estatuas
a la amistad, se midieron
cuerpo a cuerpo en la campaña,
que no hay segura amistad
donde interviene una dama

[937] Morón, 2000, pp. 56-57.

y en celos averiguado
las amistades se acaban.
Supo el Rey el desafío
y al parque en persona baja[938]

7.3.1. La fama

En estrecha relación con el honor, la *fama* es otro de los temas más significativos y presentes en la comedia, ya que la consideración que la sociedad tiene de los personajes es crucial para ellos y marca sus decisiones y actuaciones. En el siguiente fragmento Poliarco teme dañar la imagen de Arcombroto al confesarle que no había oído hablar de él o, lo que es lo mismo, que no tiene constancia de su *fama*, si bien no duda de que la tenga. Con estas palabras se demuestra que la principal finalidad de todo héroe es ser conocido por sus buenas cualidades y hazañas, incluso más allá de las propias fronteras:

POLIARCO saber merezca a quién debo
la vida; y en esta parte
perdonad no conoceros,
cuando pudiera informarme
de la *fama*[939].

La trascendencia de este tema tiene que ver con el hecho de que es más importante la opinión general que la sociedad tenga de un suceso que los hechos verídicos que lo conforman. Esto se plasma en el parlamento de Arcombroto acerca de la falsa acusación a Poliarco, en el que asegura que la calumnia ha perjudicado al francés tanto como si fuese una verdad:

ARCOMBROTO Aunque no estés
culpado en esta traición,
la autoridad, la opinión
común en tu daño es[940].

En efecto, la consideración social de Poliarco como traidor resulta más fuerte que su propia inocencia y lo lleva a tener que esconderse

[938] vv. 2346-2369.
[939] vv. 68-72.
[940] vv. 555-558.

para evitar un inminente castigo[941]. Meleandro se ve obligado a ajusticiar a Poliarco para evitar que su propia autoridad sea puesta en entredicho. Se aprecia en este ejemplo una vez más que todos los personajes, incluido el monarca, actúan en beneficio de su imagen social, que resulta más importante que la verdad y la justicia:

REY — He mandado buscalle
para que con su muerte
me libre del delito y publicalle
traidor, pues desta suerte
ha de quedar mi fama satisfecha[942].

En el siguiente caso, cuando Timoclea decide idear el ardid de la muerte de Poliarco, la *fama* llega a utilizarse metonímicamente para nombrar al propio caballero. De este modo, se constata el valor que se le concede a este concepto dentro del código calderoniano:

TIMOCLEA — Tú, Gelanor, parte luego
y esparce que tu señor,
temeroso del rigor
que le busca a sangre y fuego,
a nado quiso pasar
el Himera, undoso río,
y que el caudaloso brío
de su curso sujetar
no pudo el caballo y tal
sepulcro a su **fama** debe
que tiene en urnas de nieve
monumentos de cristal[943].

Asimismo, Hianisbe llega a señalar la búsqueda de *fama* y reconocimiento como la principal causa de que Arcombroto-Túsbal haya dejado su tierra en la procura de aventuras, de forma que la opinión social —al lado del *amor* y el *hado*— llega a convertirse en uno de los motores de la acción de los personajes:

[941] La única forma de redimirse será el perdón que más adelante el Rey le concederá ante la petición de Arcombroto.
[942] vv. 856-860.
[943] vv. 604-614.

HIANISBE Túsbal, que tú y todo el reino
mi hijo heredero nombra,
ausente porque su brío
le dio alas generosas
para volar a la esfera
del sol y en tierras remotas
quiso ganar por su esfuerzo
aplauso, honor, fama y honra,
aunque es mi heredero y es
príncipe vuestro y le toca
este reino, no es mi hijo[944].

De modo similar, Poliarco narra cómo, en el momento en el que inicia la rebelión contra los piratas que lo tenían cautivo, apela a la necesidad de mantener la imagen social para contar con una vida digna y le asegura a sus compañeros presos que si se deteriora la fama de un caballero debido a la cobardía, es preferible su muerte. La valentía de morir luchando constituye uno de los valores apreciados por la opinión pública. Así, el francés consigue convencer a los presentes para iniciar el motín que dará lugar a su libertad:

POLIARCO Pero, cuando sus manos atrevidas
a mí llegaron y ligar quisieron,
ansí dije, a morir determinado,
que vive a su pesar el desdichado:
«¿Es posible, soldados, que no os llama
vuestro valor y espíritu valiente
a morir con honor, aplauso y fama,
antes, pues, que vivir míseramente?
A sí mismo se ofende, a sí se infama
quien esta injuria bárbara consiente.
Si nuestras vidas han de ser vendidas,
comprémonos nosotros nuestras vidas»[945].

Por otro lado, tal y como se ha adelantado, la fama de la belleza de la dama es la responsable del enamoramiento de los caballeros, ya que el sentimiento se produce en la distancia, sin que tenga lugar un contacto visual entre las dos personas implicadas. En efecto, Arcom-

[944] vv. 1482-1492.
[945] vv. 1654-1665.

broto alude a su conocimiento de la hermosura de Argenis por oídas y a través de representaciones pictóricas, lo cual incide en la idealización de la figura de la princesa y de sus cualidades a través de la opinión pública:

ARCOMBROTO Guárdeos el cielo. (Deseos,
mentira fue cuanto oísteis;
en las láminas mintieron
las pinturas y matices;
en las lenguas de los hombres,
lisonjas y aplausos viles,
porque es más hermosa Argenis
que cuanto la fama dice.)[946]

De hecho, la obtención de reconocimiento social dignifica a los personajes y contribuye a que sus virtudes brillen más a ojos del público. El propio francés, en el momento en que decide devolver el tesoro a Hianisbe y declina beneficiarse con los robos de los piratas, reconoce que su única aspiración es conseguir fama:

POLIARCO Yo, que solo
fama pretendo, por que no se hallase
en mi poder, al africano polo
mandé que nuestra proa enderezase[947].

Por su parte, Argenis reproduce las palabras del Rey, a través de las cuales se recalca una vez más la importancia del reconocimiento social para Arcombroto y Poliarco:

ARGENIS Supo el Rey el desafío
y al parque en persona baja
y, ya de todo informado,
desta manera les habla:
«**Extranjeros que a mi reino**
venisteis a ganar fama
por que os adopte dichosa
por hijos la ajena patria,
aunque yo no sé quién sois,

[946] vv. 1108-1115.
[947] vv. 1690-1693.

vuestros alientos declaran
sangre generosa y, pues
mayores aplausos llaman
vuestras victorias, Sicilia
otra vez se pone en armas:
a los dos he menester
para mi defensa y guarda[948].

Ya para concluir, cabe citar un pasaje que se produce cuando los dos rivales llegan vencedores ante Meleandro y expresan de forma enfática su dicha a través de la adoración al monarca. En este contexto de gran intensidad dramática la mención a la fama del Rey se reitera, de modo que se constata así una vez más el peso de este tema para el conjunto de los personajes:

ARCOMBROTO ¡Salve, invictísimo Rey...
POLIARCO ¡Salve, felice monarca...
ARCOMBROTO ...para blasones del tiempo!
POLIARCO ...para triunfos de la fama!
ARCOMBROTO ¡Y tú, estrella de aquel sol...
POLIARCO ¡Y tú, rayo de aquella alba...
ARCOMBROTO ...salve también...
POLIARCO ...también salve...
ARCOMBROTO ...y goce tu edad dorada...
POLIARCO ...y tu edad florida goce...
ARCOMBROTO ...triunfos...
POLIARCO ...glorias...
ARCOMBROTO ...dichas...
POLIARCO ...fama...
ARCOMBROTO ...aplausos...
POLIARCO ...honras...
ARCOMBROTO ...trofeos...
POLIARCO …vencimientos…
ARCOMBROTO ...y alabanzas![949]

[948] vv. 2368-2383.
[949] vv. 2420-2431.

7.4. La amistad

El fragmento anterior nos sugiere un tema de especial alcance en la comedia: el afecto surgido entre Arcombroto y Poliarco. Se trata de un vínculo casi fraternal entre los dos príncipes extranjeros, que más adelante serán rivales en su aspiración por el amor de Argenis.

Ambos personajes se conocen cuando Poliarco se halla en peligro debido al ataque de los bandoleros y a partir de entonces nace una amistad tal que el africano llega a pedir la vida de Poliarco ante el Rey. La exaltación del lazo amistoso (a través de la alusión a las estatuas en su honor) convierte en más drástica la transición hacia la hostilidad entre ambos, cuando Arcombroto se enamora también de Argenis y los dos comienzan a padecer celos.

El vuelco que dan sus sentimientos los lleva a pelearse físicamente en varias ocasiones (véase la anterior alusión al duelo entre ambos). No obstante, las últimas palabras de Poliarco antes de que concluya la obra apuntan a un reestablecimiento de la paz entre los dos caballeros una vez que se resuelven todos los conflictos: «Pues ya fenecen / las competencias, volvamos / a la amistad que se deben / dos que fueron tan amigos. / Si el amor la culpa tiene / de la enemistad, también / la disculpa» (vv. 3411-3417).

7.5. Mitología grecolatina y otras referencias clásicas y cristianas

A continuación se analizarán muchas de las alusiones míticas, de origen mayoritariamente pagano, que el dramaturgo toma de la fuente principal o de su propio imaginario con el propósito de vestir de lirismo y de intemporalidad la acción dramática de la comedia[950].

[950] «Having survived the Christian Middle Ages, the Greek and Roman gods flourished during the Renaissance. Certain mythographers following Euhemeru´s example sought to explain the celestial pantheon by interpreting it as the vestige of historical episodes which had been distorted through time, while others viewed pagan myths as expressions of philosophical and theological questions. For the Renaissance Platonists, the pagan mysteries shed light on many Christian concepts. […] In these varied and at times contradictory ways, the gods permeated the works of Christian writers in the Renaissance. Such attitudes still prevailed during the seventeenth century, and can certainly be encountered in the comedias of the Spanish Golden Age» (De Armas, 1986, p. VII). El trabajo de José María Viqueira (1959) es un punto de partida ineludible para el estudio de la presencia y funcionalidad de los temas clásicos en el teatro calderoniano.

Se tendrá en cuenta la funcionalidad concreta de cada una de ellas en el pasaje en el que se inserta y cuando sea pertinente se analizará su significación en el marco del autor y su época[951].

7.5.1. Presencia de la mitología clásica

En *Argenis y Poliarco* existe un claro paganismo ambiental que no se manifiesta en el protagonismo de seres mitológicos en la acción dramática, como sucede en otras obras del dramaturgo, sino en alusiones en boca de unos personajes que se encuentran inmersos en un universo cultural y religioso que contiene elementos de la época, pero que es a la vez enriquecido con otros de la antigüedad muy del sello calderoniano. La presencia de la cultura grecolatina es una forma más de distanciamiento que concuerda con el tono artificioso de la obra[952].

Ya la fuente narrativa —la traducción de la obra de Barclay realizada por José de Pellicer— contaba con múltiples referencias a los *Dioses* (ff. 3r, 17v, 35r *bis*, etc.) y mitos clásicos, en su denominación griega o romana, acompañadas de alusiones a sus atributos, festividades y culto[953].

No obstante, es fundamental el hecho de que Calderón, en su redacción de *Argenis y Poliarco*, no reproduce de forma indiscriminada o arbitraria estas referencias clásicas que lee en la fuente, sino que realiza un complejo proceso de selección y adaptación a su particular *modus scribendi* y al universo dramático de la comedia que está elaborando. De esta manera, aprovecha las diversas connotaciones simbólicas para ponderar las características, acciones y sentimientos de los personajes o para recrear los espacios donde se enmarca la acción dramática. Estas menciones cuentan con usos metafóricos o sinecdóticos, que serían rápidamente reconocidos en el imaginario colectivo de la época.

[951] Se hará una selección de aquellas referencias de mayor valor dramático en la obra. Existen otras alusiones menores que serán explicadas en la anotación de la comedia.

[952] Esta influencia de la cultura clásica en la comedia que nos ocupa es notada ya por Valbuena Briones (1956, p. 1916).

[953] Por ejemplo, se mencionan el «templo de Venus Erycina» (f. 3v), las «aras de Palas» (f. 7r), la figura de *Ceres* (f. 11v, f. 48r), los «Genios y Penates» (f. 14v), el gran *Júpiter* (f. 16r, 17v), *Plutón* (f. 17v) con «su cetro tridente» (f. 17v), *Juno* (f. 19r), *Atlante* (f. 19v), «Dédalo, Cócalo, Acis, Cíclope» (f. 31r) y *Marte* (f. 37v).

> Las figuras mitológicas perviven a través del tiempo. Hay una substancia que permanece inalterable; pero cada escritor, cada generación, cada época se han definido en su peculiaridad y han tomado conciencia de sí mismas enfrentándose y midiéndose con la Antigüedad. Cada una de estas aproximaciones, cada reencuentro —desde peculiares coyunturas históricas— ha sido un acontecimiento singular, lleno de novedades y de problemas[954].

Las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585) y *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620-1623) pueden considerarse los principales puntos de partida para el conocimiento de la mitología desde la estética renacentista y barroca, donde una amplia variedad de mitos —con su denominación griega o latina— son retomados y revestidos de antiguas y nuevas connotaciones simbólicas para formar parte del universo literario áureo.

> Calderón recurre a las fábulas mitológicas; conoce a los tratadistas más importantes; coincide con ellos en muchas ocasiones debido a que utilizan las mismas fuentes o a que el tratadista influye sobre el dramaturgo. Pero lo esencial es que Calderón, en cada ocasión, *recrea* el argumento o el sentido de la fábula dándole una interpretación personalísima. *La fábula mitológica es el medio de que se vale para dramatizar su peculiar cosmovisión de hombre español que vive las cuestiones humanas, filosóficas y teológicas esenciales del barroco del siglo XVII*[955].

Ramos Jurado aporta un esquema muy clarificador acerca de las distintas utilizaciones del mito en el teatro barroco[956]. A propósito del estudio de la obra dramática de Lope habla de «función tópico-erudita», «función comparativa», «función ejemplificativa», «función re-creativa o metamítica» y «función burlesca». Según los términos del estudioso, *Argenis y Poliarco* podría aducirse como un ejemplo del predominio de la «función tópico-erudita», pues las alusiones mitológicas de la comedia contribuyen a la plasmación de lugares comunes que coinciden con el lenguaje elevado y la artificiosidad de la comedia. Asimismo, el componente mítico de la pieza que nos ocupa cuenta con una «función comparativa», ya que sirve para entrelazar

[954] Haverbeck, 1975, p. 9.
[955] Haverbeck, 1975, p. 148. Las cursivas son del autor.
[956] Ramos Jurado, 2001, p. 39.

por medio de redes de significado los personajes o espacios con unos referentes mitológicos que llegaron al arte barroco con rasgos estereotipados. El empleo del mito va encaminado a destacar determinadas características, recrear situaciones tipificadas y, en definitiva, reforzar el componente poético y la fuerza dramática de la pieza.

La caída de Ícaro

Un caso muy llamativo es el empleo reiterado de la referencia a Ícaro, figura mitológica que suele utilizarse para aludir a la ambición de distintos personajes. Según la fábula que se recoge en el libro VIII de las *Metamorfosis*, Ícaro es conocido por su temeridad al pretender escapar del laberinto de Creta con su padre Dédalo hacia Sicilia, ayudado de un par de alas pegadas con cera. Su imprudencia juvenil lo llevó a volar muy alto y a acercarse al sol, de manera que las alas se derritieron con el calor y murió en el mar.

La historia de esta huida frustrada fue utilizada muy a menudo en la literatura áurea por autores como Garcilaso, Góngora, o el propio Calderón, debido a su gran fuerza expresiva[957]. La comparación de un personaje con el accidentado hijo de Dédalo trae aparejada cierta ironía trágica, pues actúa en ocasiones como anuncio del fracaso final de aquellos que pecan de soberbia[958].

En el siguiente fragmento Poliarco identifica a Lidogenes de forma explícita con las deidades romanas de Marte —que representa su afán por la guerra contra Meleandro— y Venus —que se relaciona con el amor que siente por Argenis—[959]. Sin embargo, Poliarco desea destacar ante todo su comparación implícita con Ícaro, al que alude

[957] El tema de Ícaro aparece en sonetos de Garcilaso (ed. Rivers, 1996, p. 54) y Góngora (ed. Carreira, 1986, p. 167) con una función similar. Vitse (1988, pp. 555 y ss.) estudia lo que él denomina «le complexe d´Icare» a propósito de su utilización por Lope de Vega y aporta algunos ejemplos de la funcionalidad de esta imagen. Para profundizar acerca del desarrollo de este mito en la literatura española puede verse Turner (1977).

[958] «Los mitos y sus moralejas fueron utilizados hábilmente por los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, y aquellos que contenían el tema de la caída merecieron especial atención en la época» (Valbuena Briones, 1977, p. 102).

[959] «Mars and Venus are archetypal figures of opposition in an epoch that, according to Robert Grudin, considers "contrariety" one of the major issues of thought. As Ptolemaic planets, these figures are thought to influence human actions. The benefic qualities of Venus temper the malefic rays of Mars» (De Armas, 1986, p. 198).

con la referencia al atrevimiento de querer conquistar el sol sin estar dotado de alas. Nótese la ironía en este fragmento, ya que con la mención a Ícaro se adelanta la derrota final del traidor, como consecuencia de su carácter interesado y lisonjero.

POLIARCO mezclando pompas de Marte
entre regalos de Venus,
al sol se atrevió sin alas,
trepando torres de viento[960].

Ícaro vuelve a aparecer implícitamente en boca de Argenis para caracterizar el comportamiento imprudente del enamorado Arcombroto al declarar sus intenciones. Con esta metáfora la princesa, que se compara con el propio sol, advierte a su pretendiente del peligro de atreverse a seducirla con tanta osadía:

ARGENIS Que sois un desvanecido,
pues que con alas de cera
queréis penetrar los rayos
del sol en dorada esfera[961]

La misma alusión mitológica se localiza en una última ocasión, pero esta vez con connotaciones positivas, cuando la reina Hianisbe destaca la sed de aventuras de su valiente hijo. En este caso, la mención de Ícaro puede sugerir la relación paterno-filial entre Arcombroto y Meleandro, ya que, al igual que Ícaro sigue a su padre Dédalo a Sicilia, Arcombroto hace lo mismo con Meleandro (hacia la misma isla), aunque en este caso los personajes no saben que son padre e hijo.

HIANISBE Túsbal, que tú y todo el reino
mi hijo heredero nombra,
ausente porque su brío
le dio alas generosas
para volar a la esfera
del sol y en tierras remotas

[960] vv. 245-248.
[961] vv. 1382-1385.

quiso ganar por su esfuerzo
aplauso, honor, fama y honra[962]

Faetón y el fuego

Dentro del mismo tema de la caída, no se debe desatender la mención de Faetón[963] (v. 750) en un pasaje en el que Gelanor describe la ficticia muerte del caballo de Poliarco en el río a través de la oposición de los elementos *agua / fuego*, que también aparecían sugeridos en el mito de Ícaro[964]. Mientras que el agua es identificada con la causa de la muerte, el fuego funciona como alusión metonímica al propio animal y a sus ansias por sobrevivir[965]. Con estas imágenes contrapuestas se construye una metáfora bélica que origina una correlación:

GELANOR Pero cansado el aliento,
por boca y ojos vertió
fuego: una batalla yo
vi de elemento a elemento.
Pensó vencerla, mas luego,
aunque su valor le esfuerza,
se rindió, porque era fuerza
que venciese el agua al fuego;
y, yendo a su discreción
donde en el mar se desagua,
vivió en fuego y murió en agua
con envidia de Faetón[966].

Finalmente, el fuego vertido por los ojos del caballo no es suficiente para vencer el agua, que hace que se ahogue. La figura del

[962] vv. 1482-1489.

[963] Faetón es, según Covarrubias, «un mancebo, hijo del Sol y de Climene, el cual alcanzó de su padre le dejase gobernar un solo día su carro, y como de poco experimentado y turbado no supiese ni pudiese gobernar los caballos, desviándose del camino y senda ordinaria, abrasaba el cielo y la tierra, unas veces subiendo y otras bajando; por lo cual Júpiter le derrocó con un rayo, y vino a caer en el Po [...]». Para un estudio de la presencia de este mito en la literatura española puede verse Gallego Morell (1961).

[964] Este fragmento será analizado con mayor detenimiento en el capítulo 11.

[965] La vinculación del caballo con el fuego aparece en la octava 46 del *Polifemo* de Góngora: «Su aliento humo, sus relinchos fuego» (ed. Carreira, 1986, p. 190).

[966] vv. 739-750.

temerario Faetón fulminado por un rayo de Júpiter encaja a la perfección en este pasaje antitético centrado en la contraposición de los dos elementos, que sugiere el conflicto en el que se encuentran los personajes. Puede apuntarse también el tono cómico de la referencia, pues Calderón —con ironía— pinta a un caballo de Poliarco envidioso de la suerte de Faetón, que termina sufriendo su misma muerte por ahogamiento.

Los palacios de Circe

La mención de Circe y sus palacios[967] concuerda con la localización de la acción de la comedia en la isla de Trinacria, hogar de la maga en obras calderonianas como *Polifemo y Circe* y *El mayor encanto, amor*[968]. Este cruel personaje aparece en el libro VII de la *Eneida* de Virgilio, aunque se trata de una alusión que evoca el episodio recogido en el libro X de la *Odisea* homérica (también narrado en la leyenda de los *Argonautas*), en el que se relata cómo Ulises es retenido en los palacios de la maga y sus hombres son transformados en animales[969].

En el *Diccionario de Autoridades* se menciona la utilización literaria de esta malvada figura para referirse a la «mujer astuta y engañosa», tal como se documenta en su aparición reiterada en obras de Calderón[970]:

[967] En *El mayor encanto, amor* aparecen esos mismos «palacios de Circe» ya no de forma metafórica, sino como uno de los espacios principales de la comedia. Véase *Comedias, II*, pp. 22, 36, 38 y 69.

[968] Cabe puntualizar aquí, como se explica en la anotación de la comedia, que en las fuentes clásicas, que parten de los *cantos* X, XI y XII de la *Odisea*, los palacios de Circe se ubican en Eea y no en Trinacria.

[969] Posteriormente el mito aparece en el *libro XIV* de las *Metamorfosis* ovidianas.

[970] A propósito de la aparición del mito de Circe en *El mayor encanto, amor* y del repaso de sus fuentes, Ulla Lorenzo menciona el tratamiento que recibe este episodio en la literatura emblemática: «El *emblema 130*, contenido en los *Emblemas* de Alciato (1549), centrado en Circe, presenta un mote de claro sentido moral que reza como sigue: «Que nos hemos de guardar de las malas mujeres». La imagen que lo acompaña reproduce a Circe en medio de unas monumentales construcciones arruinadas, sentada en un sitial de alto respaldo y vestida con túnica, rodeada de una serie de animales entre los que se distinguen perros, lobos, osos y un león al que la maga está tocando con su vara. […] Al lado de Alciato, Juan de Horozco atiende igualmente en sus *Emblemas morales* de 1604 (*Emblema 45,* Libro III) a la magia de Circe

> el personaje de Circe y, en menor medida, el de Ulises, así como los avatares del mito, se habían convertido casi en tópicos tradicionales y eran utilizados como base de comparación en las comedias de Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Moreto, Rojas Zorrilla y el propio Calderón. Podría considerarse, entonces, que la historia y sus dos protagonistas formaban parte del imaginario común de los dramaturgos áureos, no tanto por la lectura directa de los textos clásicos como la Odisea y las Metamorfosis —que quizás solo algunos, como Calderón, habían leído—, sino más bien como consecuencia de la publicación en España de las mitografías de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, autores que transmitieron a los dramaturgos del Siglo de Oro este mito bajo una interpretación moral que, sin duda, queda bien reflejada, por ejemplo, en el personaje de Circe[971].

La alusión que se localiza en *Argenis y Poliarco* se refiere al momento en el que Arcombroto llega preso ante el rey Meleandro —confundido con Poliarco— y se queja por la injusticia de la que es víctima. La referencia a los «palacios de Circe», combinada con la mención de los sacrificios caníbales, tiene como finalidad destacar la injustificada crueldad con la que está siendo tratado el africano a pesar de su inocencia:

> ARCOMBROTO ¿Son por ventura de Circe
> estos palacios o son
> tus entrañas de caribe,
> que con sangre de tu huésped
> las aras injustas tiñe?
> ¿Ansí premias a quien viene
> desde su patria a servirte,
> pensando volver a ella
> coronado de invencibles
> trofeos con que adornar
> los follajes de sus timbres?[972]

---

que Ulises logra vencer gracias a la hierba moly que Mercurio le entrega» (2011, pp. 148-149). Para más datos acerca de la figura de Circe puede verse Falcón Martínez (1980-1981) y Grimal (1981).

[971] Ulla Lorenzo, 2011, p. 152.

[972] vv. 1031-1041.

La travesía de Ulises

En relación con el motivo de Circe, se localiza una alusión en boca del rey Meleandro a sí mismo como «peregrino Ulises» (v. 1083)[973] para referirse con nostalgia al momento de su juventud en el que viajó a África[974].

La repercusión de este personaje mitológico como hombre de mar expuesto a numerosos avatares y sujeto a las tormentas es recogida por Calderón para retratar las ansias de aventura y la valentía del joven Meleandro[975].

MELEANDRO [...] Baste
que esto sepa; que me aflige
el acordarme de un tiempo
que yo, peregrino ulises,
viví en África y en ella dejé,
¡ay, memorias felices!,
alguna prenda del alma[976].

[973] Para un estudio del mito de Ulises y Circe desde la *Odisea* hasta la literatura contemporánea, pasando por un profundo repaso por *El mayor encanto, amor*, véanse los trabajos de Egido (1995 y 2000).

[974] «Toda la narrativa de la época áurea está poblada por viajeros que a través de sus desplazamientos dan cumplimiento a sus destinos, [...] el teatro no va a la zaga de tal modalidad. Hombres y mujeres por casos de amores, venganzas de honor, afán de aventuras, problemas con la justicia, bodas, negocios o guerras, entre otros motivos, emprenden viajes que dan lugar a que se vaya anudando la trama», en palabras de Carrizo (2006, p. 180). Bouza Álvarez destaca la tendencia en la literatura de Siglo de Oro a la exaltación del personaje principal a través de la comparación con Ulises, que venció los engaños del mundo y concluyó felizmente su ardua travesía marítima y vital (1990, p. 455).

[975] Franz Cumont (1942, pp. 22 y ss.; 415 y ss.) señala a autores como Erasmo, fray Luis de León, Góngora, Gracián o Quevedo, que utilizan la imagen de Ulises o Hércules como ejemplos de la vida del virtuoso navegante y su tránsito por el esforzado y estrecho camino de la virtud hasta llegar al puerto de la inmortalidad. El gusto de Calderón por este asunto se manifiesta en el hecho de que Ulises llega a protagonizar varias de sus comedias, tal como afirma Fernández Mosquera (2007, p. XXIV).

[976] vv. 1080-1086.

Troya destruida

Dentro de la misma temática que atañe a las travesías marítimas y sus peligros, Poliarco narra a Hianisbe cómo fue cautivado por unos piratas y da cuenta de los numerosos peligros que lo amenazaron. Finalmente relata que fue él mismo el que alentó la revuelta y propició la liberación de los prisioneros. La comparación con Troya, destruida por un incendio, incide en la ponderación de la catástrofe producida por la rebelión de los cautivos:

POLIARCO Tales razones pronunciaba apenas
cuando un rumor confuso se levanta
y, discurriendo por heladas venas,
nuevo furor el ánimo adelanta:
los forzados con remos y cadenas,
nosotros con las manos, al fin, tanta
fue la naval tragedia de aquel día,
que el bajel troya de agua parecía[977]

La imagen de la embarcación transfigurada en la mítica ciudad destruida por los griegos, de gran fuerza expresiva, sería rápidamente entendida por el espectador de la época, que asociaría dicha estampa con la destrucción en grado sumo.

Eneas y Anquises

Cruz Casado ha destacado en *Argenis y Poliarco* una referencia a la *Eneida* de Virgilio. Se trata de la alusión metafórica de Arcombroto a sí mismo como un «nuevo eneas», que el estudioso ha visto como ironía dramática por apuntar a la relación paterno-filial de aquel con Meleandro[978]. Eneas saca a su padre en brazos de las llamas y, de forma paralela, Arcombroto libera al suyo de la laguna tras el accidente en su coche[979].

Sin que ambos personajes sepan que son padre e hijo, Calderón —tal como lo hará versos más adelante con la ya mencionada alusión

[977] vv. 1666-1673.

[978] Cruz Casado (2002, p. 362) también encuentra paralelismos de Meleandro con Eneas en su viaje a África. Además, como ya hemos mencionado, vincula a la reina Hianisbe con Dido.

[979] La imagen de Eneas llevando a su padre en hombros es muy utilizada por el dramaturgo, tal como se ejemplifica luego en la correspondiente nota al pie.

a Dédalo e Ícaro— está haciendo un guiño al público al poner en boca del presuntuoso Arcombroto estas palabras:

ARCOMBROTO Si otro Eneas de las llamas,
yo, de las ondas eneas,
mejor anquises libré;
será mi alabanza eterna[980].

La belleza: Venus y Narciso

En ocasiones, las comparaciones mitológicas sirven para destacar la hermosura de algún personaje, al que se identifica de forma directa con figuras prototipo de belleza o virtud, capaces de despertar la barroca reacción de la *admiratio*. Esta tendencia responde a una búsqueda de idealización que recibe influencias de la corriente neoplatónica[981].

Sirva como ejemplo el momento en el que Arcombroto encarece la belleza de Argenis por medio de su identificación metafórica con un astro celeste («del cielo divina flor») y con una flor campestre («del campo humana estrella»)[982]. Con esta imagen compleja se le atribuye a la princesa una naturaleza humana a la par que divina, pues llega a ser equiparada en su perfección con una estatua de Venus como las que lucirían en su templo[983].

ARCOMBROTO Argenis, imagen pura
del templo de Venus bella
de las aras del amor,

[980] vv. 1294-1297.

[981] Valbuena Briones, 1977, p. 85.

[982] Llama la atención en este caso el juego conceptual cruzado basado en la figura de la estrella —que alude a la divinidad de Venus— (situada en el campo) y la flor (elevada al cielo). Una vez más, se constata el gusto por contraponer elementos naturales (cielo-tierra) y confundir deliberadamente sus dominios. Para un estudio del motivo de la estrella asociada a Venus, en correlación con la flor y otros elementos naturales en *La vida es sueño*, puede verse De Armas (1986, pp. 104-105).

[983] La mención del templo de Venus (explicada en la anotación al verso 2746) —como sucede con las referencias arquitectónicas al templo de Apolo, la quinta de Hianisbe o las estatuas— es un ejemplo de écfrasis alusiva, según la terminología de Frederick de Armas. El estudioso afirma que el espectador tendría que visualizar estos elementos en su propia imaginación, pues «la imagen no tiene sustancia» (2008, p. 93).

del cielo divina flor
y del campo humana estrella[984].

En la misma línea de exaltación de la belleza, el mito de Narciso es utilizado en boca de una criada para aludir a la extraordinaria hermosura de Poliarco en el momento en el que este personaje pone los pies por primera vez en el africano reino de Hianisbe. La intensidad dramática que imprime en la comedia la llegada del caballero francés a tierras de su adversario amoroso se acentúa con la espectacular personificación de la embarcación que lo traía, de cuyo vientre es arrojado:

CRIADA Señora, un bajel llegó
de paz al puerto y en él
desde su vientre el bajel
a nuestro puerto arrojó
con un escudero un bello,
un gallardo joven, tal
que fuera a Narciso igual
desde la planta al cabello[985].

La segunda referencia a este personaje, ejemplo también de vanidad[986], forma parte de una imagen muy elaborada con la que se encarece la hermosura de la quinta donde descansa Hianisbe. La edificación, alzada frente a las vítreas aguas del mar, llega a encarnar la figura del propio Narciso, al contemplar admirada la belleza de su propio reflejo:

POLIARCO supe, Reina, que vivís
por vuestro gusto esta quinta,
narciso que en el viril
del mar mira su hermosura,
enamorado de sí[987].

[984] vv. 2745-2749.
[985] vv. 1602-1609.
[986] «Por Narciso se puede entender cualquiera persona que recibe mucha vanagloria y presumpción de sí mesmo y de su hermosura, o fortaleza, o de otra gracia alguna» (Pérez de Moya, 1996, p. 891).
[987] vv. 2945-2949.

El dorado Apolo / Febo

Como se ilustra en el ejemplo anterior, Calderón recurre a la mitología clásica también para describir ambientes o espacios aludidos por los personajes, que no aparecerían necesariamente en escena. Es el caso de la utilización de Febo para personificar al sol, en medio del lírico pasaje de la descripción del anochecer (vv. 126-128), o la mención por parte de Gelanor de la «selva de Apolo» (v. 536). Existe una relación clara de la isla de Sicilia con este dios, a través del templo de Apolo, que data del siglo VI a.c., y se sitúa en Siracusa. La vinculación de Apolo al elemento del fuego puede relacionarse con el carácter volcánico de la isla, que contribuye a que Calderón la contemple como una tierra consagrada a esta divinidad. En la traducción de la *Argenis* realizada por Pellicer el «templo de Apolo, no lexos de Palermo» (f. 102r), se menciona en reiteradas ocasiones como un lugar de retiro del sacerdote Antenorio y se califica como «templo del sol» (f. 121r)[988]. Las recurrentes apariciones de esta divinidad a lo largo de la comedia se vinculan con la importancia del elemento del fuego en la obra, que se tratará en el capítulo dedicado a los cuatro elementos.

El poderío de Atlante

Otra referencia mitológica destacable, que puede relacionarse con el elemento de la tierra, es la de la fábula de Atlante, utilizada en un soneto recitado por Argenis para destacar la altitud y grandeza de un monte —que está a vista de los enamorados— con el que ella compara su amor:

ARGENIS: ¿No miras ese monte o nuevo atlante
que, coluna del sol, al sol se atreve,
dando batalla en derretida nieve
al mar, que espera aun menos arrogante?
Pues ya sobre las nubes se levante
o ya se atreva al que sus ondas bebe,

[988] A propósito del estudio de *El mágico prodigioso*, Frederick de Armas (2008, p. 88) alude a la existencia de un templo de Apolo en Antioquía, espacio que actúa como marco de la acción de esta pieza. Para un análisis de las implicaciones del templo en esta pieza calderoniana véase también el trabajo de Curlo (2002, p. 135).

comparado al amor que el alma debe,
menos firme será, menos constante[989]

Como se adelantaba en el capítulo estilístico, Calderón suele utilizar reiteradamente esta imagen del monte transfigurado en Atlante para construir metáforas de poderío. En efecto, el mítico monte es ejemplo prototípico de fortaleza y constancia por verse obligado a soportar el firmamento en sus hombros, mas —tal y como se analizó— Argenis asegura que ella misma lo supera en la firmeza de sus sentimientos hacia Poliarco.

Mercurio

En este repaso por el uso metafórico de los mitos clásicos es destacable también una alusión a Mercurio, divinidad romana cuya labor era la de entregar mensajes.

En nuestra comedia *mercurio* significa metonímicamente 'mensaje' o 'mensajero' y ofrece connotaciones negativas, ya que aparece en el momento en el que Timonides difundía la noticia engañosa de la muerte de Poliarco por la corte. Esta falsa información, caracterizada como «mercurio cruel», llegará a Argenis a pesar de los intentos de Arsidas de evitarle el sufrimiento:

ARSIDAS volar sin alas pretendo
por si antes puedo llegar
yo que el Mercurio cruel
de Timonides[990]

El dios Mercurio —al igual que Ícaro— puede vincularse al elemento del aire, pues es conocido por su caduceo (cetro alado) y por los talares (alas que lleva en los talones). Aparece representado también con un sombrero con alas y su imagen lleva asociada la ligereza, tal como se deduce de las palabras de Arsidas, que quiere adelantarse a él («volar sin alas pretendo»).

[989] vv. 2658-2665.
[990] vv. 789-792.

Zeus / Júpiter

Otra muestra de la importancia de la mitología clásica en la configuración de un ambiente distanciado de la realidad del espectador se halla cuando Hianisbe pretende apaciguar los ánimos de los enfrentados Arcombroto y Poliarco. La Reina, poniendo a los dioses por testigos, pide a los caballeros que le prometan una tregua y emplea seguidamente una mención implícita de Zeus / Júpiter a través de sus atributos. La estructura en la que se inserta la alusión cuenta con resonancias clásicas y refuerza la solemnidad de su promesa:

HIANISBE
dadme palabra aquí con prevenido
homenaje, a los príncipes debido,
de volver a Sicilia los dos luego
llevando cada uno al Rey un pliego,
haciéndome testigos
a los dioses de hablaros como amigos
hasta que el Rey le vea.
Y si en el punto que las cartas lea
no os diéredes los brazos,
haciendo la amistad eternos lazos,
y quedarais contentos,
logrados de los dos los pensamientos,
tenedme por fingida,
falsa y aleve y quíteme la vida
con mortales desmayos
el dios de los relámpagos y rayos[991]

En el último verso, donde se mencionan los «relámpagos y rayos», se constata la identificación de este dios con el elemento del fuego, asociado una vez más a la destrucción.

El mito de Dánae

Para terminar con las referencias mitológicas, resulta ineludible hablar del paralelismo existente entre Dánae y Argenis, ambas consideradas reclamos amorosos y por ello recluidas en una torre en la que irrumpe un personaje masculino con la intención de poseerla por la fuerza (Júpiter en el caso del mito clásico y Lidogenes en la comedia

[991] vv. 3120-3135.

calderoniana)[992]. Argenis como Dánae, débil e indefensa, termina entregándose al enemigo:

POLIARCO
Asombrada del horror,
temerosa del estruendo,
Argenis, medio dormida,
salió de su cuarto huyendo
y, como en el mar se ve,
Volcán de espumas, ardiendo
una nave y el soldado,
en peligros de agua y fuego,
por huir de uno da en otro,
ansí Argenis, pretendiendo
escapar de sus desdichas,
tropezó en ellas más presto,
pues se entregó a sus contrarios[993].

Poliarco —en su llegada encubierto a la torre y su ocultación— encarna otra manifestación del mito en clave positiva, pues seduce a Argenis, que se entrega voluntariamente a su amor. Al mismo tiempo, el príncipe francés actúa de contrapunto a la figura casi demoníaca de Lidogenes, al evitar que lleve a su término el secuestro de la princesa.

Frederick de Armas apunta la vinculación de la figura de Dánae con el erotismo en el Siglo de Oro:

> Mientras que para muchos las pinturas mitológicas esconden un enigma, un saber, un misterio, para otros sólo esconden una aproximación íntima al mundo pagano, pleno de erotismo[994].

[992] A pesar de que en *Argenis y Poliarco* no se nombra a Dánae, es clara su influencia, ya plasmada en la fuente. Júpiter penetra las paredes de la torre de Dánae al igual que Lidogenes burla la seguridad de la de Argenis («llegan hacia la torre / y con máquinas de hierro / rompen la puerta y la asaltan» (vv. 411-413). En *El mágico prodigioso* es el diablo el que entra en casa de Justina (De Armas, 2008, p. 100).

[993] vv. 419-431.

[994] De Armas, 2008, p. 99. A propósito de la referencia a Dánae, añade el mismo estudioso que «Sólo su mención bastaría para recordar que su sensualidad pagana servía de deleite a cardenales italianos y galanes de la antigüedad» (2008, p. 97). De Armas recoge las siguientes palabras de Civil para apoyar su razonamiento: «Muy famoso en la época, el tema de Dánae y Júpiter se consideraba como la representa-

7.5.2. Cultura clásica: referencias históricas y ambientales

Otras veces la cultura clásica se manifiesta no tanto en forma de referencias mitológicas, sino en otras de naturaleza histórica o cultural, salpicadas por la comedia y no exentas de un componente legendario o mítico que contribuye a la creación de un ambiente pagano y atemporal.

En el siguiente pasaje de gran elaboración estilística, al que se hizo ya referencia a propósito de los dichos heroicos, Poliarco encarece su éxito al conquistar a su amada Argenis por medio de la identificación de sí mismo con el propio Julio César. Para ello recurre a pronunciar su famosa frase, que es aprovechada para construir una secuencia correlativa que se detiene en las distintas fases del acercamiento amoroso:

POLIARCO
os diré solo que, césar
de amor, llegué, vi y vencí:
llegué a la imposible empresa
de un reservado jardín;
vi en el reducido cielo
de una hermosura feliz
y vencí la más constante
belleza que ha de vivir
en lienzo y mármol por alma
del pincel y del buril[995]

Más adelante, es otra vez Poliarco quien vuelve a reiterar esta metáfora con la que manifiesta su alegría por creer ingenuamente que Hianisbe le ofrece a su hijo Túsbal como apoyo para luchar contra Arcombroto y ayudarlo a conseguir a Argenis. No sabe el francés que Arcombroto, su rival amoroso, y Túsbal son la misma persona («César soy de amor; vencí», v. 3039). La referencia no está exenta de ironía, pues el espectador —en una situación aventajada frente al propio personaje— sabría la doble identidad del africano y podría reconocer el malentendido.

---

ción erótica por antonomasia. San Agustín había utilizado para condenar las pinturas lascivas el ejemplo de un personaje de una comedia de Terencio excitado a la vista de tal cuadro» (Civil, 1990, p. 46).

[995] vv. 2872-2881.

De forma paralela, también a modo de guiño del dramaturgo a su público, Arcombroto alardea de haber conseguido el favor del Rey para casarse con Argenis a través de la carta de Hianisbe. Afirma, lleno de orgullo, que Meleandro «coronará de laureles / hoy las victorias de amor» (vv. 3361-3362). El laurel, que también aparece en los versos 2401 y 2409, «metafóricamente se toma por premio o corona» (*Autoridades*). Se trata de otra manifestación de la ironía dramática, pues el público sería conocedor de la relación fraternal de Arcombroto con Argenis.

Todos los aspectos estudiados hasta el momento crean un ambiente en el que resulta natural la aparición del saludo romano *salve* (v. 12), al lado de referencias clásicas, mitológicas o históricas que contribuyen a la transformación dramática y poética del material narrativo de la fuente.

Otro elemento que trata de acercar la comedia a la cultura grecolatina es la mención de las estatuas construidas en honor a la amistad. Poliarco se encuentra con Arcombroto y afirma que su vínculo es tan profundo que la muerte no será capaz de borrarlo.

POLIARCO Dame, Arcombroto, los brazos,
cuyo lazo será nudo
tan inviolable en mi pecho
que nunca el acero duro
de la muerte le desate
y aun en los siglos futuros
vivirá eterno en los bronces
que a la amistad labren bultos[996]

La alusión a la perpetua duración del lazo de amistad que el francés delfín comparte con Arcombroto resulta irónica a la vista de la confrontación entre ambos, que tendrá lugar de forma inminente. Más adelante, Argenis reitera esta misma imagen para destacar el contraste entre la gran amistad de Arcombroto y Poliarco y su posterior enfrentamiento («y, siendo tales amigos / que prometieron estatuas / a la amistad, se midieron / cuerpo a cuerpo en la campaña», vv. 2360-2363).

[996] vv. 2110-2117.

7.5.3. Impronta cristiana

Las referencias paganas se mezclan con otras menos numerosas alusiones a la cultura cristiana y a la propia *Biblia*, características de la comedia de la época, que entroncan con una posible interpretación moral de los mitos anteriormente citados[997]. De esta forma, se produce el fenómeno del sincretismo, basado en la concentración de elementos de diversas procedencias, que crean un universo literario y atemporal[998].

Como ya se ha adelantado, se localizan en la comedia algunas alusiones a un dios creador y a un cielo que —al margen de la intención del dramaturgo— los espectadores podrían identificar con el cristiano: «artífice supremo» (v. 276), «el cielo» (v. 292), «¡Plegue al cielo!» (v. 2239), «¡Ay, cielo!» (v. 2410), etc.

De modo similar, se señala la Providencia[999] como la causante —junto con la fortuna— del naufragio de Poliarco. Los cielos tendrían un papel activo en la determinación de la suerte del personaje[1000]:

POLIARCO No pudiendo a los decretos
de los cielos resistir
nos dejamos a los vientos,

[997] «Since the time of the Stoics the ancient myths had been interpreted allegorically. M. Seznec, in *La survivance des dieux antiques* […] has shown how their moral and allegorical interpretation was the means by which the pagan world of the ancients could be reconciled with the Christian world of the Middle Ages. This, naturally enough, was the interpretation which particularly commended itself to Counter-Reformist Spain» (Sloman, 1958, p. 128).

[998] «No debe olvidarse, por otra parte, que la erudición bíblica de Calderón es muy amplia. Conoce evidentemente muy bien a los Padres, en particular a San Agustín, y maneja los comentarios principales de su época […] y el citado repertorio muy conocido de C. a Lapide, amén de obras específicas sobre ciertos libros» (Arellano, 2001a, p. 64).

[999] Cabe aclarar, de todos modos, que elementos como la Providencia y el «artífice supremo» no son exclusivamente cristianos, pues se hallan ya en autores como Séneca y Cicerón.

[1000] La confluencia dramática de la mitología y el cristianismo, muy característica de Calderón, llega a su punto máximo en una decena de autos sacramentales donde se utilizan argumentos mitológicos para fines doctrinales. A este respecto puede verse Arellano, 2001a, p. 99.

que, piadosos, hasta aquí
nos derrotaron[1001]

POLIARCO [...] Los cielos,
cansados de perseguir
mi vida, ya favorables
se muestran, pues que ya vi
tras el diluvio de *ausencia*
resplandecer y lucir
el arco de paz morado,
verde, azul y carmesí[1002]

En el último ejemplo citado aparece también una alusión al Diluvio universal bíblico, tras el cual Dios demostró su reconciliación con el ser humano a través del símbolo del arco de la paz. Arellano caracteriza en su *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* a este arco como «el arco iris, que Dios instituyó como señal de la alianza con los hombres después del Diluvio universal (*Génesis*, 9, 13)»[1003]. En *Argenis y Poliarco* la misma imagen del arco de la paz se sugiere en otra ocasión de forma metafórica para indicar el alivio tras el llanto de Argenis, cuando Arsidas le comunica que Poliarco sigue vivo. Seguidamente, las voces que proclaman la muerte del francés vuelven a hacer que los cielos se cierren para la princesa[1004]:

ARGENIS Apenas en el diluvio
de mi llanto asomó el iris,

[1001] vv. 2940-2944.

[1002] vv. 3022-3029.

[1003] «Dijo Dios: "Esta es la señal de la alianza que para las generaciones perpetuas pongo entre yo y vosotros y toda alma viviente que os acompaña: Pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra"» (*Génesis*, 9, 12-13).

[1004] Asimismo, se localiza un una alusión metafórica al Diluvio universal en un pasaje con tintes neoplatónicos en el que se compara a Argenis con un «sol que causar pudiera / diluvios de luz al suelo» (vv. 2740-2741). La divinización de la dama llega a tal punto que es capaz de originar, como el Dios cristiano, diluvios. Este ejemplo destaca una vez más el gusto por contraponer el elemento del fuego —representado por el sol— con el del agua, ya que los rayos de luz que desprende la dama aparecen evocados como un diluvio que cae a la tierra.

cuando otra vez se cerró
el cielo. […][1005]

En este contexto en el que predominan imágenes que tienen que ver con los elementos, se halla un fragmento que demuestra el valor expresivo y simbólico del fuego, asociado con el peligro para los personajes. Se trata de cinco versos de la comedia que ofrecen otra clara referencia bíblica, esta vez al *Nuevo Testamento*:

TIMOCLEA Esas llamas, de quien veis
todos los campos cubiertos,
esas voces que escucháis
lenguas son, lenguas de fuego
que dicen nuestras desdichas[1006]

La alusión señala concretamente el momento del cenáculo en el día de Pentecostés, cuando los apóstoles y demás discípulos, junto con María, vieron bajar sobre sus cabezas unas «lenguas como de fuego» y desde ese momento «quedaron todos llenos de Espíritu Santo y se pusieron a hablar otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse»[1007]. Calderón recoge el significado de 'anuncio' que tienen las lenguas de fuego según la *Biblia* y lo lleva al terreno dramático con la función de destacar el miedo de Timoclea ante la existencia de otra traición al rey de Sicilia.

Las alusiones clásicas, mitológicas, literarias o históricas contribuyen —integradas en un espacio y tiempo mitificados— a la transformación dramática y poética del material narrativo de la fuente. Una de sus funciones clave es la de dotar de coherencia a la comedia en la que se insertan, ya que actúan en muchos casos como agentes de ironía dramática que enlazan distintos momentos de la acción.

Estas referencias paganas o cristianas se alzan como imágenes de gran poder expresivo y visual que el público recrearía en su mente y asociaría en algunos casos con conocidas pinturas en las que el dramaturgo pudo inspirarse. Ícaro y sus alas de cera, la impresionante belleza de Venus, Eneas llevando a su padre en brazos, Narciso contemplando su propio reflejo, Ulises en medio de una tormenta, los

[1005] vv. 990-993.
[1006] vv. 347-351.
[1007] *Hechos de los Apóstoles*, 2, 2-4.

palacios de la maga Circe, el trágico final de Faetón, Troya destruida por el fuego, el arco de la paz tras el diluvio universal, los apóstoles coronados por lenguas de fuego... Son referencias de naturaleza verbal, míticas o legendarias, paganas o cristianas, que se esparcen por toda la comedia y funcionan como sugerente espejo de las características, sentimientos y vivencias de unos personajes tan humanos como universales, pintados en movimiento en *el gran teatro del mundo.*

7.6. Otros temas

En un segundo plano y ya sin repercutir tan directamente en la trama, aparecen en la comedia una serie de tópicos muy trabajados por poetas y dramaturgos de la época, que se citarán más brevemente. Como se verá, algunos de ellos se articulan en oposiciones, conforme al gusto por la dualidad que se manifiesta en la cosmovisión calderoniana.

7.6.1. Ingenio vs. *armas*

La confrontación de las armas frente a las letras entra de lleno en el diseño de unos héroes caballerescos que habían de aunar en su persona cualidades físicas, pero también virtud moral y sabiduría, de modo que alcanzasen la totalidad y la perfección necesarias para merecer la fama y la mano de su amada. Dentro de esta línea, el tópico de la contraposición del ingenio frente a las armas aparece en varias ocasiones en la comedia, en consonancia con el gusto calderoniano por la oposición de conceptos y la tendencia al empleo de juegos antitéticos a diversos niveles. En los siguientes versos se aprecia cómo Hianisbe se enfrenta, armada de su ingenio, a los deseos de venganza de Arcombroto y Poliarco, quienes —movidos por los celos— se disponen a luchar por Argenis, valiéndose de sus espadas.

HIANISBE
Bien se dejan mirar vuestros rigores
y que de Argenis sois competidores.
Pues yo premiaros quiero
remitiendo a mi industria vuestro acero:
dadme palabra aquí con prevenido
homenaje, a los príncipes debido,
de volver a Sicilia los dos luego
llevando cada uno al Rey un pliego,
haciéndome testigos

a los dioses de hablaros como amigos
hasta que el Rey le vea[1008].

Otro caso claro de manifestación del tópico se halla en el momento en el que Timoclea reacciona ante la persecución de Poliarco realizando un ardid que sería complementario del poder físico de Arcombroto. Con la ayuda de ambos amigos, que le aportarían respectivamente la industria y la fuerza, Poliarco podría sentirse respaldado y a salvo. En este ejemplo la fuerza física queda momentáneamente sometida al ingenio, según las palabras de la dama de Argenis, que toma la iniciativa:

TIMOCLEA A nadie, porque el valor
por sí solo se asegura
esta gloria y, pues aquí
te da en los dos la fortuna
valor y ingenio, ninguna
tendrá fuerza contra ti,
que el eje a su rueda roto
has de ver si en ti se emplea
la industria de Timoclea
y el esfuerzo de Arcombroto.
Y pues que me toca a mí
la industria, hacer lo que mando,
que yo obedeceré cuando
te toque el vencer a ti[1009].

Asimismo, al igual que Timoclea, el propio rey Meleandro aparece caracterizado por contar con mayor ánimo para el estudio y el consejo (las letras) que para la guerra, de forma que vuelve a materializarse la misma oposición en su personaje[1010].

POLIARCO Meleandro, de Sicilia
rey único, a quien el cielo,
más que de ánimo gallardo,

[1008] vv. 3116-3126.
[1009] vv. 589-602.
[1010] La misma dicotomía armas / letras se desarrolla en profundidad en la comedia de la sexta parte *La estatua de Prometeo*, donde Prometeo y Minerva representan el ámbito del conocimiento, mientras que Epimeteo y Palas encarnan el espíritu guerrero.

dotó de su entendimiento,
largo tiempo gobernó
entre el ocio y el sosiego
de la paz, sin que a la guerra
diese el militar gobierno,
por ser de ánimo apacible,
espíritu manso y quieto
y al fin inclinado más
que a la milicia al consejo,
cuya condición afable,
cuyo semblante modesto
en los ánimos altivos,
en los alterados pechos
de traidores, engendró
osados atrevimientos[1011].

7.6.2. *Arte* vs *naturaleza*

Ya se ha comentado, a propósito del estilo de la comedia, que el Barroco gusta de la artificiosidad, de la preeminencia de la huella humana sobre la naturaleza. En efecto, en el universo calderoniano el arte compite con la naturaleza en la búsqueda de la belleza y llega en ocasiones a superarla, causando admiración en aquellos que la observan. A lo largo de *Argenis y Poliarco* la confrontación de estos conceptos es recurrente, tal como ilustran los siguientes ejemplos:

Argenis pondera el valor de la banda que va a entregar a Poliarco, ya que se aúna en ella tanto el arte con el que fue hecha como la calidad de su material (su naturaleza). Sin embargo, en este caso sus palabras de alabanza cobran un sentido irónico, pues el público sabría del veneno de la prenda.

ARGENIS Arsidas, pues ya los cielos
suspendieron la sentencia
que contra mí decretó
la fortuna, parte y lleva
a Poliarco una banda
de mi parte, que es aquella
que Lidogenes le dio
a mi padre, donde apenas

[1011] vv. 219-236.

se sabe cuál pudo más,
el arte o naturaleza[1012].

Poliarco elogia la belleza del jardín palaciego a través de la personificación de la primavera, que permanecería admirada al contemplar un cuadro en el que se integra y luce por igual la naturaleza y el artificio humano.

POLIARCO Avisa a Argenis, que quiero
—si puedo antes que ninguno
me vea— en el parque hablarla,
donde en matices confusos
admire la primavera
el natural y el estudio[1013].

7.6.3. *Componente metaliterario*

En relación con el gusto por la artificiosidad, que se está estudiando en distintos ámbitos de la comedia, cabe dedicar en fin unas palabras a la huella metaliteraria en *Argenis y Poliarco*, que demuestra una tendencia cervantina al juego en la composición poética. El elemento especular y la presencia de la literatura, propios del universo caballeresco, aparecen reiteradamente en alusiones a la propia representación en sentido general o a obras literarias concretas.

En el siguiente diálogo entre Argenis y Arcombroto el africano destaca la importancia del auditorio en cualquier conversación, con lo cual está haciendo un guiño al público (al que denomina *teatro*) para llamar su atención en un momento dramático clave en el que declara sus intenciones amorosas a la princesa. Subyace en este punto el interés del dramaturgo por contar con la aprobación de los espectadores en sus representaciones:

ARGENIS ¿Qué esencia
es que otro me escuche bien
de hablar yo bien?
ARCOMBROTO Porque lleva
gran crédito de su parte
quien habla si sabe o piensa

[1012] vv. 1346-1355.
[1013] vv. 2094-2099.

que el teatro que le escucha
le soleniza y celebra[1014].

Cuando Arcombroto va a pedirle a Hianisbe licencia para casarse con Argenis se produce otra referencia metaliteraria valiosa, ya adelantada a propósito del componente caballeresco de la comedia. La Reina alude de forma irónica a que el Rey y Argenis honrarán al africano más de lo que él espera. Sin Arcombroto saberlo, le recuerda al público la relación paternofilial existente entre ambos y anticipa el final de la comedia, en el cual Arcombroto heredará el reino de Sicilia. La mención a la existencia de una historia asombrosa que se va a leer y celebrar en el futuro podría apuntar al éxito editorial de la obra de Barclay, aunque también sería lícito considerarla como parte de un juego con la doble dimensión (espectacular y editorial) del texto de *Argenis y Poliarco*. Al margen de su consideración, la reflexión metaliteraria de la Reina es, ante todo, muy sugerente y denota el carácter lúdico de las comedias cortesanas:

HIANISBE mas descansa sin cuidado
solo un día y fía de mí
que has de volver desde aquí
a Sicilia tan honrado
que, en sabiendo el Rey quién eres,
con más gusto te reciba
del que piensas, por que viva
entre agrados y placeres
tu persona tan honrada
del Rey y Argenis que sea
un asombro que se lea
por historia celebrada[1015].

Asimismo, las citas mitológicas que aparecen por doquier y las alusiones a personajes de obras caballerescas como Espladián y Amadís (v. 2991) o el propio Quijote (vv. 1747-1757) contribuyen a enriquecer la pieza con un cúmulo de alusiones literarias y culturales muy del gusto refinado del público de la corte.

[1014] vv. 1247-1253.
[1015] vv. 2790-2801.

8. TIEMPO[1016]

8.1. Introducción

Como sucede con otros aspectos básicos del estudio teatral, existen varios trabajos que se centran en el análisis de la temporalidad en las obras calderonianas, pero ninguno de ellos menciona la comedia que nos ocupa, claramente marginada por la crítica[1017].

Un examen superficial del argumento de *Argenis y Poliarco* informa sobre la tendencia del dramaturgo a romper la unidad de tiempo. De hecho, bajo la influencia del *Arte nuevo* y contra la preferencia de los aristotélicos, la acción dramática de la comedia excede el marco temporal de un día, como sucede por norma general en la producción del autor. Calderón echa mano de recursos artificiosos como el salto temporal y la elipsis, destinados al alcance del ritmo y coherencia pertinentes para el desarrollo de la acción dramática, que tendría una duración aproximada de dos horas y media[1018].

[1016] Este capítulo, con ligeras modificaciones, fue publicado en forma de artículo. Véase Vara Lopez (2011c).

[1017] Para un acercamiento al estudio del tiempo en literatura en un plano general son un punto de partida ineludible los trabajos de Poulet (1952) y Ricoeur (1983). Ya en el ámbito del teatro áureo, resultan cruciales las contribuciones de Halkhoree (1971), Casa (1986), Gutiérrez Flórez (1990), García Barrientos (1991), Rich Greer (1994) y, más recientemente, Déodat-Kessedjian (2002).

[1018] «¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces / de ver que han de pasar años en cosa / que un día artificial tuvo de término, / que aun no quisieron darle al matemático! / Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el final del juicio desde el Génesis, / yo hallo que si allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo» (*Arte nuevo*, vv. 201-210). Para un estudio de la duración del espectáculo teatral en el siglo XVII véase Romera Navarro (1932).

8.2. Taxonomía

Frederick de Armas, a propósito del estudio de *La dama duende*, clasifica el tiempo de una comedia en cuatro modalidades:

> Primero, se nos presenta el tiempo del argumento, el presente constante del espectador de la obra quien observa una tras otra las acciones de los personajes en las dos o tres horas que se encuentra en el teatro. Segundo, el espectador va convirtiendo en su mente el tiempo del argumento en un tiempo cronológico al estructurar mentalmente los hechos, las alusiones al pasado, etc. […] Tercero, tenemos el tiempo histórico […]. Este tiempo histórico, al igual que el tiempo del argumento, tienen que ser armonizados en la mente del espectador, pues el presente constante de la obra no es el «hoy» del público sino el tiempo histórico. […] Y cuarto, tenemos la conjunción o falta de ella entre un personaje y los eventos de la obra. Este cuarto tiempo podemos llamarlo el *timing*, el momento exacto y oportuno para hacer algo[1019].

La taxonomía de De Armas proporcionará claridad al análisis del tiempo de *Argenis y Poliarco* y servirá para estructurar este apartado.

8.2.1. Tiempo histórico

La acción de la comedia que nos ocupa se produce en un periodo mítico que, lejos de identificarse con el presente del espectador del momento —el primer tercio del siglo XVII—, se distancia deliberadamente de esta franja temporal por medio de una serie de recursos que tienen como finalidad evocar un tiempo difuso, a medio camino entre el pasado y la leyenda.

Este hecho nos lleva a matizar en la comedia el rótulo *histórico*, aplicado al tiempo, ya que no se ha de perder de vista la especial búsqueda de *ficcionalización* del marco temporal. En efecto, las piezas con rasgos caballerescos, inspiradas en fuentes literarias, suelen estar ambientadas en tiempos lejanos como la Edad Media o —en nuestro caso— la Antigüedad clásica, lo cual permite desvincular los sucesos representados de aquellos que experimenta el espectador en su vida diaria y, por tanto, satisfacer la curiosidad por lo desconocido y lo

[1019] De Armas, 2006a, pp. 115-116.

diferente y embarcarse en una aventura al margen de la cotidianeidad[1020].

En este universo exótico, que agradaría a un público ansioso de fantasía, conviven de forma armoniosa —tal y como se estudió en el capítulo temático— tímidas alusiones cristianas con múltiples referencias a la cultura grecolatina[1021]. Todo ello, relacionado con el empleo de un estilo marcadamente artificioso y una tendencia a la idealización de personajes y situaciones, nos conduce a vislumbrar en *Argenis y Poliarco* el predominio del componente poético.

8.2.2. Tiempo cronológico[1022]

La franja cronológica desplegada en la comedia, reconstruida por el espectador, se inicia en un pasado coincidente con el nacimiento de la princesa. Este punto de partida, al que aluden de manera retrospectiva los personajes en varias ocasiones, actúa como limitación temporal y coincide con el horóscopo que anunciaba las guerras entre príncipes extranjeros que Argenis provocaría. El límite temporal diametralmente opuesto, que enmarca la pieza desde el futuro, se sitúa en el momento del cumplimiento de la profecía, a pesar de los intentos de Meleandro por evitarla.

Así pues, el tema del horóscopo (vv. 295-300), introducido desde el presente argumental, enmarca la obra temporalmente, ya que conduce al espectador hacia el pasado —a través del episodio del nacimiento de la protagonista (unos 20 años antes)— y al mismo tiempo hacia el futuro —pues vaticina las luchas entre Arcombroto y Poliarco, que ocasionan el desenlace de la comedia. De esta forma, se traza ya desde el comienzo una línea que enlaza el horóscopo leído a Ar-

[1020] Esta tendencia al distanciamiento se puede encontrar por ejemplo en la selección del tiempo histórico del *Amadís*.

[1021] En relación con este gusto por lo grecolatino, Arellano (2001b, p. 44) alude a la situación en la Roma antigua de comedias calderonianas como *Las armas de la hermosura* y *La gran Cenobia*.

[1022] El concepto de «tiempo cronológico» se identifica con lo que García Barrientos denomina «tiempo diegético», aquel que responde a un «principio ordenador del universo de la ficción» y que el estudioso define como tiempo «autónomo, exclusivamente relacionado con los hechos que integran la fábula y su lógica interna (causa-efecto, anterior-posterior)» (1991, p. 152). Déodat-Kessedjian utiliza para esta misma idea el membrete «tiempo de la fábula» (2002, pp. 385-386).

genis con el alcance de un destino trágico solo atenuado por la intervención real.

Una vez puestos estos dos límites temporales, el espectador irá ordenando los acontecimientos en función de los hechos que se producen en escena y de las narraciones de los personajes. Dicha reconstrucción, por orden cronológico, es la siguiente[1023]:

*Nacimiento de Argenis en Sicilia, horóscopo y encierro // *En Mauritania, un Meleandro joven se había casado poco antes en secreto con Ana, para luego dejarla embarazada y abandonarla. La Reina Hianisbe asume el papel de madre de ese niño (Arcombroto)[1024].

*Infancia de Argenis en una torre, custodiada por mujeres y aislada del mundo.

*Poliarco llega escondido a la torre. Enamoramiento.

*Intento de secuestro de Argenis por parte de Lidogenes, interrumpido por Poliarco. *Rebelión de Lidogenes, reprimida por Meleandro. *Huida de Poliarco, indignado por las paces de Meleandro con Lidogenes.

Desembarco de Arcombroto en Sicilia. *Ataque frustrado de los bandoleros a Poliarco. Arcombroto y Poliarco se hacen amigos.

*Poliarco, perseguido por traidor al reino, se refugia en una mina bajo la casa de Timoclea. Gelanor esparce en la corte la noticia de su muerte. Argenis escucha el engaño y se lamenta, hasta que Arsidas le comunica la verdad.

[1023] Hay que tener en cuenta que algunos de los sucesos ocurrirían de forma simultánea en Sicilia y Mauritania, por lo cual resulta complejo determinar el orden exacto. Para mayor claridad marcaré con un asterisco (*) aquellos acontecimientos que se desarrollan fuera de escena.

[1024] Meleandro viaja a Mauritania antes de tener relación con la madre de Argenis, pero el nacimiento de la princesa es tan decisivo en la comedia que resulta más práctico para el análisis considerarlo el punto de partida de todos los acontecimientos. En todo caso, el nacimiento de Arcombroto sería muy cercano al de su hermana menor Argenis, por ello sitúo ambos acontecimientos en el inicio de la línea cronológica.

*Poliarco, en su huida a África, es cautivado por unos piratas. *Encabeza una rebelión y se libera. Llega ante la reina Hianisbe, que lloraba la pérdida de sus tesoros, entre los que se encontraba la prueba de identidad de Arcombroto. Poliarco se la entrega.

*Accidente de Meleandro. Arcombroto lo salva de morir ahogado en la laguna. Agradecido, el Rey le concede lo que desee (la vida de Poliarco). Meleandro envía a Arsidas a buscar a Poliarco. Argenis le encarga a Arsidas que le entregue a Poliarco la banda, como señal de su amor y de la reconciliación con el Rey; y a Arcombroto, como agradecimiento, le regala una joya (que antes le había dado Poliarco a ella).

Eristenes envía a Lidoro para que le entregue a Poliarco una carta en la que acusa al Rey y a Argenis de querer matarlo con la banda envenenada.

Llegada ante Poliarco y Gelanor de Lidoro muerto con la carta y —después— Arsidas, con la banda. *Regreso a Sicilia.

Fin de la amistad entre Poliarco y Arcombroto, a causa de los celos al ver Poliarco en manos del africano la joya que le había regalado a Argenis.

Primer encuentro de los amantes en escena.

*Duelo entre los dos caballeros, interrumpido por el Rey, que los envía a la lucha contra Lidogenes.

*Ajusticiamiento de Eristenes en la plaza pública al ser reconocido como traidor y descubrirse la trama de la banda envenenada.

Llegan a Sicilia Arcombroto y Poliarco vencedores. *Lidogenes huye.

Segundo encuentro de los amantes en escena. Ante el eminente casamiento de Argenis con Arcombroto, Poliarco le propone que huyan, pero al final prevalece la negativa de la princesa y acuerdan que Poliarco vaya a Francia para buscar su ejército.

Meleandro acepta a Arcombroto por esposo de su hija y lo envía a África a hacer «pruebas de marido».

Arcombroto le pide a Hianisbe permiso para casarse. Ella —sin saber qué contestar— solicita tiempo para pensarlo. Poliarco llega a Mauritania, *traído por una tempestad que interrumpe su navegación a Francia. Arcombroto y Poliarco se pelean y Hianisbe los separa, ofreciéndole dos cartas que entregarán a Meleandro y serán la clave de su futuro.

*De vuelta a Sicilia, los dos personajes cumplen la promesa que habían hecho de no enfrentarse hasta que el Rey lea las cartas. En la escena final Meleandro reconoce a su hijo Arcombroto, a quien le entrega el reino de Sicilia y acepta que se case con Timoclea. Acto seguido dispone el matrimonio de Poliarco y Argenis.

8.2.3. Tiempo del argumento

Los acontecimientos que se suceden en el tiempo del argumento fueron detallados en el capítulo dedicado a la estructura y aparecen ordenados en un cuadro tal y como se le van presentando al espectador, en correspondencia con el espacio y el molde métrico. Por esta razón esta información no se reproducirá en las siguientes líneas, en las que el principal cometido será estudiar las principales técnicas que intervienen en la construcción argumental.

El cambio de género que experimenta la fuente narrativa en su conversión dramática va acompañado de una condensación del tiempo de la acción, acorde con la limitación de los espacios donde suceden los acontecimientos, mucho más numerosos y variados en la fuente. Tal y como se detalla en el apartado correspondiente a la adaptación de la *Argenis* de Barclay, en la comedia que nos ocupa se seleccionan personajes y anécdotas en función del mantenimiento del ritmo dramático, mientras que numerosos elementos que serían un lastre en la nueva obra son descartados. En esta dirección el dramaturgo se vale de recursos como la elipsis y los saltos espaciotemporales para articular la comedia en cuadros y jornadas[1025].

[1025] El *Arte nuevo* fijó una reducción temporal con respecto al teatro clásico, que se advierte en *Argenis y Poliarco*. Lope de Vega recomienda que la comedia: «pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que

Por poner un ejemplo de estas técnicas, entre los versos 1921 y 1922 se produce un desplazamiento espacial de África a Sicilia que no aparece referido por los personajes ni representado en escena, sino que se sobreentiende. De hecho, en el primer cuadro se veía a un Poliarco en los momentos previos al viaje marítimo y en el segundo ya se encuentra en tierras sicilianas. De este modo, se omite una travesía narrada en la fuente cuyas peripecias no se ajustarían al nuevo contexto dramático[1026].

Otro recurso utilizado en *Argenis y Poliarco* es la antes apuntada simultaneidad de determinados acontecimientos, que no aparecen representados al mismo tiempo en las tablas, sino que es el espectador el que ha de reconstruir la línea cronológica y ubicarlos en un mismo momento. Ejemplos de este procedimiento son la situación de Poliarco en la mina[1027], mientras Gelanor va a la corte a contar la falsa nueva (vv. 684 y ss.); los respectivos viajes de Poliarco y Arcombroto a Francia y Mauritania para conseguir la mano de Argenis; o el accidente de Meleandro en Sicilia (vv. 1274-1293), mientras Poliarco se encuentra cautivo por los piratas (vv. 1642 y ss.) y después llega a Mauritania (vv. 1616 y ss.).

Además de la mencionada tendencia a la simplificación de elementos con respecto a los materiales de la fuente, en *Argenis y Poliarco* se localizan bastantes relaciones en las que los personajes narran su pasado. Es el caso del momento en el que Poliarco habla sobre los acontecimientos de Sicilia (vv. 175-327), o cuando se presenta ante Hianisbe y le cuenta en octavas reales sus aventuras con los corsarios (vv. 1618-1657). De especial relevancia es también el pasaje en romances en el que la reina Hianisbe desvela a su dama la verdadera identidad de Arcombroto y los sucesos que rodearon su nacimiento (vv. 1477-1601)[1028]. Este tipo de secuencias detienen la acción

---

hayan de pasar algunos años, / que estos podrá poner en las distancias / de los dos actos, o si fuere fuerza / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien no entiende, / pero no vaya a verlas quien se ofende» (*Arte nuevo*, vv. 193-200).

[1026] La mayor parte de los viajes marítimos son elididos por su irrepresentabilidad.

[1027] El interior de la cueva no se muestra en escena; simplemente se aprecia cómo Poliarco se dirige a este lugar (vv. 643 y ss.).

[1028] Otra referencia al pasado se produce cuando Meleandro recuerda sus vivencias en Mauritania (sus «pasadas memorias», v. 1080) al ver a Arcombroto (vv. 1077 y ss.).

dramática y aportan la información necesaria acerca del pasado e identidad de los personajes. Desde el punto de vista narrativo se trata de saltos al pasado o analepsis, que el espectador tendría que integrar cronológicamente en el transcurrir ordenado de los acontecimientos[1029].

Además, a lo largo de la comedia hay algunas referencias al futuro como la predicción que hacen los doctos agoreros al leer el horóscopo de Argenis, ya que en sus averiguaciones se adelanta lo que le sucederá a la princesa. Tienen una proyección hacia el futuro también los planes, ardides o misiones que les son encomendadas a determinados personajes. Sirvan como ejemplo la idea de Timoclea de que Gelanor esparza la falsa noticia por la corte (vv. 364 y ss.) o las indicaciones de Gelanor a Poliarco cuando él se queda en la cueva (vv. 647 y ss.). De modo similar, los versos 345 y siguientes se centran en el destino incierto de Poliarco.

Al lado de este tiempo todavía no materializado, cabe destacar la existencia de un pasado ficticio que entra en escena con la falsa historia de la muerte de Poliarco o la información engañosa de la carta que lleva Lidoro a Poliarco. Ambos sucesos se sitúan en un plano irreal a medio camino entre el pasado y el futuro.

8.2.4. Timing*: el tiempo del personaje*

Frederick de Armas asocia el *timing* al ritmo con el que el personaje protagoniza la acción dramática. Este tiempo relativo es clave para el desarrollo de los acontecimientos que envuelven a cada uno de los participantes de la comedia nueva[1030].

[1029] Dentro de este mismo grupo se incluyen todos los sucesos que antes citamos con un asterisco (nacimiento de Argenis, intento de secuestro en la torre, rebelión de Lidogenes, duelo entre Arcombroto y Poliarco, ajusticiamiento de Eristenes, etc.), porque no aparecen en escena. El espectador los conoce a partir de las palabras de los personajes.

[1030] *La dama duende* comienza con una alusión a la presión del tiempo sobre los personajes. Manuel y Cosme no llegaron a las fiestas por una hora, hecho que da pie al gracioso a todo un parlamento cómico en el que se refiere al imparable transcurrir de los acontecimientos («*Manuel*: Por una hora no llegamos / a tiempo de ver las fiestas / con que Madrid generosa / hoy el bautismo celebra / del primero Baltasar. / *Cosme*: Como esas cosas se aciertan / o se yerran por una hora: / por una hora que fuera / antes Píramo a la fuente / no hallara a su Tisbe muerta […]», *Comedias, I*, pp. 761-162).

En el caso de *Argenis y Poliarco* la rapidez con la que se suceden los hechos resulta especialmente notable, en vinculación con la tendencia calderoniana a articular las comedias como un «aparato de relojería» en el que cada uno de los elementos encaja a la perfección y aparece en el momento preciso. Pedraza alude a esta característica en piezas dramáticas similares:

> En las comedias amatorias (urbanas o palatinas) es el apremio temporal el que da sentido dramático a las rápidas entradas y salidas de los personajes, a la coincidencia inconveniente en una misma sala… No una hora, segundos separan en estas comedias el saber y el no saber. […] La «matemática perfecta» de las tramas calderonianas tiene un fundamento temporal. La socorrida imagen del «aparato de relojería» no se refiere solo a su acabado ajuste mecánico, sino también a la presión del tiempo sobre la vida de los personajes. Las comedias calderonianas no son sólo un rompecabezas (un conjunto de piezas que se acoplan con perfección), sino también una máquina que se mueve imparable al compás del discurrir temporal[1031].

En efecto, en la comedia que nos ocupa la concentración temporal va acompañada de una aceleración del ritmo dramático, relacionada con la adaptación de los materiales de la fuente al molde teatral y la necesidad de mantener al espectador atento y expectante a lo largo de toda la representación. Este aumento del ritmo, en combinación con pasajes narrativos en los que el tiempo se detiene[1032], potencia la intensidad dramática y da lugar a un frenético y sorpren-

[1031] Pedraza Jiménez, 2001, p. 304.

[1032] En el barroco universo calderiano, gobernado por los contrastes, la premura temporal no tendría sentido sin la existencia de momentos dramáticos de corte narrativo o interludios líricos en los que el tiempo se para. Son precisamente estos fragmentos, en los que se interrumpe el ritmo de los acontecimientos, los que contribuyen a resaltar las secuencias más rápidas: «A la urgencia, la rapidez en el desarrollo del argumento, se opone otra modalidad temporal. El arte de Calderón consiste precisamente en confrontar y oponer constantemente los ritmos de una secuencia a otra. Entre los extensos soliloquios de personajes y los intercambios de palabras entrecortados, entre la sucesión rápida de acciones y situaciones y las pausas otorgadas a la reflexión, entre la espera, la observación y la decisión, el vaivén perpetuo entre un *tempo* largo y otro rápido permite captar al espectador/lector y tener su entera adhesión provocando en él sorpresa y suspensión, interés y espera» (Déodat-Kessedjian, 2002, pp. 390-391).

dente despliegue de acontecimientos e imágenes que produciría en el público la buscada reacción de la *admiratio*[1033].

Esta directriz temporal se aprecia en uno de los encuentros de los amantes (vv. 2197-2209) en el que Argenis reflexiona acerca de la conveniencia de no desperdiciar en reproches el poco tiempo del que disponen. El público percibiría las prisas al hablarse, relacionadas con la clandestinidad de su relación amorosa. La princesa se refiere a la falta de tiempo como un factor que contribuye a estrechar los lazos de amistad, ya que impide que surjan las dudas que motiva la ociosidad o el aburrimiento. Con esta idea, la princesa persuade a su amado para que no empañe con celos y reproches el disfrute de verse:

ARGENIS
Advierte
que vengo en secreto a verte;
si perder el tiempo dejas
y si le gastas en quejas,
vendrá a suceder de suerte
que después no habrá lugar
para el gusto, y ansí es justo
que empecemos por el gusto
y, si nos ha de faltar
tiempo, fáltele al pesar.
Mas, si dudando verdades
contra mí te persuades,
olvídalas, pues sospecho
que faltas del tiempo han hecho
infinitas amistades[1034].

Los dos últimos versos citados aparecen reiterados más adelante en un parlamento de Poliarco (vv. 2298-2299). De esta forma, se incide otra vez en la escasez del tiempo y se aporta cohesión al pasaje.

[1033] «La urgencia teatral se manifiesta en la agilidad de las acciones y sucesos que se encadenan, las soluciones que se tienen que encontrar sin demora para superar obstáculos. El tiempo vivido por los personajes es un tiempo apremiante en la doble vertiente de comicidad y tensión dramática. *No hay burlas con el amor* es paradigmática de la urgencia que caracteriza el mundo de los personajes de comedia de Calderón, la viveza con la que deciden y actúan. La velocidad con la que "se eslabonan" los sucesos se manifiesta a lo largo de las tres jornadas de esta comedia a través de la recurrencia de las voces que expresan la rapidez: "presto", o "tan presto", "al instante", "ya", "luego"» (Déodat-Kessedjian, 2002, p. 389).

[1034] vv. 2195-2210.

La precipitación de los acontecimientos, característica de toda la obra, impidió a Poliarco llegar a tiempo para evitar que Lidogenes tomara cautivo a Meleandro («a tiempo llegué que ya / Meleandro estaba preso», vv. 415-416), aunque —gracias a su rapidez y valentía— consigue liberar al Rey y a su hija de las manos del traidor y evitar males mayores.

En relación con la importancia del *timing* en la comedia cabe destacar las siguientes palabras de Arsidas, dirigidas a Timonides:

ARSIDAS Porque llevas,
Timonides, malas nuevas
y es fuerza que llegues presto[1035]

Este mensaje, pronunciado en el momento en el que Timonides acaba de recibir la noticia de la falsa muerte de Poliarco y se dispone a difundirla en la corte, deriva de la creencia popular de que las malas noticias se expanden con mayor celeridad que las buenas[1036].

Como contrapartida, Gelanor —cuando Arsidas pretende ir a decirle a Argenis que Poliarco está vivo— completa el refrán pero le da la vuelta, lo manipula, para producir un efecto cómico[1037]:

ARSIDAS Ya te entiendo;
volar sin alas pretendo
por si antes puedo llegar
yo que el mercurio cruel
de Timonides.
GELANOR Aquí
puedo yo decirte a ti
lo que tú dijiste a él:
no harás de veloz alarde,
aunque a los vientos te atrevas,
porque llevas buenas nuevas
y es fuerza que llegues tarde[1038].

[1035] vv. 764-766.

[1036] A este respecto puede verse Rodríguez Marín (1930, p. 258).

[1037] El razonamiento del gracioso se basa en la idea de que si las malas noticias llegan presto, por contrapartida, las buenas han de llegar con lentitud.

[1038] vv. 788-799.

Las palabras de Gelanor están cargadas de ironía y expresan la fatalidad que suele acompañar a los personajes, víctimas de funestas casualidades tan variopintas que llegan a sobrepasar en ocasiones los límites de la verosimilitud[1039]. El artificio y el espíritu lúdico que caracterizan la comedia en el ámbito estilístico se extienden también al plano cronológico. La tendencia a la superposición de coincidencias que complican la trama se manifiesta en la existencia de múltiples malentendidos, producidos por azar o a causa de la mala intención de personajes como Lidogenes, agente de las fuerzas del mal.

En este sentido, destacan casualidades tan sorprendentes como la concurrencia de Poliarco y Arcombroto en África, después de haberse conocido en Sicilia y haberse enamorado de la misma dama; la captura de Poliarco justamente por aquellos corsarios que habían robado el tesoro de Hianisbe; o la trama de la banda envenenada, con todos sus entresijos destinados a perjudicar a Poliarco[1040]. La ya estudiada llegada de Lidoro muerto a la costa mauritana (vv. 1764 y ss.), lugar donde precisamente se hallaba el destinatario de la carta que llevaba, es quizá el ejemplo más claro de este complejo encadenamiento de sucesos, que buscarían causar admiración y sorpresa, tanto en los propios personajes como en el público.

8.3. Las marcas temporales en *Argenis y Poliarco*

Es necesario dejar clara la diferenciación entre un tiempo pasado —anterior al presente escénico y cuyos acontecimientos se conocen de forma fragmentaria, traídos por el recuerdo de los personajes[1041]— y un tiempo escénico o argumental, en el que se localizan algunas

[1039] «La urgencia teatral, característica de la comedia pero tampoco ausente de la tragedia, insiste en la vulnerabilidad del hombre, limitado por el tiempo en su libertad y en la realización de sus deseos. Los acasos de la Fortuna, las mudanzas múltiples, los cambios en las circunstancias, todo recuerda al personaje calderoniano que no es dueño del tiempo» (Déodat-Kessedjian, 2002, vol. I, p. 395).

[1040] La influencia de la narrativa bizantina se refleja en situaciones que ponen a prueba al héroe y lo hacen merecedor, por su comportamiento ejemplar y virtuoso, del final feliz que le espera en el desenlace.

[1041] Las formas verbales de este tipo de narraciones, ya analizadas en el apartado del tiempo cronológico e identificadas con el recurso de la analepsis, combinan algunos presentes históricos (*corta*, v. 1525; *arrojan*, v. 185) con los predominantes pretéritos.

referencias a la franja cronológica que abarca la acción dramática. A estas atenderemos a continuación.

Ya en el verso 98 aparece el adverbio *hoy*, referido a un presente amplio, contextual, en el que se sitúan las guerras que azotan Sicilia. Esta mención no sirve para contabilizar el número de días que abarcaría la acción dramática, pues se identifica con una difusa actualidad en la que se insertaría el momento de la enunciación.

Así pues, la primera marca temporal válida para este análisis está en boca de Arcombroto, que sitúa su desembarco en Sicilia en el mismo día en el que se encuentra con Poliarco («hoy / pisé el siciliano suelo», vv. 85-86). Este *hoy* es mucho más preciso que el anterior, ya que se identifica con el «día natural» en el que se producen los hechos, al que se denominará aquí DÍA 1. Dentro de este primer marco temporal de la acción dramática se concreta un poco más el momento del día cuando se produce el ataque a Poliarco, ya que existen dos menciones a la tarde (vv. 535, 542).

La siguiente referencia de relevancia es la descripción del anochecer, localizada entre los versos 126 y 132, que marca el final del DÍA 1 con la entrada de la noche. Los sucesivos minutos de la representación (donde los personajes caminan y Poliarco narra los acontecimientos de Sicilia) se producirían con alguna señal escenográfica que aludiría a la nocturnidad, como puede ser la presencia de un objeto de iluminación o los propios movimientos de los personajes[1042]. En este mismo marco temporal tienen lugar los gritos que proclaman a Poliarco traidor. La noche serviría para acrecentar la tensión dramática y evocar la sensación de inseguridad e incertidumbre del protagonista. Por su parte, los fuegos encendidos lograrían un gran efectismo teatral y actuarían con doble simbolismo: de traición para todo el reino y peligro para Poliarco.

Una mención al *hoy* es la última referencia al primer día natural, que estaría a punto de terminar. Se trata de una alusión retrospectiva al momento en el que Meleandro perdona a Lidogenes después de la rebelión y sus embajadores entran en Sicilia («hoy que sus embajadores / entran en ella», vv. 485-486). La excesiva indulgencia del Rey

[1042] Cabe tener en cuenta en este punto que las sombras y la noche son creadas por la palabra e imaginadas, porque la representación tenía lugar con la luz del día, tal como se verá en el capítulo dedicado a la puesta en escena.

ocasiona que Poliarco huya de la corte, avergonzado por el buen trato que se le da a los traidores.

Otro punto clave en el análisis temporal de la comedia es la despedida de Poliarco y Gelanor para ir respectivamente a la cueva y a la corte. Una vez más es el gracioso quien marca el comienzo de una nueva fase temporal. En este caso, describe de forma poética el amanecer y, de acuerdo con la convencional concentración temporal, expresa el comienzo del DÍA 2 («Al tiempo que ya la salva / del sol estos montes dora, / sale riendo la aurora / y sale llorando el alba […], vv. 671-682). Las siguientes escenas, ambientadas en la corte, ejercerían un contraste con la nocturnidad de los exteriores del pasaje anterior, que denotaba el peligro que amenaza a los personajes y su desamparo.

El segundo acto se abre en el mismo DÍA 2, posiblemente por la tarde. La referencia que hace Argenis a las sombras indica que se trata de un momento del día en el que todavía luce el sol: «Por las apacibles sombras / destas amorosas selvas / a divertir pensamientos / ven conmigo, Timoclea» (vv. 1116-1117). Este paseo de la princesa termina con el anochecer, momento del día que Arcombroto aprovecha para equiparar a su amada con el sol, porque su ausencia en los campos, paralela a la ausencia del astro rey, traerá la oscuridad:

ARCOMBROTO Ya vuestra Alteza, señora,
podrá, porque el sol empieza
a desvanecer reflejos
entre corales y perlas,
dejar sin luz esos montes,
sin lisonja esas riberas,
sin hermosura ese valle
y sin deidad esas selvas[1043].

[1043] vv. 1194-1201.

La necesidad de recogimiento de Argenis al caer el sol pone de manifiesto una vez más la peligrosidad de la noche, de la que huyen los personajes de la corte. En efecto, la oscuridad conlleva sucesos trágicos, como el accidente de Meleandro, que se produce en ese mismo contexto temporal.

Una vez entrada la noche[1044] no vuelven a aparecer alusiones a las distintas partes del día ni al discurrir temporal, por lo cual se pierde la referencia cronológica, de acuerdo con el gusto por la imprecisión. La rápida sucesión de acontecimientos, la movilidad espacial y los saltos temporales inciden en esta tendencia a la nebulosa, que se va imponiendo con el avance de la comedia. De hecho, la aparición en escena del espacio africano (v. 1466) y las constantes idas y venidas de los personajes de una tierra a otra, que supondrían días o semanas que no aparecen en escena, se desarrollan en un plano más poético que temporal[1045].

En definitiva, la comedia comienza en el día en el que Poliarco, tras huir de la corte, es atacado por los bandoleros y conoce a Arcombroto. Al día siguiente, el francés, proclamado traidor en el reino, se esconde en la cueva mientras Gelanor va a comunicar la falsa noticia de la muerte a la corte. La llegada de Arcombroto preso ante Meleandro y el paseo de Argenis con Timoclea se encuadran también en ese segundo día, que termina con el encuentro de Arcombroto con Argenis, el accidente del monarca y la reunión de los malvados, ya de noche.

A partir de estas escenas, aproximadamente en la segunda mitad de la comedia, se inicia el predominio de la imprecisión temporal, pues los acontecimientos se suceden con mayor flexibilidad, ya sin marcos temporales.

A lo largo de toda la obra Calderón no pretende dejar clara la franja cronológica en la que transcurre la acción, pues las marcas son

[1044] La nocturnidad encajaría con la tensa escena de la conversación de Argenis con Arcombroto (vv. 1356-1413) y la siguiente, en la que los malvados Eristenes y Lidoro traman el engaño de la banda (vv. 1414-1465).

[1045] Rallo Grus, a propósito de la adaptación de Calderón de la obra de Heliodoro, dice las siguientes palabras, aplicables también a nuestra comedia: «Al perderse el valor de crónica o historia verdadera que presumía el género novela, la precisión cronológica y geográfica abandona su sentido. En la comedia no es necesario ni guardar verosimilitud de suceso ocurrido, porque no se exige tampoco una caracterización seudohistórica de los personajes» (1983, p. 570).

imprecisas y se refieren a momentos como el amanecer, la tarde o el anochecer, que actúan más como elementos ambientales o introductores de lirismo que como índices orientativos fiables. Asimismo, las referencias a divinidades y otros elementos de la cultura clásica, que sugieren una ambientación histórica en la Antigüedad, inciden en un deliberado distanciamiento de la realidad de la época y marcan el carácter extraordinario de los sucesos, a los que se le concede un halo mítico.

9. ESPACIO

9.1. Introducción

El espacio es una de las categorías dramatúrgicas básicas, por lo que merece un estudio específico, muy útil para la comprensión de una obra teatral como la que nos ocupa, que procede de una fuente narrativa. De hecho, la transformación del espacio en el proceso de reescritura es crucial para la captación de la impronta calderoniana.

Javier Rubiera da cuenta de la escasez de estudios acerca del componente espacial en la comedia española del Siglo de Oro y responsabiliza de tal carencia al enfoque tradicional, que contempla el texto dramático como un «hecho literario»[1046]. Esta visión relega a segundo plano todo aquello que se refiere al espacio y al componente espectacular, de modo que contribuye a una distorsión interpretativa y a una clara limitación en el conocimiento íntegro del hecho teatral[1047].

Contra dicha tendencia han proliferado en los últimos años valiosos trabajos dentro de la órbita escenográfica, los cuales abrieron una nueva ventana a un estudio más completo del fenómeno teatral, que incluye también la atención al receptor del espectáculo como pieza indispensable para la construcción del espacio dramático[1048]. De

[1046] Rubiera, 2005a, p. 7.

[1047] A partir de la década de los 70 comienzan a aparecer algunos estudios de la comedia española de corte semiológico, que comprenden un análisis de la vertiente de la representación, entre otras. El más importante en esta órbita es el de Díez Borque (1975) que, a pesar de su gran valor y difusión, no logra sentar escuela ni despertar el interés en el espacio dramático. Javier Rubiera (2005a, p. 8) aporta más información a este respecto.

[1048] Sirvan como muestra de este interés por lo espacial los trabajos de Gutiérrez Flórez (1990), Díez Borque (1991 y 2002), Ruano de la Haza (1994a, 2000 y 2001), Cantalapiedra (1995), Regueiro (1996), Oliva (1996 y 1997), Ruiz Pérez (1996), Bobes Naves (1997 y 2001), Bobes Naves *et al.* (1997), Fischer-Lichte (1999),

hecho, «el espacio dramático, a diferencia del espacio percibido concretamente en la escena, es un espacio construido y modelado por el lector —o espectador— a partir de las didascalias y el diálogo»[1049], de forma que solo puede visualizarse por medio de la construcción que hace el público a través de la imaginación.

Por otro lado, cabe tener presente que los dramaturgos barrocos cuentan con una concepción continua del espacio, que determina sus códigos artísticos y ha de ser valorada en cualquier análisis. Esta noción se traduce en que, en la configuración escenográfica de la obra dramática,

> la misma sala o habitación que constituye la escena propiamente dicha, no es un recinto cerrado, aislado; por el contrario la compleja dinámica de la acción exige para su extremada movilización escénica que tenga una serie de puertas o salidas que abren a veces en sus tres lados, y sin las cuales no sería posible el desarrollo de la acción[1050]

En efecto, la ruptura de los planos de fondo de interiores con ventanas, puertas u otros elementos que aportan luz, profundidad y lejanía es muy propia de la pintura barroca y se extiende también a los decorados teatrales[1051]. Esta idea de dinamismo y perspectiva en las tablas conecta con la tendencia al «desbordamiento hacia los espectadores con los frecuentes apartes y soliloquios»[1052], tan característicos del teatro calderoniano.

Arellano (2001c), Cazal, González y Vitse (2002), Rubiera (2004a, 2004b y 2005a) y Ruiz Ramón (2000).

[1049] Regueiro, 1996, p. 3.

[1050] Orozco Díaz, 2000, p. 380.

[1051] «No es sólo una conquista técnica de la profundidad espacial, con los efectos de la perspectiva lineal y aérea o atmosférica; es la complacencia y el sentir la emoción de lo distante, borroso y brillante, en contraste con lo próximo, con la resonancia espacio-temporal, de un futuro incierto seductor» (Orozco Díaz, 2000, p. 385).

[1052] Orozco Díaz, 2000, p. 380.

9.2. Entre Sicilia y Mauritania: análisis espacial de *Argenis y Poliarco*

Un rasgo típicamente bizantino —heredado de la fuente— es la localización en lugares exóticos, muy del gusto en la época en distintos géneros literarios[1053]. La lejanía y las diferencias ambientales atraerían a los espectadores, deseosos de adentrarse en un mundo ficcional y lúdico de puro entretenimiento en el que tanto Mauritania como Sicilia serían identificados como espacios exóticos por distintas razones.

> Apoyo básico del efecto maravilloso es el lugar remoto, capaz de acoger precisamente el prodigio, que vive preferentemente en «otro lugar» distinto de la cotidianeidad: islas, florestas, castillos y palacios, grutas y laberintos son los escenarios de cosas nunca vistas ni oídas que fascinan y alimentan el ansia de lo inhabitual, valga decir de lo exótico[1054].

En *Argenis y Poliarco* aparecen muchos de los elementos señalados por Arellano dentro de lo exótico: la isla de Sicilia, la africana provincia de Mauritania, el palacio de Meleandro y el de Hianisbe, la fortaleza donde se guarda a Argenis de su destino anunciado por el horóscopo, la gruta en la que se escondía el perseguido Poliarco…; se trata de espacios que van asociados a acontecimientos extraordinarios y novelescos, capaces de admirar y despertar extrañamiento[1055].

Esta enmarcación en dos reinos tan dispares tiene que ver con la deliberada asignación de orígenes diversos a los personajes principales, así como con una movilidad geográfica condicionada por su sujeción a los avatares del hado y la fortuna. De hecho, Arcombroto procede del país africano y viaja a Sicilia para conseguir fama, mientras que Argenis y su padre son sicilianos. Es crucial el hecho de que el rey Meleandro hubiera estado en su juventud en Mauritania y allí había tenido un hijo —Arcombroto— con la hermana de la reina

[1053] «Gracias al exotismo observable en el modelo heliodoriano, así como por las recomendaciones de Tasso y otros preceptistas, la literatura podía avanzar por el camino de la imaginación. De ahí las frecuentes localizaciones en países y tiempos remotos que encontraremos tanto en la novela bizantina española, como en la novela corta o el teatro» (González Rovira, 1996, pp. 58-59).

[1054] Arellano, 2006, p. 56.

[1055] Para un estudio del componente exótico en *Argenis y Poliarco* puede verse Vara López (2011a).

Hianisbe. De esta forma, se producen unos lazos indisolubles entre las dos tierras, cuyas claves se van proporcionando a lo largo de la comedia. Por su parte, Poliarco es un príncipe francés, aunque su lugar de origen aparece evocado, nunca en escena[1056]. Calderón decide contraponer dos reinos para ambientar su obra y descarta la implicación de un tercero (Francia), que rompería esta dualidad.

A diferencia de lo que sucede con la dimensión temporal, el marco espacial de *Argenis y Poliarco*, aunque es lejano a los espectadores, está bien delimitado y claramente caracterizado por las acotaciones o los parlamentos de los personajes, si bien esta nitidez es más perceptible en los grandes espacios (Sicilia y Mauritania) que en aquellos más concretos[1057].

9.2.1. Sicilia

El ámbito geográfico principal, donde se escenifica la mayor parte de la comedia, es una Sicilia mítica que Valbuena Briones califica de «lugar maravilloso», «lejana tierra donde el impetuoso sentido de la aventura se realiza»[1058]. La isla se identifica con el nombre de *Trinacria*, un espacio fabuloso con altas connotaciones literarias que se toma de la fuente[1059]. Arellano dedica unas palabras a aclarar el valor que tendría este lugar en la época, vinculado al universo de la magia y la imaginación:

1056 Cuando se disponía a viajar a Francia («Hoy a Francia me iré», v. 2629) para buscar un ejército con el que luchar por Argenis, Poliarco es arrastrado por una tempestad a Mauritania (vv. 2806 y ss.). El hado, por tanto, no dispone que llegue a su tierra.

1057 Como se verá más adelante, la acción se desarrolla en lugares muy característicos de la comedia nueva y, en muchos casos, simbólicos (el camino, la corte, el cuarto de Argenis, el jardín, la quinta de Hianisbe y la de Timoclea, el palacio de Hianisbe, etc.).

1058 Valbuena Briones, 1956, p. 1616.

1059 La primera mención de Sicilia se produce ya en las *dramatis personae*, donde Meleandro se encuentra caracterizado como su monarca («*Meleandro, rey de Sicilia*»). En el verso 23 vuelve a aludirse a esta tierra a través de la sinécdoque «trinacrio suelo». *Trinacrio* es «Lo perteneciente a la isla de Sicilia» (*Autoridades*). Calderón utiliza en reiteradas ocasiones esta misma denominación en obras como *En la vida todo es verdad y todo mentira* («montes de Trinacria», *Comedias, III*, p. 21), *Ni amor se libra de amor* («guerras de Trinacria», *Comedias, III*, p. 884) y *La fiera, el rayo y la piedra* («Trinacria, patria bella», *Comedias, III*, p. 1074), posiblemente influido por la lectura de la exitosa obra de Barclay, también allí ambientada.

> Si en ciertos casos de lugares lejanos o fabulosos la familiarización literaria puede reducir su exotismo, hay otros lugares que en la realidad eran familiares a la experiencia española aurisecular, pero que parecen recibir en el mundo literario una connotación de poético exotismo que los hace capaces de albergar historias maravillosas, según un mecanismo de verosimilación. Un ejemplo que merece mención especial es el caso de Sicilia, Trinacria en los textos poéticos de los dramas calderonianos. Isla instalada en una fuerte tradición mágica y mitológica, tumba de los huesos de Tifeo, como la describe Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, patria de cíclopes y ninfas, ámbito de los monstruos Scila y Caribdis… acoge la acción, entera o parcial, de comedias como *El mayor encanto amor*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Argenis y Poliarco*, *El golfo de las sirenas*, etc[1060].

Este componente fabuloso queda muy patente ya desde el comienzo de la obra a través de un parlamento de Arcombroto en el que se exalta la excelencia de la isla a través del recurso de la apóstrofe y la personificación, encargadas de destacar la distinción de esta tierra frente a las demás. Mediante un juego de palabras que gira en torno a los ordinales *primero* y *segundo* —que aluden a la falta de competidores de la ciudad en cuanto a excelencia— se mitifica la isla por medio de una imagen de su coronación por el propio sol como la más singular y auténtica del mundo[1061].

ARCOMBROTO Y tú, Sicilia bella,
a quien corona la mayor estrella
por cabeza del mundo,
fénix de las ciudades sin segundo,
sin segundo y primero[1062]

[1060] Arellano, 2006, p. 65.

[1061] «La retórica tiene a mano ya desde Quintiliano sistemas apriorísticos tomados de la ontología filosófica, con los que se pueden realizar afirmaciones sobre cualquier ser. […]. Tales fórmulas de búsqueda retórica se asemejan a redes ahistóricas que se lanzan sobre los objetos. […] En el siglo de Oro, las obras que describían naciones, ciudades y grupos de personas servían para la autodescripción positiva y usaban elementos de la retórica encomiástica» (Strosetzki, 2006, pp. 975-976).

[1062] vv. 15-19.

La visión del espacio principal como exótico[1063], destemporalizado e incluso encantado, que vincula la comedia al género caballeresco, se reitera otra vez en palabras de Arcombroto, ya muy avanzada la pieza, con una intervención que puede considerarse un agente de trabazón estructural. En este caso, se identifica la isla por medio de la *correctio* con el propio cielo, que actúa de dosel del luminoso sol, que es la amada:

ARCOMBROTO Llegué a Sicilia y llegué,
por mejor decir, al cielo,
que es dosel y que es esfera
de un sol que causar pudiera
diluvios de luz al suelo[1064].

Como ya se analizó a propósito de la dualidad, a lo largo de la comedia se va desplegando todo un juego de alternancias espaciales a través de la contraposición de Sicilia con Mauritania, ya que los personajes discurren de una tierra a otra de forma rápida y sin transiciones, llevados por el amor y por el hado —este último manifestado en las tormentas marítimas—. Así, se construye un espacio simétrico que entronca con la artificiosidad transversal de la pieza. La comedia se va hilando a través de una serie de contrastes en la sucesión de los marcos espaciales, que derivan o bien de la localización geográfica siciliana o mauritana de escenas contiguas o bien de la transición de los personajes desde un espacio interior a uno exterior y viceversa. A través de todos estos mecanismos se configura una arquitectura espacial llena de paralelismos, contrastes y simetrías, en consonancia con la acción dramática.

[1063] «El exotismo es […] un elemento transversal en la comedia que nos ocupa, ya que se configura claramente como un rasgo básico que el autor imprime en la pieza para trasladar a las tablas el éxito que su fuente había tenido en el ámbito editorial. El alejamiento se asienta en los aspectos más importantes de la comedia, como la elección de personajes y su caracterización, el lenguaje, las imágenes, el simbolismo y el marco espaciotemporal, de forma que se configura un producto artístico autónomo, donde todo atisbo de verosimilitud permanece sometido al dominio del arte y la poesía» (Vara López, 2011a, p. 90).

[1064] vv. 2737-2741.

9.2.2. Mauritania

Este espacio africano actúa como contraste frente a Sicilia en la segunda y tercera jornada, donde los personajes son transportados sucesivamente de un reino a otro. Dentro del ámbito de Mauritania existen distintos espacios (palacio, quinta, exteriores, etc.), que forman parte del dominio de la reina Hianisbe.

La primera mención de África tiene lugar, como sucedía con Sicilia, en las *dramatis personae*, al lado de la propia Reina («*Hianisbe, reina del África*»)[1065], y ya en el segundo verso se alude a Arcombroto como «el africano»[1066]. Más adelante, este personaje se presentará a una Sicilia personificada a través del gentilicio («un africano soy», v. 24) y a Poliarco y Timoclea, de forma misteriosa, con la afirmación «Lo que de mí decir puedo / es que soy un africano / que a ganar opinión vengo / llamado de mi valor». Desde este momento él mismo y los demás personajes lo identificarán con la alusión a África, lo cual informa de la importancia de dicho espacio para el desarrollo de la trama[1067].

Muestra del gran valor de Mauritania[1068] en el conjunto de la obra es el fragmento en el que el Rey se interesa por el origen de Arcombroto cuando lo traen preso, confundido con Poliarco. Sus preguntas acerca de las tierras africanas tiñen de misterio el pasaje y fijan la atención en ese espacio:

REY [...] Ahora dime:
¿de dónde eres?
ARCOMBROTO Africano.

[1065] Hianisbe aparece reiteradamente mencionada como «reina del África» (vv. 1465acot., 1473-1474, 1689) o incluso como divinidad africana («*Poliarco*: «Yo soy, deidad del África, un soldado», v. 1618).

[1066] En otras comedias del autor como *La puente de Mantible* o *El príncipe constante* también aparece África como marco espacial.

[1067] «*Poliarco*: escucha, africano, atento» (vv. 398), «*Poliarco*: Bien África me recibe / si un africano» (vv. 3030-3031), «*Poliarco*: excelente / príncipe de África» (vv. 3354-3355), «*Selenisa*: (Gallardo es el africano)» (v. 1094), «*Selenisa*: liberal el africano» (v. 1983), «*Timoclea*: el africano» (v. 1140), «*Timoclea*: aquel gallardo mancebo / africano» (vv. 1834-1835), «*Gelanor*: el africano» (v. 2579), «*Argenis*: el africano» (v. 2655).

[1068] El topónimo *mauritania* no se refiere al país actual con ese nombre, sino a la antigua provincia romana, que abarcaba el norte de África y por su parte oriental estaba muy próxima a Sicilia.

REY ¿Qué provincia?
ARCOMBROTO La que ciñe
el oceano.
REY ¿Qué tierra?
ARCOMBROTO Mauritania.
REY ¿Y tú naciste
noble en ella?
ARCOMBROTO Sí, lo soy.
REY Bien tu presencia lo dice.
(No vi más gallardo joven.)
¿Quién eres?
ARCOMBROTO No me permiten
el decirlo y más a ti.
REY ¿Por qué?
ARCOMBROTO Juramento hice
de no decirte quién soy,
y ha de ser fuerza cumplirle,
que con estas condiciones,
señor, a Sicilia vine.
REY ¿Conociste por ventura
a vuestra reina Hianisbe?
ARCOMBROTO Y soy su criado yo.
REY ¿Y Ana, hermana suya, vive?
ARCOMBROTO Sí, señor.
REY ¡Qué buenas nuevas
me has dado! Mas ¿de qué sirven
pasadas memorias? Baste
que esto sepa; que me aflige
el acordarme de un tiempo
que yo, peregrino ulises,
viví en África y en ella
dejé, ¡ay, memorias felices!,
alguna prenda del alma[1069].

En la comedia existen numerosísimas menciones a un África caracterizada como *bella.* Por medio de ellas se teje un ambiente de exotismo y misterio que atraería el interés del espectador del momento[1070]. La importancia que el dramaturgo quiere otorgar a este

[1069] vv. 1059-1086.
[1070] Pueden verse, por ejemplo, los versos 1336, 1581, 3089, 3093 y 3692.

lugar se manifiesta en otros fragmentos, en los que se elige precisamente la raíz *África* para construir la figura retórica de la *annominatio*:

POLIARCO Aunque en despedirse en vano
del África el alma yerra,
pues con discurso tan llano
del África me destierra
la amistad de un africano[1071].

POLIARCO Bien, África me recibe
si un africano [...]
si un africano me dio
la muerte, otro me da aquí
la vida, que desta suerte
el África para mí
salud produjo y veneno[1072]

Dentro de este mismo marco espacial, la quinta de Hianisbe en la costa mauritana aporta gran carga simbólica y expresiva a la comedia, pues se trata de un lugar complejo en el que aparecen en escena subespacios tanto interiores como exteriores.

DAMA ¿Gusto en esta quinta tienes?
[...]
HIANISBE Está de Sicilia cerca
por esta parte, que ufano
este piélago oceano
estas dos provincias cerca,
y véngome a consolar
pensando tal vez que veo
a Sicilia, que un deseo
es lince que penetrar
los mares sabe y fingir
a los ojos el objeto
más apartado y secreto[1073].

Como se avanzaba, esta quinta no se situaría en el actual país mauritano, sino en la zona oriental de la antigua provincia de Mauri-

[1071] vv. 1917-1921.
[1072] vv. 3030-3038.
[1073] vv. 2686-2700.

tania, que se corresponde en la actualidad con la costa de Túnez. Resulta muy llamativo que Hianisbe llore la ausencia de su hijo adoptivo en el punto más cercano posible a Sicilia dentro de su reino, solo separada de él por un tramo de ese mar que simboliza el hado o el destino.

9.2.3. Subespacios dramáticos

El marco espacial de la comedia —como decíamos, bien delimitado en los grandes espacios— no se discierne siempre con claridad en los subespacios por los que circulan los personajes. En efecto, la vaguedad es uno de los rasgos predominantes en la caracterización espacial de muchas obras teatrales del Siglo de Oro[1074]. En *Argenis y Poliarco* —a pesar de la parquedad de marcas espaciales sobre todo en la primera jornada y la dificultad que existe en algunas ocasiones para situar la acción en un lugar u otro— siempre hay alguna referencia útil y determinante, por lo cual no se puede hablar de ambigüedad, aunque sí de una imprecisión, debida en muchos casos a la confluencia de varios espacios consecutivos en presencia del mismo personaje.

El ámbito siciliano, como se venía indicando, puede considerarse como el principal, pues en él se inicia la acción dramática, tienen lugar la mayor parte de los acontecimientos que protagonizan los personajes y concluye la obra. Además, es en esta tierra donde se encuentra Argenis, el objeto de deseo de los dos héroes y, por tanto, la meta de sus peregrinaciones. La importancia de esta tierra se plasma en el hecho de que la mayor parte de los subespacios localizados en la comedia se encuentran allí:

a) La selva

La selva, bosque o montaña áspera cuenta con un tipo de vegetación silvestre, enmarañada y caracterizada por su crecimiento en desorden.

> Este espacio del monte [...] es precisamente uno de los fundamentales para los dramas de Calderón, y constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín (prado, *locus amoenus*), enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático cal-

[1074] César Oliva (1996, p. 34) menciona la habitual existencia de «lugares imprecisos», *indeterminados* y *ambiguos*, cuya interpretación no se extrae del texto.

deroniano. [...] Independientemente de su concreta realización escénica, las intricadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa, la violencia brutal[1075].

Dicho ámbito connota barbarie y miedo, pues —tal como afirma Arellano— aquí se sitúan accidentes trágicos, desgracias y hechos brutales, ya que las *selvas* suelen estar pobladas de peligrosos bandoleros. En efecto, en *Argenis y Poliarco* se produce en dicho marco («en esta selva consagrada a Apolo», v. 4) el ataque de los secuaces de Lidogenes a Poliarco —métricamente expresado en silvas—.

El siguiente pasaje —donde el indignado Poliarco reitera palabras del campo léxico de la muerte, que originan el recurso de la *annominatio*— ilustra muy bien la vinculación de la *selva* con la injusticia, la violencia y la desventura:

POLIARCO ¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?
¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
Siendo mi mal, no lo creo;
sin duda mi mal es mucho.
¿Cuándo yo rompí la fe
al Rey? ¿Cuándo fui traidor?
¿Cuándo yo al embajador
de Lidogenes **maté**?
GELANOR Dicen que esta tarde aquí,
en esta selva de Apolo.
POLIARCO Yo en aquesta selva solo
muerte a un bandolero di
que con otros dos salió.
Mas, sin duda, ellos han sido
los que **matarme** han querido
esta tarde y, como yo
me defendí, han publicado
que **matarlos** pretendí[1076].

La misma localización espacial se reitera en boca de Lidoro, cuando planea matar a Poliarco con la banda envenenada:

[1075] Arellano, 2006, p. 77.
[1076] vv. 527-544.

LIDORO — Desa suerte,
hoy, si a Poliarco llega,
conseguirás el deseo
de darle muerte en la selva[1077].

Cabe distinguir una excepción en la comedia, donde la selva se identifica con un *locus amoenus*, un lugar agradable donde la princesa se distrae de sus tristezas acompañada de Timoclea. En esta ocasión, el uso del sustantivo *selvas* tiene un significado tan opuesto a los casos anteriores que llega a estar modificado con el adjetivo *amorosas*:

ARGENIS — Por las apacibles sombras
destas amorosas selvas
a divertir pensamientos
ven conmigo, Timoclea[1078].

b) El camino

Este espacio de transición, prototípico de los comienzos de las comedias, se asocia al intercambio de información entre los personajes, a través de las *relaciones* —habitualmente expresadas en romance—. Los héroes, Poliarco y Arcombroto, se conocen un poco más en el trayecto a casa de Timoclea, donde intercambian información acerca de sus vidas mientras andan[1079].

ARCOMBROTO — Ya, pues, que los dos nos vemos
a vista dese palacio
que hospedaje ha de ser nuestro,
por el camino podéis
ir, señor, satisfaciendo
a las deudas en que os puse
cuando os conté mis sucesos[1080].

La imagen del camino se utiliza también en muchas ocasiones en sentido figurado en la construcción de metáforas características del

[1077] vv. 1424-1427.
[1078] vv. 1116-1119.
[1079] Sin embargo, Poliarco y Arcombroto reservan determinados secretos, imprescindibles para mantener el misterio y la intriga dramática a lo largo de toda la pieza.
[1080] vv. 168-174.

lenguaje artificioso, con las que los personajes expresan aspectos relacionados con el amor o la honra:

ARCOMBROTO porque yo soy tan cobarde
en hablar que, aunque quisiera
alguna vez declararme,
no acierto y la voz se queda
en aquel breve camino
que hay desde el pecho a la lengua[1081].

HIANISBE Quéjate de ti y padece
tus liviandades tú propia
sin que sepan el camino
que hay desde el pecho a la boca[1082].

ARCOMBROTO No sé qué camino siga
ni seguro puerto halle,
pues ya es forzoso que calle
lo que es forzoso que diga[1083].

c) La quinta

Como se avanzaba, en la comedia existen al menos tres quintas, vinculadas respectivamente a Timoclea, Hianisbe y Argenis[1084].

La quinta de Hianisbe (vv. 2686, 2946) —que mira al mar— cuenta con un valor simbólico y poético muy marcado. La edificación —al igual que la dama que está a su servicio— actúa de confidente de la Reina, ya que es el lugar destinado a que desahogue su tristeza cuando anhela la llegada de Arcombroto y la recuperación de la joya que probaba su identidad.

Con el cambio de cuadro y formando un paralelismo espacial, aparece la quinta de Argenis en Sicilia (v. 3212), donde la princesa —acompañada de Selenisa— llora la ausencia de su amado. Se trata

[1081] vv. 1226-1231.
[1082] vv. 1566-1569.
[1083] vv. 1932-1935.
[1084] A veces un espacio se identifica recurrentemente con uno o varios personajes, de forma que puede considerarse de su dominio. Así como la quinta se asocia a lo femenino, la corte se vincula con las figuras reales de Meleandro y Hianisbe; el mar con los héroes Arcombroto y Poliarco y el cuarto o el jardín con Argenis.

también de un refugio femenino en el que en cierto modo la princesa se sentiría libre para expresar sus penas.

Se denomina también *quinta* el edificio custodiado por mujeres donde se guardaba a Argenis de su destino trágico (v. 291)[1085]. Allí se produce el intento de secuestro llevado a cabo por Lidogenes, en el que la princesa y su padre son salvados por Poliarco[1086]. En esta ocasión la quinta se describe como una fortaleza rodeada por el mar, a la que accede el enemigo en una acción fuera de escena[1087]. En *Argenis y Poliarco* existen alusiones al lugar de reclusión de Argenis espaciadas a lo largo de la obra[1088], tal como ocurre en *La vida es sueño* con las referencias a la torre donde Segismundo se encuentra privado de libertad[1089]. Este tipo de lugares, donde se guarda a personajes desde su niñez, están asociados al «símbolo de la prisión», que «va acompañado de una profecía, una adivinación, un presagio o un horóscopo», que identifican al individuo como causante de daños en su entorno[1090]. La profecía puede vincularse al pecado original y a menudo tiene su causa en características físicas o psicológicas del personaje. En el caso de Argenis, como quedó claro en el apartado temático

[1085] No se puede afirmar con seguridad, pero probablemente se trate de la misma quinta a la que he aludido antes, donde más adelante Argenis se lamentará por estar lejos de su amado.

[1086] En esta ocasión también un hombre (Meleandro) disfruta de la quinta. Esta edificación es un espacio complejo (con subespacios interiores y exteriores) situado —como la anterior— en la costa. Arellano destaca el carácter apacible de las quintas, lugares de retiro destinados a descansar y apaciguar el ánimo. El estudioso les otorga también una función emotiva, ya que son utilizadas por Calderón para caracterizar al personaje, que manifestaría allí sus sentimientos con mayor franqueza (2006, pp. 85-87).

[1087] La fortaleza asediada por enemigos es un elemento de raigambre caballeresca, símbolo de la privación de libertad.

[1088] La *fortaleza* (v. 303) se caracteriza como «una quinta a quien hizo / cárcel voluntaria el cielo / de la voluntad de Argenis» (vv. 291-293), «alcázar de mujeres» (v. 395) y *palacio* (v. 459). Ya muy avanzada la obra, Poliarco vuelve a recordar el episodio de la salvación de Argenis (vv. 2476-2479), lo cual incide en la búsqueda de unidad en el argumento.

[1089] También se pueden encontrar paralelismos entre la entrada de Rosaura disfrazada de hombre y la de Poliarco, también ocultado su identidad, en este espacio vedado.

[1090] Parker, 1991, p. 48. Para un estudio del mito de la torre es crucial el trabajo de Parker (1982).

dedicado al horóscopo, es su extraordinaria belleza la que originará conflictos entre príncipes extranjeros.

d) La corte

La corte es un espacio también complejo que simboliza el poder del Rey y la propia institución monárquica. Se trata de un área que pertenece al dominio de Meleandro (en el caso de Sicilia) y Hianisbe (en Mauritania) y, por tanto, todos los acontecimientos que ocurren aquí se encuentran bajo la influencia real[1091].

Un subespacio de gran valor dramático dentro de la corte es el jardín o parque palaciego, elemento constante en las comedias calderonianas, que se identifica con la pasión amorosa, ya que es testigo mudo del encuentro de los enamorados, que expresan sentimientos e intercambian confidencias a su amparo[1092]. Conectado con el tópico del *locus amoenus*, el marco del jardín se vincula a escenas de temática amorosa en las que a menudo se alude al deleite de los sentidos[1093].

La preeminencia de este lugar en la comedia de Siglo de Oro tiene que ver con el auge y renovación de las construcciones palaciegas según modelos italianos[1094] y se corresponde con la barroca idea de la dominación de la naturaleza por el arte[1095].

En los siguientes ejemplos de *Argenis y Poliarco* aparece el jardín o parque, a menudo asociado a la consideración de la dama como un objeto de deseo inalcanzable. Los modificadores *vedado*, *encubierto*, *imposible* y *reservado* inciden en esta idea de inaccesibilidad de Argenis,

[1091] La figura del Rey influye en la acción dramática cuando se halla presente, pero también cuando no lo está. En este sentido, son muy significativos los agitados encuentros de Argenis y Poliarco, en los que ambos personajes se ocultan de Meleandro.

[1092] Ver Lara Garrido (2000, p. 123).

[1093] Cabe puntualizar aquí que el parque aparece asociado también con el duelo entre Poliarco y Arcombroto (v. 2369), por lo cual puede constituir ocasionalmente un espacio bélico.

[1094] No ha de olvidarse que el propio Felipe IV contrata a Cosme Lotti de forma expresa como diseñador de jardines y teatros, lo cual ilustra el interés que tenía en la época este espacio también en la vida real.

[1095] El enfrentamiento arte-naturaleza es una antítesis muy barroca a la que alude José Lara Garrido en su brillante estudio sobre el jardín en el teatro calderoniano (2000, p. 114).

que convierte a Poliarco en vulnerador de su recato y transgresor de las normas establecidas al tratar de conquistarla[1096]:

POLIARCO Solo yo, que la asistía
mientras estaba durmiendo
él —cómo entré a lo vedado
del jardín y en lo encubierto
vivir me importa el callarlo
y no os importa el saberlo—[1097]

POLIARCO os diré solo que, césar
de amor, llegué, vi y vencí:
llegué a la imposible empresa
de un reservado jardín;
vi en el reducido cielo
de una hermosura feliz
y vencí la más constante
belleza que ha de vivir
en lienzo y mármol por alma
del pincel y del buril[1098].

POLIARCO Avisa a Argenis, que quiero
—si puedo antes que ninguno
me vea— en el parque hablarla,
donde en matices confusos
admire la primavera
el natural y el estudio[1099]

ARSIDAS Al instante
que Argenis hermosa supo
que estabas aquí, bajó
al parque[1100]

En definitiva, el jardín o el parque, «frente a la naturaleza agreste, es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la

[1096] El cuarto de Argenis también simboliza la reserva y ocultación de la princesa, que denota su pureza.
[1097] vv. 320-324.
[1098] vv. 2872-2881.
[1099] vv. 2094-2099.
[1100] vv. 2172-2175.

armonía y seguridad», «aunque también se relaciona con la duda»[1101]. Confidente o cómplice —como también lo es el espectador— este lugar se vincula al encuentro de los amantes y se fusiona con ellos en la configuración de escenas secretas y vedadas a los que se oponen al amor.

e) La cueva

Por su parte, la mina o gruta cavada en casa de Timoclea —que oculta a Poliarco cuando es perseguido como traidor del reino de Sicilia— se asocia a la opresión y a la falta de libertad. Se trata de un espacio aludido por los personajes, que no aparece en escena pero no por ello deja de contar con una gran fuerza dramática en la comedia.

Arellano caracteriza este tipo de espacio como «abertura lóbrega oculta por una maraña de riscos, légamos y ramos y amordazada por una peña, como la cueva del Polifemo gongorino, muy recordada por Calderón en este tipo de descripciones» y la sitúa en obras como *Los hijos de la fortuna*[1102].

f) El mar

Ninguna escena de la comedia se produce en un marco marítimo, pero este espacio sí aparece reiteradamente evocado por los personajes y forma parte del decorado verbal de las quintas donde Hianisbe y Argenis esperan a Arcombroto y a Poliarco, respectivamente.

El mar, también denominado *oceano* o *piélago*, no pertenece a ninguno de los dos reinos, sino que figura como un lugar de tránsito cargado de múltiples connotaciones relacionadas con la fortuna de los dos héroes. Simboliza las fuerzas misteriosas del hado, la inestabilidad del destino humano, y tiene el valor simbólico de conducir al héroe «a la conquista de un objeto precioso, situado en un jardín o en un territorio de prueba con dificultades a menudo mortales, pero que el héroe supera»[1103]. En este caso, el mar actúa como espacio que separa los reinos de Sicilia y Mauritania, de manera que los personajes tie-

[1101] Arellano, 2006, p. 80.

[1102] Arellano, 2006, p. 99. Para más información acerca de este tópico puede verse el capítulo de fuentes (concretamente el apartado en el que se analizan similitudes de la comedia con otras obras calderonianas, y aquel que estudia los rasgos gongorinos de la pieza).

[1103] Arellano, 2006, pp. 111-112.

nen que afrontar grandes tempestades, ataques de piratas y cautiverios para alcanzar a su preciada Argenis. Tanto Arcombroto como Poliarco inician sendas aventuras marítimas y vencen heroicamente los obstáculos que se les presentan. Sin embargo, el destino solo le permite al francés alcanzar su objetivo amoroso, ya que la relación consanguínea de Arcombroto y Argenis determina de modo irrevocable su separación.

9.2.4. Simbolismo y espacio

En el teatro del Siglo de Oro español predomina el simbolismo frente al mimetismo, de modo que existe gran distancia entre el lugar de la representación o «espacio significante» y el lugar de la ficción o «espacio significado»[1104]. Este hecho pone en relación el espectáculo teatral con la evocación y otorga importancia a la imaginación y a la convención a la hora de interpretar los textos dramáticos.

> Los símbolos son una clave importante en la interpretación de la obra de Calderón en la medida en la que nos alejan de la realidad material y nos llevan hacia la realidad artística, el único lugar donde podemos comprender completamente la visión poética que Calderón ofrece del destino humano[1105].

Esta tendencia se manifiesta también en el terreno escenográfico, donde los espacios se configuran a través de la utilización de elementos reducidos y limitados que cuentan, sin embargo, con un gran poder evocador, gracias al conocimiento generalizado de las convenciones. Así pues, a través del dominio de los códigos dramáticos y del poder de la imaginación, recursos como el vestuario, la música o los decorados son suficientes para transportar a un personaje a un lugar lejano o circunscribirlo en un ambiente determinado. No obstante, el elemento más rentable y eficiente a la hora de configurar espacios es, como se verá, el recurso verbal.

[1104] Rubiera, 2005a, p. 28.
[1105] Parker, 1991, p. 65.

10. PUESTA EN ESCENA

10.1. Introducción

La dicotomía literatura / espectáculo fue planteada ya por la escuela de Praga, que sienta las bases de la teoría moderna del teatro. La atención al componente espectacular —aplicada a la producción teatral de Siglo de Oro— supone añadir una nueva perspectiva interpretativa, no siempre tenida en cuenta por los estudiosos, pero que no deja de ser imprescindible para completar una visión integral del fenómeno teatral[1106]. De hecho,

> la comedia, además de ser obra literaria, está concebida para representarse en las tablas; es, o debe de ser, una experiencia teatral. [...] Debemos considerar la comedia no sólo como poesía escrita, como libro, sino también apreciarla tal como se representaba, reconstruyendo en cuanto cabe la posibilidad las circunstancias de sus representaciones en los corrales de comedias. [...] la comedia no es sólo literatura escrita, sino más bien la poesía dramática en constante movimiento[1107].

Arellano va más allá en esta revalorización del componente espectacular y llega incluso a afirmar de forma tajante que la consideración del teatro aurisecular como literatura tiene que estar en un segundo plano, supeditada a su estudio como un producto creado en primera instancia para las tablas.

[1106] La naturaleza espectacular del hecho dramático se manifiesta incluso en el estudio de sus aspectos más puramente lingüísticos, como puede ser el estilo, orientado a realzar la presencia y el movimiento del personaje en el escenario. Arellano incide en esta misma idea a propósito del estudio de *El mayor monstruo del mundo*: «el lenguaje de Calderón es estrictamente dramático, integrado en la acción y en la representación: lleva implícitamente en sí mismo la vocación de la *actio* —o declamación en el escenario—» (1994, p. 35).

[1107] Varey, 1983, pp. 166-167.

> Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y sólo secundariamente a la literatura. Baste recordar que las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas, y que los ingresos del poeta dramático procedían de la venta de las comedias a las compañías de actores, y no de su impresión[1108].

Este capítulo parte de la necesidad de atender a la *actio* de *Argenis y Poliarco*, descuidada hasta el momento, tal y como sucede con la mayor parte de las dimensiones de la comedia. Dicha tarea se afrontará desde una perspectiva integradora, centrada en la complementariedad de diversas dimensiones artísticas en la composición de una obra que puede desplegarse tanto en el escenario como en la mente de un lector[1109].

Con todo, conviene tener en cuenta que el proceso de interpretación del teatro del Siglo de Oro hoy en día parte de la palabra —único testimonio conservado— y se dirige hacia lo espectacular, que ha de ser reconstruido por medio de todas aquellas claves proporcionadas por el texto. Pascual Bonis, de acuerdo con esta misma direccionalidad, destaca el valor de lo verbal como punto de partida para la puesta en marcha de un despliegue de movimiento que nacería en cada representación:

> la palabra ha sugerido una gestualidad, un espacio lúdico, un vestuario, una escenografía, esa polifonía de signos de que hablaba Roland Barthes, todos con su autonomía pero todos imbricados, entrelazados para significar cada uno en su momento aquello que contribuya a la significación total de la Puesta en Escena, es decir a hacer creíble la acción y la palabra. Una al servicio de la otra y las dos al servicio del objetivo fundamental: captar la atención de un público dispuesto a resucitar también con los actores[1110].

[1108] Arellano, 1995, p. 61.

[1109] Paralela a la dimensión espectacular del texto teatral se sitúa, pues, la impresa, en la que los lectores de la época —conocedores en mayor o menor medida del código dramático y espacial— serían capaces de interpretar adecuadamente el sentido de la obra. En este ámbito también entrarían los lectores actuales, destinatarios de esta edición, que en su mayoría no comparten en su totalidad el universo simbólico y referencial del autor.

[1110] Pascual, 1994, p. 265.

Al igual que no se puede hablar de una única interpretación de la comedia, entendida como obra literaria impresa, no existe tampoco una sola forma de representarla, pues la puesta en escena depende en gran medida de los teatros en los que se desarrolle, del público para el que se prepare el espectáculo y también la capacidad económica de la que disponga la compañía[1111].

Vista esta multiplicidad de soluciones escénicas, es tarea del editor tratar de discernir ciertos datos constantes que, al margen de las posibles variaciones, pueden afirmarse con relativa seguridad[1112].

10.1.1. Argenis y Poliarco *como espectáculo*

El estudio del componente teatral de la obra que nos ocupa resulta crucial para destacar la esencia de la comedia, pues, si se tiene en cuenta la evolución desde los materiales de la fuente —que son un punto de partida para el trabajo del dramaturgo— al producto final, una de las diferencias básicas entre ambos es esta dimensión espectacular añadida, derivada de la concepción de *Argenis y Poliarco* para las tablas. La construcción de la comedia por parte del dramaturgo, orientada a la representación ante un público, contribuye a la ya mencionada búsqueda de economía y a la concentración de elementos, de acuerdo con el propósito de creación de una obra que *funcione* en el escenario. La necesidad de añadir a los materiales narrativos una dimensión espectacular es, pues, un punto clave que condiciona el

[1111] A este carácter relativamente abierto de la representación de una comedia dada hay que añadir que en la configuración del producto espectacular el dramaturgo se vale —además de las informaciones explícitas contenidas en acotaciones o didascalias— de otro tipo de datos de carácter implícito, difíciles de detectar en la actualidad, ya que eran deducibles por unos autores de comedias y actores que conocían los códigos de representación. Por consiguiente, no era necesario explicitarlas en los textos escritos (véase Rubiera, 2005a, p. 17). «Las acotaciones están escritas taquigráficamente, como dirigidas a personas del oficio que no necesitaban el tipo de explicaciones que necesitaríamos hoy en día para estar totalmente seguros de lo que los espectadores contemporáneos vieron en escena» (Ruano de la Haza, 1994a, p. 265). Las mayores limitaciones del editor actual derivan de este tipo de convenciones, de complicado estudio desde los textos (así por ejemplo, la presencia de un rey implicaría un vestuario determinado con unos complementos reconocidos por el público (como puede ser la corona o el cetro) al igual que ocurre con la presentación de Poliarco como un forastero «de traje [...] francés», v. 2808).

[1112] Para un acercamiento al componente espectacular del teatro áureo son cruciales los trabajos de Agustín de la Granja (1989 y 1995).

modo en el que Calderón selecciona y modifica los componentes que toma de la *Argenis* de Barclay, tal y como se ha estudiado en el apartado de la transmodalización.

En cuanto a la complejidad de la puesta en escena de *Argenis y Poliarco*, dos de los escasos estudiosos de la obra difieren claramente: Por un lado, Charles Davis alude a su sencillez y emplea en su argumentación la noticia de que la comedia fue representada en un pequeño pueblo, con limitado despliegue de medios[1113]. No obstante, este dato no puede aducirse como indicador de mayor o menor dificultad escenográfica, ya que las comedias solían adaptarse a las exigencias de distintos espacios escénicos aunque fuesen concebidas para uno en concreto[1114]. Davis añade a favor de esta simplicidad que, a pesar de la existencia de nombres y escenarios exóticos, no sería necesaria la existencia de balcón ni tablado interior para apariencias, decorados ni tramoyas. Asegura además que únicamente habría que contar con vestidos y dos accesorios: una banda y una caja para llevarla. Aunque es exacto que la comedia no llega al nivel de complejidad escenográfica de otras piezas como las mitológicas, hay que añadir la necesidad de muchos más elementos de *attrezzo* (a los que se hará referencia más adelante), así como dos puertas para la entrada y salida de los personajes, tal como se requiere explícitamente en las acotaciones («*Vuelva a salir Arcombroto por otra puerta»,* 2001a; «*salgan por ambas puertas del tablado dos alardes de soldados*», 2419a)[1115].

[1113] Davis, 1991, p. 230.

[1114] Un hecho que conviene tener en cuenta es que, según la obra sea creada para la representación en corral o en la corte, ha de contar con características escenográficas específicas (otra cuestión distinta es que la pieza termine siendo representada en corral a pesar de ser pensada para un ámbito palaciego o viceversa). Arellano afirma que las de corral ofrecen «moderadas complicaciones de tramoya y escenografía», mientras que las cortesanas son «fiestas de gran espectáculo, con abundante maquinaria teatral que sólo resulta posible en este tipo de teatro» y que además tienen «tendencia a la fusión de las artes» (1995, p. 64).

[1115] «El fondo del tablado estaba provisto de cortinas, y las entradas y salidas se hacían por lo general por dos aberturas en estas cortinas a los extremos del fondo. Las puertas, que desempeñan un papel tan importante en obras tales como *Casa con dos puertas mala es de guardar,* las utilizaba Calderón también para visualizar valores temáticos, haciendo que saliesen o entrasen sus personajes simultáneamente y creando así una actuación equilibrada que hacía juego con los parlamentos de los personajes» (Varey, 1983, pp. 170-171).

Al contrario que Davis, Cruz Casado afirma que *Argenis y Poliarco* forma parte del grupo de comedias «de gran espectáculo y variado aparato teatral»[1116], consideración que el autor no justifica ni explica y que no resulta muy convincente si se atiende al texto. La comedia que nos ocupa podría integrarse, por su lenguaje culto y tendencia a la estilización en los personajes y acciones, dentro del grupo de las representaciones cortesanas, pero habría que circunscribirla en una primera etapa, donde se incluyen obras cuyo componente espectacular es más moderado que el de las grandes fiestas[1117]. *Argenis y Poliarco* puede considerarse un antecedente de este tipo de obras[1118].

10.2. La construcción escénica a través de acotaciones, apartes y didascalias

> El poeta dramático se preocupa por prever el desarrollo de la ficción en un espacio escénico, pensando en el efecto que se producirá sobre un espectador, mejor, sobre muchos espectadores. En este sentido, el trabajo del dramaturgo se orienta en dos direcciones: proporcionar los datos de la construcción imaginaria del espacio de la ficción y dar las indicaciones, de modo más o menos directo y preciso, para una representación[1119].

Estas marcas e indicaciones acerca de la representación —de carácter explícito o implícito— irían destinadas en primera instancia al autor de comedias, que las interpretaría como directrices para la puesta en escena. De modo similar, en el caso de la versión impresa de la pieza, se entenderían como signos imprescindibles para la construcción mental de la acción dramática por parte del lector.

[1116] Cruz Casado, 2002, p. 359.

[1117] A partir de 1633 Calderón se convierte en el dramaturgo predilecto de la corte y comienza a componer comedias de gran espectáculo por encargo para el palacio de Buen Retiro. Es el caso de *El mayor encanto, amor,* estrenada en 1635.

[1118] Al lado de las fiestas mitológicas surgen aquellas inspiradas en historias caballerescas o fantasías poéticas, en las que destacan las peripecias amorosas y los enredos, expresados en un lenguaje lleno de lirismo. El componente espectacular se destaca por medio de un despliegue de música, color y fantasía, donde las armas, los vestidos llamativos y los motivos del torneo son elementos habituales (ver Arellano, 1995, pp. 515-516). En este grupo podría encajar *Argenis y Poliarco,* pero no tenemos constancia de una representación palaciega antes de los años 90 del siglo XVII.

[1119] Rubiera, 2005a, p. 12.

10.2.1. Acotaciones

Las acotaciones merecen una atención especial como piezas básicas para la puesta en escena, pues su funcionalidad principal es la de proporcionar información acerca de la representación[1120].

Las acotaciones de *Argenis y Poliarco* en el testimonio de QC son más numerosas de lo habitual, lo cual incide en su abundancia también en todos los demás testimonios que se manejan en esta edición, ya que todos derivan directa o indirectamente de la *editio princeps*. Fernando Rodríguez-Gallego da cuenta en su tesis doctoral de este fenómeno a propósito de la comedia que nos ocupa —y también en otras dos más (*Hombre pobre todo es trazas* y *El galán fantasma*)— e identifica esta extraordinaria abundancia con una menor revisión por parte del dramaturgo de dichos textos cuando fueron integrados en la *Segunda Parte*, lo cual podría relacionarse con su posible procedencia de un manuscrito originario del ámbito de la representación, considerado en buen estado[1121].

> *Argenis* y *Hombre pobre* comparten también una característica con *El galán fantasma*, pues las tres cuentan con acotaciones más abundantes y detalladas de lo habitual en las comedias de la *Segunda parte* [...]. Parece como si Calderón, al adaptar una obra al formato libro, más indicado en principio para la lectura, quisiese limarla de prolijos detalles de las acota-

[1120] «Hay que distinguir entre el texto que salió de la pluma del autor y el texto representado. Es frecuente que el texto dramático sufra supresiones y modificaciones al ser puesto en escena, hecho en el que muchas veces, modernamente, interviene el propio autor. Si la edición procede de un ejemplar manuscrito de una compañía teatral, reflejará la versión teatral ya modificada» (Moll, 1979, p. 103).

[1121] Rodríguez-Gallego aduce en este sentido que las acotaciones son «más abundantes y minuciosas en los textos tempranos» y «considerablemente más reducidas en su paso a la *Segunda parte*» (2009, p. 41). Termina su explicación citando a Ruano de La Haza, que corrobora esa vinculación de la abundancia de acotaciones con los textos destinados a la representación: «La *Primera parte* de Calderón parece haber sido revisada por el mismo dramaturgo con el objeto de publicar comedias suyas que andaban desperdigadas en manuscritos y ediciones impresas de escasa fiabilidad; por este motivo, los textos que aparecen allí son, en general, más "literarios" que los que vendiera originalmente a los autores de comedias, los cuales se hallan en sueltas o en partes desautorizadas publicadas por impresores poco escrupulosos. Podemos, pues, concluir que, en general, un texto, manuscrito o impreso, que contenga una cantidad considerable de acotaciones explícitas, sobre todo para los actores, refleja probablemente la versión escenificada de esa comedia» (Ruano de la Haza, 2000, pp. 48-49).

> ciones más dirigidos a la puesta en escena. […] Así pues, el hecho de que *Galán*, *Argenis* y *Hombre pobre* presenten un elevado número de acotaciones posiblemente indique un menor grado de revisión de sus textos durante la preparación de la *Segunda parte*. Quizá de estas comedias llegasen a manos de los hermanos Calderón manuscritos provenientes de autores de comedias que presentasen un texto de calidad, lo que habría motivado que fuesen reproducidos en QC sin experimentar el proceso de revisión que debió de afectar a otras comedias[1122].

En este sentido no se puede perder de vista la reflexión de Fernández Mosquera a propósito de *El mayor monstruo del mundo*, donde —a la vista de los varios testimonios que ofrecen distintos estadios textuales de la obra— manifiesta que «no es extraño que cuando las didascalias [lo que aquí se denominan *acotaciones*] pierden eficacia, o son claramente redundantes, tiendan a la desaparición»[1123]. En definitiva, si se aplica esta tendencia general del autor a suprimir acotaciones en sus revisiones de las comedias previas a la publicación, se puede postular la hipótesis de que la abundancia de estos paratextos implica la ausencia de revisión de la mano calderoniana.

Otro indicio que apunta a la consideración del testimonio que ofrece QC de *Argenis y Poliarco* como procedente de una versión del texto destinada a la escenificación es la presencia de las formas verbales de las acotaciones en imperativo en la mayoría de los casos. Este hecho es muy llamativo, pues no ocurre en ninguna de las demás comedias de las seis primeras partes, en las que predomina el modo indicativo. A la luz de los datos podría considerarse que el texto de *Argenis y Poliarco* no ha sido revisado antes de llevarse a la imprenta y ofrece, por tanto, una versión más temprana que los demás casos.

Para ejemplificar esta tendencia sirva como muestra la primera jornada de la comedia, donde se contabilizan once casos de indicativo frente a diecisiete de imperativo:

Indicativo	Imperativo
sale: vv. 6acot., 865acot., 935acot.,	*suene*: primera acotación

[1122] Rodríguez-Gallego, 2009, p. 41.
[1123] Fernández Mosquera, 1996, pp. 255-256.

993acot., 995acot.

vase: vv. 52acot., 390acot., 670acot, 766acot.

vanse: v. 60acot.

descúbrese: v. 1028acot.

digan: primera acotación, v. 57acot.

váyase: vv. 136acot., 136acot., 643acot., 1093acot.

váyanse: vv. 798acot., 897acot.

salga: vv. 341acot., 494acot.

salgan: vv. 682acot., 798acot., 828acot.

queden: vv. 897acot., 1093acot.

saquen: v. 1021acot.

El imperativo —frente a un indicativo de valor más descriptivo— contribuye a proporcionar a los actores indicaciones directas acerca de la puesta en escena. Este modo verbal se dirige abiertamente a los agentes de la representación con la finalidad de darles órdenes sobre su comportamiento en las tablas.

Al contrario de lo que sucede en *Argenis y Poliarco*, tal como se ha adelantado, todas las demás obras —al menos de las seis primeras partes editadas por Castro— ofrecen prácticamente la totalidad de las formas verbales de sus acotaciones en indicativo[1124].

[1124] Existe alguna excepción aislada donde aparece el imperativo, como el comienzo de la segunda jornada de *El mayor monstruo del mundo* («*Póngale colgado sobre una puerta*»), o casos que tienen en común la indicación de la salida a escena de grupos o comparsas de personajes, que requieren una atención especial para el director de escena: «*Salgan todos los que pudieren por una parte y por otra entrando los españoles*» (*El sitio de Bredá, Comedias, I*, p. 1052); «*Salgan las mujeres que puedan, todas con plumas y espadas*» (*Afectos de odio y amor, Comedias, III*, p. 489); «*con los primeros versos salgan Marte, Belona, Dragón y soldados*» (*La púrpura de la Rosa, Comedias, III*, p. 1037). De todos modos, en ninguna de estas comedias se localiza un uso sistemático del imperativo, como ocurre en *Argenis y Poliarco*.

A pesar del carácter discutible de la paternidad calderoniana de las acotaciones, es necesaria la realización de un análisis pormenorizado en *Argenis y Poliarco*, pues la extracción de algunas ideas sistemáticas servirá para estudiar el despliegue de la comedia en las tablas.

Como se ha adelantado, estos paratextos participan de un sistema de convenciones común a poetas y actores y sus principales características son la claridad y la concisión. Asimismo, tienen como finalidad básica señalar las salidas y entradas de los personajes y contribuyen al propósito general de conseguir sobriedad en la descripción espacial. Su carácter sintético apunta una vez más a la necesidad de conocer los códigos espectaculares de la época para llegar a una comprensión integral de la obra[1125].

Un ejemplo del valor de esta información, en gran parte vedada para el lector actual, se encuentra en la primera acotación que ofrece Vera Tassis, en la que se lee que el *teatro* «será de marina»[1126]. Un lector de nuestro tiempo relaciona directamente el sustantivo *marina* con el mar y a partir de ahí puede deducir con facilidad el significado de la primera entrada de la palabra en *Autoridades* («La parte de tierra inmediata al mar, de cuyo nombre se forma esta voz»). Lo que quizá se le escape a un lector no muy erudito es que *marina* «se llama en pintura el cuadro en que está pintado el mar, naves o puerto». De este modo, Vera estaría marcando una directriz al escenógrafo, según la cual se colocaría de fondo de escena un lienzo con tales características.

Las indicaciones referentes a la contextualización de la acción dramática, a la descripción espacial, son aportadas por medio de las didascalias[1127] —tal como se explicará más adelante— de forma que todas las acotaciones de la comedia aluden solo a acciones o movimientos de los personajes. Las más numerosas, como ya se había

[1125] Para un estudio de las acotaciones en las comedias calderonianas puede verse Rozas (1980), Rodríguez Cuadros (1999) y César Oliva (2000).

[1126] Aunque no se haya tomado el texto tassiano como base de nuestra edición sí resulta útil tenerlo en cuenta como una directriz para la interpretación de las sucintas acotaciones que aparecen en QC. Vera Tassis suele ofrecer acotaciones largas con descripciones más minuciosas acerca de la puesta en escena.

[1127] No se utilizará aquí el término *didascalia* como sinónimo de *acotación*, sino que dicho membrete aludirá en todo momento a aquellas indicaciones escenográficas aportadas en las intervenciones verbales de los propios personajes.

apuntado, aportan información acerca de sus entradas, salidas y permanencia en el tablado.

Agora sale[1128]
Agora salga Timoclea[1129]
Vanse[1130]
Vase[1131]
Váyase Timoclea […] [1132]
Váyanse Timoclea y Arcombroto[1133]
Sale Timonides[1134]
Váyanse todos. Queden Argenis y Selenisa[1135]
Sale el Rey[1136]
Sale Timonides[1137]
Todos se vayan. Queden solos Poliarco y Argenis[1138]
Salga Gelanor[1139]

El otro grupo importante de acotaciones atañe a la descripción de acciones kinésicas de los personajes. En ellas, además del movimiento, se indica también su aspecto físico, así como los objetos que portarían en su aparición en escena.

salgan luego huyendo con las espadas desnudas[1140]
Salgan Meleandro, rey viejo, Lidoro y Eristenes con una caja y una banda en ella[1141]
Saquen a Arcombroto, cubierto el rostro[1142]
Salga Arcombroto con el Rey en brazos, mojado[1143]

[1128] v. 6a.
[1129] v. 34a.
[1130] v. 60a.
[1131] v. 52a, v. 390a.
[1132] v. 136a.
[1133] v. 642a.
[1134] v. 865a.
[1135] v. 897a.
[1136] v. 992a.
[1137] v. 995a.
[1138] v. 2413a.
[1139] v. 2573a.
[1140] v. 57a.
[1141] v. 827a.
[1142] v. 1021a.
[1143] v. 1293a.

Váyase Arcombroto, Poliarco quiera ir tras él y le detenga Arsidas que saldrá a este tiempo[1144]
Apártese Poliarco[1145]
Acométense con las dagas desnudas y la Reina se ponga en medio[1146]
Entre tanto que el Rey lee, diga Arcombroto aparte[1147]

Es bien conocida la maestría de Calderón a la hora de construir las escenas. Su minuciosa y cuidada labor puede compararse a la de un arquitecto, pues cuida al milímetro todos los componentes dramáticos, poniendo gran interés en el ritmo, los contrastes y las simetrías. Un ejemplo de la perfección de su técnica reside en el uso de la acotación *dentro* para crear juegos paralelísticos entre dos escenas simultáneas, una de las cuales no sucede a la vista del público.

Esta indicación señala al lector, por tanto, que la acción que está bajo dicho rótulo se desarrolla fuera del tablado, normalmente detrás del edificio del vestuario. De hecho, entre las dos puertas por donde entraban y salían los personajes había «un espacio que se podía revelar por medio de correrse las cortinas», que Varey denomina «the discovery space»[1148]. En este lugar podrían tener lugar las escenas que no se veían y, a través de la cortina, personajes como Gelanor actuaban como enlace entre la escena principal y la oculta. En efecto, en nuestra comedia se utiliza este recurso en breves escenas destinadas a ser oídas pero no vistas por unos espectadores que estarían ansiosos por conocer lo que estaba ocurriendo fuera del alcance de sus ojos.

En el siguiente pasaje se constata la tendencia a utilizar el *dentro* como un recurso para resolver problemas de representación. Los hechos que ocurren fuera de escena, que requerirían —de ser representados— un gran aparato escenográfico, se conocen a través de los comentarios y las preguntas que hace Poliarco a Gelanor. El criado va respondiendo a su amo y actúa así de vínculo entre estas dos dimensiones espaciales. Se aprecia en el ejemplo cómo Poliarco describe la escena de naufragio que él puede ver cuando mira hacia el mar y esta información se completa con la propia voz del náufrago Lido-

[1144] v. 2172a.
[1145] v. 2182a.
[1146] v. 3082a.
[1147] v. 3359a.
[1148] Varey, 1983, p. 171.

ro, que llega agonizando (pero que el espectador no puede visualizar):

POLIARCO ¡Bajel se perdió, que el mar,
por despojos de la guerra,
cuerpos y tablas a tierra
arroja!

Dentro Lidoro.

LIDORO Dadme lugar
para que pueda llegar,
¡cielos!, a la tierra amada[1149].

La muerte de Lidoro en su llegada a la orilla se conoce por medio de las palabras del gracioso, que responde con frialdad a las preguntas de su afectado amo:

POLIARCO ¿Qué es eso?
GELANOR Un hombre —no es nada—…
POLIARCO ¡Qué lastima! ¡Qué mancilla!
GELANOR ...que nadó y murió a la orilla.
POLIARCO El alma tengo turbada.
Mira si murió[1150].

Además de la noticia de la muerte, el público se entera también —a través de este mismo procedimiento— de la llegada de la carta en un fardel que Lidoro llevaba atado al cuello. Poliarco actúa, en su admiración, como un correlato del público, pues en este momento los espectadores contarían con la misma información que él y estarían esperando a que el francés formulase las preguntas a su criado para conocer más detalles acerca del extraño suceso:

GELANOR Señor,
muerto está; mas miraré
otra cosa que yo sé.
POLIARCO ¿Qué?

[1149] vv. 1758-1763.
[1150] vv. 1764-1768.

GELANOR Qué cosa de valor
quiso escapar del rigor
de las ondas, que un fardel
trae al cuello. Mas ¿que en él
hay oro, plata o diamante?
POLIARCO ¿Posible es que no te espante
esa tragedia cruel?
Déjale.
GELANOR Gracias a Apolo,
que ya en la ocasión presente
vengo yo a ser el valiente
y tú el cobarde; mas solo
una carta viene aquí.
Nunca mejor lance tiene
mi fortuna. ¡Oigan, y viene
la cubierta para ti!
POLIARCO ¿Qué dices?
GELANOR Lo que ella dice.
Cosas los ojos ofrecen
que imaginación parecen.
¿Hay suceso más felice?
POLIARCO Sin duda es de Argenis, sí,
porque ninguno pudiera
buscarme desta manera
en tierra remota a mí,
sino solo su cuidado.
Muestra, pues, y la abriré.
GELANOR Llega con tiento, porque
el papel está mojado.
Sobre la arena mejor
la podrás abrir y ver[1151].

Este pasaje ilustra la importancia del componente espacial y espectacular en la obra, ya que ambas dimensiones están concebidas como integrantes transversales de la comedia y se manifiestan no solo en la representación propiamente dicha, sino en todos los elementos con poder evocador que configuran la pieza. En efecto, la representación que se hace en el tablado se complementa con todas las recreaciones

[1151] vv. 1768-1799.

que son sugeridas mediante las palabras de los personajes y que contribuyen a la configuración del producto dramático final[1152].

10.2.2. Los apartes

Este recurso, que cuenta con gran rentabilidad en el teatro de Siglo de Oro y —más concretamente— en el dramaturgo que nos ocupa, guarda estrecha relación con la barroca figura de la *contentio*, pues supone una manifestación de la necesidad de aparentar ante otros personajes y ocultarles opiniones solo reveladas al público. En muchas ocasiones es la persona enamorada (dama o caballero) la que se expresa de este modo en el que solo el público la oiría, de forma que guarda sus emociones ante los demás personajes. Sirva como ejemplo el momento en el que Argenis muestra en aparte sus temores ante la posibilidad de que Poliarco haya sido capturado (vv. 1002-1021).

Los apartes actúan como un agente más de artificiosidad en la representación teatral, pues desvían la escena del realismo y obligan a los espectadores a aceptar la convención de que solo ellos serían partícipes de la información aportada de este modo por el personaje. Así pues, mediante este recurso se abre un nuevo canal de comunicación con el público, al que se hace un guiño y se llama a ser interlocutor privilegiado de acontecimientos velados para los propios participantes de la acción dramática.

A veces es el mismo personaje el que, a través del aparte, manifiesta al público un punto de vista diferente al que había expresado abiertamente a los demás participantes de la acción dramática. De este modo, se plasma la oposición y contradicción entre ideas de un mismo sujeto, tan característica del estilo barroco[1153]. Se trata de ejemplos en los que la *contentio* se lleva a cabo por medio del fingimiento (y ya no del silencio), de forma que el aparte es la única vía para la expresión de la verdad.

[1152] Asimismo, la preeminencia de lo espacial se manifiesta en el hecho de que algunos parlamentos aparecen encabezados por la indicación *dentro* (v. 984loc.), que —como se ha explicado— hace referencia al lugar (no visible en escena) de donde proceden las voces y sustituye a los nombres de quien habla o a otras indicaciones a este respecto (que podrían ser en este caso *pueblo* o *gente*).

[1153] Ha de destacarse también el activo papel del aparte a la hora de configurar dualismo, correlaciones, paralelismos o enfrentamientos entre las intervenciones de los distintos personajes de la comedia.

En el siguiente ejemplo se muestra cómo Argenis trata de disimular ante su padre, manifestando el falso deseo de que Poliarco sea ajusticiado por traidor. En el aparte, en cambio, la princesa enseña sus verdaderos pensamientos de tristeza y confusión y plasma lo difícil que es para ella disimular un sentimiento tan poderoso, cuando todo su ser expresa el dolor que ella pretende callar. Destaca la personificación de tres elementos que se identifican metonímicamente con el *yo*: la lengua, que disimula y finge; los ojos, que lloran (a través de la imagen sinestésica de las «lenguas de cristal»); y el alma, que no miente. Se aprecia, pues, una evocación de la persona de Argenis a través de una *gradatio* que parte de los miembros visibles para llegar a la profundidad del alma.

ARGENIS Y es justa ley que muera. (¿Qué aprovecha
disimular, fingir la lengua enojos,
si lenguas de cristal hablan los ojos
y el alma, que no miente,
dice una cosa y otra cosa siente?)[1154]

10.2.3. Las didascalias

De acuerdo con Javier Rubiera, las *didascalias* —que también reciben el nombre de *ticoscopia*— son decorados verbales creados por medio de las propias palabras de los personajes, que en ocasiones aportan datos acerca de la disposición espacial de los distintos participantes en la representación y de sus entradas y salidas de escena[1155].

Dicha vía de información acerca de la puesta en escena es la más común en la comedia, hasta el punto de que muchas veces gran parte de las acotaciones son redundantes, lo cual lleva a dudar de su pertinencia e incluso de su paternidad[1156]. Su presencia conduce a pensar que el dramaturgo no ha revisado la comedia antes de ser publicada

[1154] vv. 861-865.

[1155] Rubiera, 2005a, p. 92.

[1156] Esta redundancia es destacada por Fernández Mosquera a propósito de *El mayor monstruo del mundo*. El estudioso (1996, pp. 255-256) justifica así la eliminación de determinadas acotaciones en las sucesivas revisiones de la obra. Hermenegildo afirma, en cuanto a la relación entre lo que él denomina didascalias implícitas (lo que aquí se llama *didascalias*) y explícitas (las *acotaciones*), que estas últimas en muchas ocasiones «rompen la ambigüedad o neutralizan la polisemia inherente al texto dramático» (recojo la cita de Fernández Mosquera, 1996, p. 254). Véase también Hermenegildo (1989, p. 716).

en la parte, pues de hacerlo, habría eliminado las menos funcionales. Esta falta de intervención calderoniana explicaría muchos casos en los que acotación y didascalia aportan los mismos datos:

> *Váyanse todos. Queden Argenis y Selenisa.*
> SELENISA Ya se fueron, ya has quedado / sola[1157]
>
> ARCOMBROTO Selenisa es esta[1158]
> *Vaya saliendo Selenisa*[1159]
> *Salga Selenisa*[1160]
>
> ARSIDAS Ya de la ciudad, señor, / con belicosa salva / los ejércitos saludan / las trompetas y las cajas[1161]
> *Toquen cajas*[1162]
>
> HIANISBE Vete tú
> *Vase la dama*[1163]

a) Las didascalias y el espacio

Dentro de las didascalias se puede delimitar un grupo que sirve para contextualizar la escena por medio de la descripción espacial. Muchas veces los personajes mencionan la localización en la que se encuentran:

> [referencias espaciales en Sicilia]
>
> *playa*[1164]
> «salado cristal»[1165], *mar*[1166]
> *Sicilia*[1167]
> *quinta* de Timoclea[1168], «casa de Timoclea»[1169]

[1157] vv. 897a-899.
[1158] v. 1942.
[1159] v. 1943a.
[1160] 1951a.
[1161] vv. 2416-2419.
[1162] 2419a.
[1163] v. 2733.
[1164] v. 1.
[1165] v. 8.
[1166] v. 11.
[1167] v. 15.

«selva de Apolo»[1170], *desierto*[1171], *monte*[1172]
Cuarto de Argenis («Él a tu cuarto viene»[1173])
Exteriores en las cercanías del palacio real[1174]
quinta donde está recluida Argenis[1175].

[referencias espaciales en Mauritania]

Mauritania[1176]
África[1177]
quinta de Hianisbe[1178] («Está de Sicilia cerca / por esta parte, que ufano / este piélago oceano / estas dos provincias cerca»[1179])

b) El movimiento y las descripciones

No obstante, la mayor parte de las didascalias describen acciones o movimientos de los personajes en escena (o en algún caso fuera de ella):

«Dé el esquife en la playa / y en él a tierra el africano vaya»[1180]
«*Arcombroto*: Una mujer huyendo / sale del monte; socorrer pretendo / su valiente fatiga»[1181]
«*Timoclea*: ampara generoso / el pecho más bizarro y más brioso / del mundo, cuya vida / yace de tres contrarios combatida»[1182]
«*Timoclea*: Valiente el forastero / rayos esgrime en el templado acero. / Ya la sangre del uno el campo baña / y los dos desamparan la campaña, / huyendo infamemente»[1183]

[1168] v. 122.
[1169] vv. 773, 954, 1044.
[1170] v. 536.
[1171] v. 120.
[1172] v. 841.
[1173] v. 823.
[1174] *parque* (vv. 2096, 2369), *montes* (v. 1198), *riberas* (v. 1199), *valle* (v. 1200) *selva-s* (vv. 1201, 1427), *margen* del río (v. 1203).
[1175] v. 3212.
[1176] v. 1063.
[1177] vv. 1336, 3089, 3093.
[1178] vv. 2496, 2686.
[1179] vv. 2690-2693.
[1180] vv. 1-2.
[1181] vv. 29-31.
[1182] vv. 37-40.

«*Timoclea*: En tanto ir podemos / los dos a tenerla abierta. / Una antorcha sacaremos / para que sirva de guía»[1184]
«lee tú, mientras aquí / me pongo la banda yo»[1185]
Arcombroto le enseña la joya a Selenisa («¿No ves / esta joya?», vv. 1969-1970) y se la da («Llega a vella, / toma»[1186])
«Y tú esa mano me das»[1187]
«vienen / a tierra dos hombres solos / y el número solamente / la vista nos lo permite, / no las señas»[1188]

En el siguiente ejemplo, que requiere una explicación especial, Poliarco aporta por medio de sus palabras datos acerca de su aspecto físico, ya que afirma haber llegado a Sicilia tapado («*Poliarco*: pudimos / llegar a Sicilia ocultos», vv. 2092-2093) y añade la información de que descubre su rostro ante la presencia de Arcombroto, lo cual es una muestra de caballerosidad y buenos sentimientos hacia el amigo («Muy ingrato / seré, si no me descubro», vv. 2102-2103). La claridad con la que se plasma esta información ayudaría al director de escena a contar con una prenda adecuada para ocultar la cara de Poliarco y marcaría al actor el momento oportuno de retirarla.

Existen casos de didascalias en las que la información se disemina en las palabras de distintos personajes. Un ejemplo sería la descripción de la caída del Rey en la laguna y su posterior rescate por Arcombroto, ya que son Timonides, Argenis y Timoclea los que van aportando diferentes datos («*Timonides*: Que se despeña / un coche y en lo profundo / desa laguna se anega» (vv. 1275-1277); «*Argenis*: Todo lleno de agua ya / se va a pique» (vv. 1286-1287); «*Timoclea*: pues al rigor de las ondas / el Rey ha hallado defensa / y en los brazos de Arcombroto / llega vivo a tu presencia» (vv. 1290-1293)). De forma fragmentaria, el público iría haciéndose una idea de lo que estaba ocurriéndole al monarca fuera de escena, por lo cual estaría muy atento a los datos aportados por los personajes.

[1183] vv. 53-57.
[1184] vv. 635-638.
[1185] vv. 1875-1876.
[1186] vv. 1976-1977.
[1187] v. 2335. Poliarco le pide matrimonio a Argenis y probablemente este hecho se acompañaría del gesto de cogerse de la mano. En el verso 2597 se hace referencia otra vez al compromiso entre ambos, que cuenta con reminiscencias del matrimonio secreto, tal y como se estudió en el capítulo temático.
[1188] vv. 3285-3289.

c) Los saludos

Un grupo numeroso de didascalias hace referencia a saludos de la época, que podrían considerarse meramente verbales o ir acompañados del gesto que describen. Todo apunta a que dichas palabras se asociarían a determinados movimientos, más o menos marcados, que aportarían ceremoniosidad y cierta tensión dramática a los encuentros entre personajes de alta alcurnia:

> *Arcombroto*: permitidme / que llegue a tocar la esfera / de vuestras plantas humilde[1189].
> *Argenis*: Dame, gran señor, tus brazos[1190].
> *Arsidas*: Dame, señora, tu mano[1191].
> *Hianisbe*: Dame los brazos mil veces[1192].
> *Poliarco*: Muy ingrato / seré, si no me descubro / y llego a darle los brazos[1193].
> *Arcombroto*: Tu favor más soberano / será, si la blanca mano / para besarla me ofreces[1194].
> *Hianisbe*: […] llega a los brazos[1195].
> *Rey*: Los brazos, / ¡oh Túsbal!, me da mil veces[1196].
> *Poliarco*: Dame, Arcombroto, los brazos[1197].
> *Poliarco*: da los brazos a un ausente. / *Argenis*: ¡Quita, detente, detente! / *Argenis*: Pues ¿tú te retiras?[1198]
> *Rey*: Deja que tu cuello apriete[1199].
> *Rey*: Llega, llega / y da los brazos a Argenis[1200].
> *Rey*: […] deje / tocar los indignos brazos / y perdóneme que fuese / tan necio que en tanto tiempo / su valor no conociese[1201].
> *Arcombroto*: Dame los brazos / […] doy a Timoclea la mano. *Danse las manos*[1202].

[1189] vv. 1095-1097.
[1190] v. 1298.
[1191] v. 936.
[1192] v. 2718.
[1193] vv. 2102-2104.
[1194] vv. 2719-2721.
[1195] v. 2822.
[1196] vv. 3320-3321.
[1197] v. 2110.
[1198] vv. 2285-2287.
[1199] v. 3333.
[1200] vv. 3342-3343.
[1201] vv. 3371-3375.

Las indicaciones que se ofrecen en el siguiente fragmento, que hace referencia al momento posterior a que Meleandro sea salvado por Arcombroto, serían entendidas por los lectores de forma retroactiva, ya que afectan a los dos versos previos. La información de que los personajes de Arsidas y Timonides hacen la reverencia al Rey se pone en boca del propio monarca:

ARSIDAS Señor.
TIMONIDES Señor.
REY Deteneos.
¿A quién hacéis reverencia?
ARSIDAS A nuestro rey[1203]

d) Las didascalias y la gestualidad del actor

Las didascalias actúan muchas veces como indicadores de la expresión facial que deben adoptar los actores en relación con los sentimientos que representan.

Poliarco describe su propio semblante lloroso al mencionar su llegada a la cueva («entre suspiros y llanto / vivo a mi sepulcro llego», vv. 645-646). En otra ocasión es Argenis la que destaca su gestualidad cuando le reprocha que la rechace («¿Tú sentimientos? ¿Tú enojos? / ¿Tú lágrimas en despojos? / ¿Tú desvíos y tú agravios?», vv. 2185-2187).

La gestualidad de Hianisbe —afectada por el robo de la joya— es apuntada por una dama suya («Triste estás», v. 1466), que más adelante advierte los llantos de la Reina («suspiras y lloras», v. 1471).

En el ejemplo que sigue es Arcombroto quien llama la atención sobre el estado de ánimo de la despechada Selenisa, que se reflejaría en su rostro:

ARCOMBROTO Selenisa, ¿qué tristeza
cubre tu hermoso arrebol?
¿Eclipses padece el sol
y accidentes la belleza?
¿Tú lloras?[1204]

[1202] vv. 3407-3411.
[1203] vv. 1306-1308.
[1204] vv. 1952-1956.

Cuando se produce el sorpresivo encuentro de los dos pretendientes de Argenis es Poliarco quien describe el gesto con el que lo recibe su rival («triste, suspenso y confuso», v. 2123). Esta mudanza de sentimientos entre los dos caballeros es también notada por Hianisbe, que reflexiona sobre su reacción al encontrarse («Los dos se han admirado / de verse», vv. 3072-3073). Conforme al deseo del dramaturgo de destacar esta animadversión repentina, los propios caballeros aluden en aparte a sus sentimientos, que estarían reflejados en los rostros («*Poliarco*: (Estoy suspenso.)», v. 3073); «*Arcombroto*: (Estoy turbado.)», v. 3073). Más adelante Argenis detecta un nuevo giro en la relación entre los dos galanes y se desconcierta ante la aparente vuelta a la amistad («¿Cómo tan conformes vienen / Arcombroto y Poliarco?», vv. 3291-3292). Detrás de todas estas oscilaciones se alza la barroca idea de la mutabilidad de la fortuna, omnipresente en la comedia.

Finalmente, es destacable el momento en el que el Rey lee las cartas en las que se aclara la identidad de Poliarco y Arcombroto. El rostro del monarca es descrito por cada uno de los caballeros, que teme que su oponente consiga a la dama. Poliarco se refiere a Arcombroto («(El Rey le abraza y después / a leer la carta vuelve / y a mirarle con más gusto», vv. 3324-3326) y Arcombroto a Poliarco («Pero, leyendo la carta / de Poliarco, suspende / el Rey el rostro y le mira / agradecido)», vv. 3364-3367).

e) Los deícticos

La abundancia de deícticos en las intervenciones de los personajes indica la multitud de señalamientos espaciales que se efectúan en la obra, hasta configurar una red de correlaciones que aporta información de gran valor sobre la puesta en escena y otorga sentido y coherencia al conjunto del texto y su representación.

En el ejemplo que sigue, «esa parte» se refiere a *dentro*, un espacio fuera de la vista de los espectadores, donde Poliarco lucha contra los bandoleros que lo han atacado («Vuelve los ojos a esa parte y mira / cómo el gallardo joven los retira / y la vitoria de los tres pretende», vv. 45-47). De esta forma, se señala un espacio que el público o lector tendría que imaginar a partir de los decorados verbales de los personajes.

Pasa algo similar con las palabras de Timoclea cuando se refiere a su quinta, que estaría situada fuera de escena, justo detrás de unos montes a los que apunta («Detrás desos montes, / una hermosa quinta tengo», vv. 121-122)[1205].

En la llegada a las proximidades de la quinta de Timoclea Arcombroto encarece la edificación al identificarla con un palacio («a vista dese palacio», v. 169) y más adelante alude a ella como «esta casa» (v. 627). También aquí existe la posibilidad de representar la edificación a través de un decorado auténtico o simplemente dejar que el espectador la imagine a partir de las palabras del africano.

Los árboles, que acompañan a los personajes en su camino, son personificados y aludidos a través de distintas expresiones de tipo metafórico. Como sucede con los demás elementos del decorado, quizá su aparición en escena sea meramente verbal («esa amena población / de los árboles», vv. 620-621; «Direte por el abismo / desta umbrosa competencia / lo que has de hacer en mi ausencia», vv. 647-649).

Por otro lado, el palacio real de Meleandro y sus cercanías («esos montes» (v. 1198), «esas riberas» (v. 1199), «ese valle» (v. 1200), «esas selvas» (v. 1201), «ese margen» (v. 1203), «ese monte» (v. 2658)) también son señaladas a través de deícticos que invitan al espectador a recrear un ambiente bucólico e idealizado.

Téngase en cuenta, en contraposición, la alusión de Arcombroto —cuando llega prisionero ante el Rey— a su palacio como un lugar hostil donde se sacrifica a víctimas inocentes; para ello menciona los palacios de Circe y las prácticas caníbales:

ARCOMBROTO ¿Son por ventura de Circe
estos palacios o son
tus entrañas de caribe
que con sangre de tu huésped
las aras injustas tiñe?[1206]

La quinta de Hianisbe también aparece aludida a través del decorado verbal («esta quinta», vv. 2686, 2946) y se presenta bañada por el mar («este piélago oceano», v. 2692). Tal como se ha explicado,

[1205] Puede ser que el decorado fuese simplemente verbal o que en alguna representación figurasen los montes dibujados en algún lienzo o reproducidos con cartón.

[1206] vv. 1032-1035.

existe una correspondencia entre la quinta de Hianisbe y la de Argenis, separadas por el mismo *piélago* que mencionan ambas damas:

HIANISBE Está de Sicilia cerca
por esta parte, que ufano
este piélago oceano
estas dos provincias cerca[1207]

REY porque ese piélago breve
por esa parte divide
el África y solamente
hay un pequeño viaje,
y más si en sus pinos verdes
el viento sopla feliz[1208]

f) Descripción de acciones fuera de escena

Ya se ha visto cómo las didascalias aluden en ocasiones a elementos espaciales que no necesariamente tendrían que aparecer representados en las tablas. Esta tendencia a sugerir más allá de lo que ocurre en el escenario se desarrolla también en un tipo de indicaciones dadas a través de los propios personajes para describir ya no solo lugares, sino acciones que tendrían lugar fuera del alcance de la vista del espectador y en un tiempo pasado. Es el caso de la ya mencionada lucha de Poliarco contra los bandoleros, que el público conoce a través de la posterior descripción de Timoclea (vv. 46-48).

Este tipo de escenas traen a la imaginación lugares aludidos, latentes, diegéticos, que el personaje cita y que por tanto pertenecen a un espacio y tiempo distintos de la enunciación dramática, aunque tienen una importancia crucial en el desarrollo de la acción[1209]. Es el caso de la *quinta* donde Meleandro guardaba a su hija (v. 291), también denominada *fortaleza* (v. 303) o *alcázar* (v. 395). Dicho lugar no aparece en escena, pero sabemos de él por las palabras de Poliarco y su existencia —ligada a la presencia del horóscopo— es clave para la suerte de los personajes. Ocurre algo similar con la *cueva* donde se esconde Poliarco (vv. 627, 956), un lugar descrito de forma reiterada

[1207] vv. 2690-2693.
[1208] vv. 3271-3276.
[1209] Véase Rubiera (2005a, p. 94).

como un refugio oscuro e inaccesible que no aparece representado pero resulta crucial para la salvación del francés.

Así pues, las escenas que transcurren en estos espacios diegéticos —narradas con todo detalle y reconstruidas por la imaginación del espectador— no dejan de formar parte de la trama y contar con un valor referencial clave[1210].

g) Movilidad espacial y espacio itinerante

El dinamismo espacial es una característica inherente a la comedia del Siglo de Oro, que desarrolló varias posibilidades escénicas mediante las que los personajes podían cambiar de ubicación a lo largo de las jornadas. Esta flexibilidad posibilita la variedad en la acción dramática, característica muy del gusto de un público acostumbrado al arte barroco, que disfrutaría de los contrastes.

Existen varios recursos empleados por los dramaturgos para llevar a cabo estas transiciones. Una solución es recurrir al tablado vacío o cambio de cuadro, que permite un salto espacio-temporal que el espectador aceptaría convencionalmente como una marca de cambio de contexto escénico. Otra posibilidad muy rentable es la utilización de la cortina para descubrir una escena interior, que transcurriría en un marco espacial diferente[1211]. En ocasiones el problema se solventa a través del juego con la *indeterminación* del espacio, que se relaciona con la existencia de un marco no definido, neutro y polivalente, que cuenta con la posibilidad de transformarse fácilmente en cualquier lugar[1212].

Merece especial atención en este punto el empleo de una técnica que —sin implicar la ruptura del cuadro— y valiéndose del poder

[1210] Sirva como ejemplo la maestría con la que Poliarco evoca el ataque a Argenis y a Meleandro en la torre (vv. 399-435).

[1211] «En el caso español, junto a las palabras de los personajes, que casi siempre son una guía inequívoca, el dramaturgo utiliza diferentes procedimientos para situar la acción, tanto en el tiempo como en el espacio, y hacerla pasar de unos lugares a otros: vestuario y apariencia del actor, música y otros efectos sonoros, accesorios escénicos, juego con las puertas que regulan entradas y salidas, correr y descorrer de las cortinas del vestuario que dejan a la vista o *descubren* pequeñas escenas interiores» (Rubiera, 2005a, p. 25).

[1212] El dramaturgo cuenta también con la posibilidad de combinar varios de los recursos mencionados. Para un estudio de todas estas técnicas de movilidad espacial puede verse Rubiera (2005a).

evocador de la palabra del personaje, transporta la acción de un espacio a otro[1213] y muestra —desde la perspectiva actual—muchos paralelismos con el recurso cinematográfico del *travelling*. Se trata del llamado soliloquio *in itinere* o

> espacio itinerante en el que el actor, mediante sus palabras y muy probablemente mediante sus gestos y movimientos, marca explícitamente el paso de un espacio a otro, anunciando el lugar en el que está, el lugar al que se dirige y el momento en el que llega al nuevo espacio dramático[1214].

Con la técnica del espacio itinerante se producen escenas de naturaleza dinámica que tienen como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado. En definitiva, un personaje —que en muchas ocasiones es el gracioso— al comienzo está en un lugar (A) y, después de un movimiento en el que el espacio evocado va cambiando sin que haya modificaciones en los decorados, se encuentra en otro lugar (B). Entre A y B el personaje recorre en presencia del receptor un tercer espacio de transición al que se alude explícitamente en la narración del desplazamiento realizado.

Este recurso —crucial para comprender el concepto flexible de verosimilitud que rige la comedia áurea— proporciona además unidad a la pieza, ya que soluciona el problema del enlace entre escenas. De este modo, la construcción de la comedia se ajusta al consejo de Lope en el *Arte nuevo* de evitar dejar el tablado vacío:

> Quede muy pocas veces el teatro
> sin persona que hable, porque el vulgo

[1213] Según Lida de Malkiel (1962, p. 160) este movimiento narrado por los personajes procede de *La Celestina*. Javier Rubiera (2005a, p. 112) señala al teatro religioso medieval y su yuxtaposición de espacios por los que caminan los personajes como su punto de partida. El esquema pasaría de ahí a la comedia humanística y de ella a la barroca, donde el gracioso muchas veces actúa de enlace entre personajes, espacios y mundos diferentes.

[1214] Rubiera, 2004a, p. 1548. Para más información acerca de este recurso pueden verse los estudios de Javier Rubiera (2004a, pp. 1547-1548, 1552; y 2005a, pp. 107 y ss).

en aquellas distancias se inqüieta
y gran rato la fábula se alarga[1215]

En *Argenis y Poliarco* se localiza un ejemplo en el que Gelanor pasa de estar en «estos montes» a situarse a vista del palacio real, sin más transición que la acotación donde se anuncia la presencia de los caballeros de la corte y las propias palabras y pasos del gracioso. La descripción lírica del amanecer aporta un ambiente de indefinición y nebulosa acorde con esta transición espacio-temporal.

GELANOR Al tiempo que ya la salva
del sol **estos montes** dora,
sale riendo la aurora
y sale llorando el alba:
risa y lágrimas envía
el día al amanecer,
para darnos a entender
que amanece cada día
entre lirios y azucenas,
entre mirtos y jazmines
para dos contrarios fines
de contentosy de penas.

Salgan Arsidas y Timonides.

TIMONIDES No hay rastro ninguno de él.
GELANOR (Gentes de **palacio** son;
empiece aquí la invención.)[1216]

Otros ejemplos de esta técnica se producen cuando Arcombroto y Poliarco van de camino a casa de Timoclea o cuando Argenis y Timoclea se apartan de Selenisa para conversar acerca de Poliarco y llegan a un lugar donde se encuentran con otros personajes de la corte. Las palabras destacadas tienen que ver con el movimiento de los personajes y con las referencias a su conversación[1217]:

[1215] *Arte nuevo*, vv. 240-245.
[1216] vv. 671-685.
[1217] La conversación y el movimiento espacial de los personajes aparecen con claridad en ambos ejemplos, pero en el segundo no es perceptible con nitidez la

ARCOMBROTO Ya, pues, que los dos nos vemos
a vista dese palacio
que hospedaje ha de ser nuestro,
por el **camino** podéis
ir, señor, satisfaciendo
a las deudas en que os puse
cuando os conté mis sucesos.
POLIARCO De las cosas de Sicilia
muy poco **informar** os puedo,
porque también, como vos,
soy, Arcombroto, extranjero[1218];

ARGENIS Por las apacibles sombras
destas amorosas selvas
a divertir pensamientos
ven conmigo, Timoclea.
Tú, Selenisa, este rato
o te adelanta o te queda,
que después podrás buscarnos[1219].

10.3. RECURSOS ESCÉNICOS DE NATURALEZA NO VERBAL

La combinación de recursos verbales con otros de naturaleza no verbal (música, accesorios escénicos, vestuario, decorados, técnica actoral, iluminación[1220]…) es una prueba de la coherencia de la escri-

llegada a un espacio nuevo (Argenis camina con su dama y llega a un lugar indeterminado desde el que se puede ver el accidente de Meleandro).

[1218] vv. 168-178. Asimismo, después de una relación de Poliarco interrumpida por la amenazante aparición de los fuegos, los personajes llegan a la casa de Timoclea y a la mina, tal y como indica explícitamente la dama, que alude también al desplazamiento: «encamina el paso […]», v. 618 y ss.; «En tanto ir podemos / los dos a tenerla abierta / […] una antorcha sacaremos / para que nos sirva de guía» (vv. 635-639).

[1219] vv. 1116-1122.

[1220] Como se adelantaba a propósito del estudio temporal, hay que tener en cuenta que las representaciones eran a plena luz del día, por lo que la oscuridad se marcaría a través de las imágenes poéticas o la utilización de algún utensilio de iluminación como las antorchas (v. 638). Arellano, en relación con la comedia calderoniana en general, afirma que «La representación […] empieza a las dos de la tarde en invierno y a las cuatro en verano—, pero abundan escenas en la oscuridad: la palabra de nuevo y el signo escénico (un candil casi siempre y el movimiento de los actores: acotaciones de «salen como a oscuras») crean la ilusión de la oscuridad» (1995, pp. 82-83). El mismo estudioso pone como ejemplo una acotación de la *La*

tura dramática calderoniana y consigue la recreación nítida y eficaz de espacios y ambientes ficcionales, que toman forma en cada actuación.

10.3.1. Attrezzo

Como se adelantaba, Charles Davis ha pasado por alto muchos elementos del *attrezzo* a los que se alude en el cuerpo de la comedia o en las acotaciones, imprescindibles para la representación de la acción dramática y que en ocasiones cuentan con valores simbólicos que se deben tener en cuenta para la interpretación integral de la obra[1221]. A continuación se explicará el valor de todos ellos, clasificados temáticamente en grupos.

a) Armas

Las armas representan la violencia entre los personajes, la lucha a vida o muerte, ya sea por honor o por ambición. Hay momentos donde el enredo llega a enemistar tanto a los personajes, que las armas sustituyen a las palabras como vía para resolver conflictos. Generalmente suelen aparecer ligadas al incremento de la tensión dramática. Se han localizado en la comedia las siguientes armas:

> Dos espadas desnudas que llevan Eristenes y Lidoro («*salgan luego huyendo con las espadas desnudas*», v. 57acot.). Simbolizan el peligro que traen estos personajes y su intención de dañar a Poliarco. Sin embargo, el fracaso en su propósito pone de manifiesto la fortaleza del héroe.

---

estatua de Prometeo en la que se plasma esta necesidad de fingir la oscuridad por parte de los personajes: «*Salen como a escuras Epimeteo y Merlín*». Sirvan también como ejemplos las acotaciones de *Casa con dos puertas* («*Sale Lisardo con Marcela en brazos, como a escuras*», *Comedias, I*, p. 198) y *La dama duende* («*Vase Isabel, cierra la alacena y salen, como a escuras, don Manuel y Cosme*», *Comedias, I*, p. 822).

[1221] Los accesorios escénicos cumplen en ocasiones una función sinecdótica, tal como afirma José María Ruano de la Haza: «para indicar un interior se utiliza una silla y una mesa en el espacio central; con unas macetas se crea la ambientación de que se está en un jardín; con una cama se crea la ambientación del dormitorio; rocas de cartón y ramas sitúan la acción en una montaña; la proa de un barco asomando tras la cortina de uno de los corredores alude a un puerto; la boca de una ballena en uno de los espacios del *vestuario* situaría la acción junto al mar», 2001, p. 354). La mayoría de los espacios aludidos por el autor aparecen en *Argenis y Poliarco*, por lo cual cabría pensar en este tipo de accesorios sinecdóticos en su puesta en escena.

Pistola de Gelanor (v. 147). Esta arma de fuego contribuye a la construcción del carácter ridículo y cobarde del gracioso, ya que el hecho de ir armado no impidió su huida ante el ataque a Poliarco. Alrededor de dicho elemento se hace un chiste cuando el criado la enseña y alude a matar al enemigo una vez pasado el peligro (vv. 146-167).

Espadas de Arcombroto y Poliarco («*Rey*: ¿Aquí empuñáis las espadas?», v. 2499). Esta arma blanca cuenta con gran efectismo en la comedia, pues simboliza la mudanza en el sentimiento de estos íntimos amigos hasta llegar al odio y al enfrentamiento físico.

En otro momento de lucha entre los rivales —motivado por el desconocimiento de sus verdaderos nombres— las espadas se sustituyen por dagas, con lo cual el enfrentamiento se hace desde menor distancia («*Acométense con las dagas desnudas*», v. 3082acot.).

b) Joyas y otros regalos

Este tipo de elementos funcionan como pruebas de amistad, de amor o incluso de identidad, propias del contexto cortesano donde se desarrolla la acción dramática. A menudo son motivo de enredo, porque sus destinatarios malinterpretan el regalo o son enviadas deliberadamente para confundir al que las recibe. Se repasará ahora cada uno de estos obsequios, de acuerdo con su funcionalidad:

Diamante que Arsidas entrega a Gelanor para agradecerle la noticia de que la muerte de Poliarco había sido una invención (vv. 779-786). Esta joya constata la condición noble y caballerosa de Arsidas, pero también sirve para contraponer sus virtudes a la naturaleza ruin del gracioso, que inmediatamente piensa en venderlo y sacar provecho económico de él.

Joya que le regala Argenis a Arcombroto («esta joya bella», v. 1375; *topacio*, v. 1977). Las joyas en escena a menudo sirven para demostrar el poderío y generosidad del que las ofrece. En este caso se trata de un obsequio con el que la princesa agradece a Arcombroto haber salvado la vida a Poliarco. No obstante, el africano la recibe como una prenda de amor. Más adelante se sabe que la alhaja había sido regalada previamente por Poliarco a su amada, hecho que causará celos al francés, al ver que está en manos de su rival amoroso.

Cofre y joya que entrega Meleandro a Ana como prueba de la identidad de su hijo Túsbal-Arcombroto. El valor de este elemento para el

destino del africano es crucial, ya que de él depende su reconocimiento como heredero del reino de Sicilia[1222]. Por otro lado, la joya también ha de considerarse de vital importancia para la memoria de Ana, pues se trata de una prueba de su honor.

HIANISBE y en la despedida dio
a Ana en un cofre una joya
que había de ser la seña
por donde a su hijo conozca
y como tal le asegure
no menos que una corona[1223]

HIANISBE una arquilla que atesora
de Túsbal hados y señas
por donde el reino le toca
de su padre[1224]

REY ¿Qué encomienda de Hianisbe
traes?
ARCOMBROTO Esta joya excelente.
REY Ella es. ¡Hijo del alma!
Deja que tu cuello apriete[1225]

Banda envenenada. Esta prenda, metida en una caja, había sido enviada por Lidogenes —a través de su emisario Eristenes— a Meleandro con la finalidad de matarlo («*Eristenes con una caja y una banda en ella*», v. 828acot.). El gesto del ataque enmascarado en la buena apariencia de un regalo (que recuerda al caballo de Troya) bebe también del tópico del *latet anguis in herba*. Tal y como se ha venido explicando en distintos lugares, la importancia de la banda en el desarrollo de la acción dramática es enorme, pues este peculiar agasajo pasa de Meleandro a su hija, y de ella a Poliarco, creando un sinfín de enredos. De la banda de Eristenes se dice que

[1222] Se trata del mismo cofrecillo que restituye Poliarco a Hianisbe con su tesoro, del que ella solo quiere la joya de Túsbal («*Salga Poliarco y Gelanor con un* cofrecillo», v. 1615acot.). Este cofre es una muestra del gran tesoro de la Reina, que actúa en las tablas a través de la sinécdoque como representación del conjunto.

[1223] vv. 1548-1553.

[1224] vv. 1591-1594.

[1225] vv. 3330-3333.

es la que tiene
en su hermosura cubierta
la muerte, como entre flores
el áspid, porque está llena
de veneno[1226].

El siguiente fragmento resume el valor simbólico de la banda, fuente de negatividad y tensión dramática a lo largo de la comedia:

ERISTENES y ansí que tema
de ponerse aquella banda
que va de veneno llena;
de suerte que, ya perdidos
todos los efetos della,
que fue dar la muerte al Rey
o a Poliarco, no pierda
el último, que es hacelle
traidor; con cuya cautela
Poliarco no vendrá
a servirle en nuestra ofensa[1227].

c) Misivas

El envío de mensajes en papel a través de un heraldo es un procedimiento muy novelesco que ya se encontraba en la fuente de la comedia y que Calderón conserva debido a su buen funcionamiento en el contexto dramático. En efecto, las cartas —fuentes de información verdadera o falsa— que pasan por numerosos avatares antes de llegar al destinatario o que llegan milagrosamente a sus manos, son un ingrediente más para la construcción del enredo, que contribuye a dotar a la obra de la intriga necesaria para su funcionamiento en las tablas. Se localizan los siguientes elementos de este tipo:

Carta (v. 1782) guardada en el fardel que lleva atado al cuello el náufrago Lidoro en su llegada muerto a tierras africanas (vv. 1773-1774). Esta misiva ha de entenderse como un complemento a la trama de la banda (un plan alternativo que pasaría a ejecutarse si Poliarco no llega a ponerse la prenda envenenada). Se trata de otra arma del eje del mal, destinada a enemistar a Poliarco con Meleandro y su hija.

[1226] vv. 1420-1424.
[1227] vv. 1449-1459.

ERISTENES
Oye una industria: tú has de ir
también a buscarle y sea
con tal orden que, a la acción
de Arsidas atento, veas
si se la da y él la toma
y, si se la pone, deja
de decir a lo que vas
y da a Sicilia la vuelta.
Mas, si Arsidas no le halla
o él no la estima o la precia,
harás del ladrón fiel
dándole una carta; en ella
le diré cómo el Rey quiere
matarle, y ansí que tema
de ponerse aquella banda
que va de veneno llena[1228].

Cartas de Hianisbe que explican las historias de Arcombroto (vv. 3309-3310) y Poliarco (v. 3355). Hianisbe habla de ambas en los versos 3127 y 3178 y finalmente son entregadas a Meleandro en el desenlace de la comedia.

d) Símbolos de realeza y de victoria

Existen elementos del *attrezzo* que cuentan con una clara función simbólica, que el público del momento entendería sin esfuerzo. Se trata de objetos de gran valor teatral que concuerdan a la perfección con los parlamentos de los personajes, pues a menudo están integrados en ellos. Destacan los siguientes:

Estandarte real del enemigo, que lleva Poliarco de regreso a la corte de Meleandro en señal de victoria. Arcombroto afirma que el francés lo tiene bajo sus pies, como si de una alfombra se tratase. Estamos ante un símbolo del poderío en la batalla que alude a la total sumisión del adversario (vv. 2460-2461).

De forma complementaria, en el mismo pasaje se continúa ponderando la destrucción de los rebeldes con la mención de una «sangrienta cabeza» (v. 2462) que porta Arcombroto en su vuelta a Sicilia, con idéntica función que el estandarte que llevaba Poliarco. En este caso, es el francés el

[1228] vv. 1436-1451.

que alude a la metáfora arquitectónica de una columna para caracterizar a la cabeza del enemigo como «coluna y basa» de los pies del africano.

e) Otros complementos escénicos

Antorcha («Una antorcha sacaremos / para que sirva de guía», vv. 638-639). Con este elemento Timoclea, acompañada de Arcombroto, ilumina el camino hacia la cueva donde van a esconder a Poliarco, de modo que se pone de manifiesto el carácter oscuro y recóndito de este lugar.

Banda que cubre la cara de Arcombroto.

Saquen a Arcombroto, cubierto el rostro.

TIMONIDES Aqueste es el preso. ¿Quieres
que la banda al rostro quiten?[1229]

En este caso, la banda actúa como instrumento de ocultación de la identidad, tanto a los que están en escena como al público. Este procedimiento, muy teatral y de reminiscencias caballerescas y bizantinas, provocaría malentendidos, confusión y enredo, hasta que se produce el momento final del destape, que esperarían ansiosos los espectadores.

Arena sobre la que está Gelanor al leer la carta que traía Lidoro (v. 1798). Es un elemento ambiental que por metonimia alude a que se encuentra en una playa, si bien debe aclararse que quizá no figurase más que verbalmente.

f) Elementos aludidos

Existen objetos que no aparecerían en escena pero que sí forman parte del universo dramático de la comedia, pues son evocados por los personajes a través de sus palabras, de forma que se sumarían a todos los demás constituyentes simbólicos. Pueden ponerse como ejemplo las coronas de laureles que los personajes mencionan como símbolo de sus victorias, el caballo que pide el Rey tras su accidente en la laguna («Y dadme un caballo apriesa, / que he menester descansar», vv. 1341-1342) o las embarcaciones en las que Poliarco cruza los mares que separan Sicilia de Mautitania.

[1229] vv. 1021acot.-1023.

10.3.2. Música y elementos sonoros

Las alusiones a la sonoridad (en forma de música, ruidos y voces) son un componente básico de la construcción teatral ya desde la primera acotación, pues contribuyen a la creación del contexto necesario para la evocación de los distintos espacios[1230]:

> *Suene dentro un clarín y ruido de desembarcación y digan marineros y Arcombroto.*

No es casual que la primera palabra de la primera acotación de la comedia sea un imperativo que indica que ha de tocarse un clarín y sonar ruido de desembarco[1231]. La importancia del artificio es crucial para la ambientación de la primera escena, que persigue despertar la curiosidad del espectador por medio de un comienzo abrupto (*in media res*)[1232].

> Con cierta frecuencia Calderón recurre a la música para atraer la atención del espectador desde el comienzo. *Judas Macabeo*, *El príncipe constante*, *La hija del aire*, *Las armas de la hermosura*, *Los tres afectos de amor*, *Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea*, *La aurora en Copacabana*, *Los tres mayores prodigios*, *Ni amor se libra de amor*, *El secreto a voces*, *El encanto sin encanto* son algunas de las comedias que comienzan con una intervención cantada. En los autos sacramentales la frecuencia de este recurso es mucho mayor dada la importancia de la música para el género[1233].

[1230] Lope de Vega en su *Arte nuevo* destaca la importancia de la musicalidad en la comedia nueva, sugerida ya desde la armonía de los propios versos: «verso dulce, armonía, o sea la música» (v. 56). Para un estudio del componente musical en el teatro calderoniano, pueden verse los trabajos de Querol (1981 y 1983) y Stein (2006).

[1231] En palabras de Ruano de la Haza «el clarín sirve para anunciar la salida no solo de personajes reales o sobrenaturales sino también ordinarios, con tal de que se hallen en circunstancias extraordinarias o espectaculares, como, por ejemplo, subidos a una galera o montados a caballo» (2000, p. 117).

[1232] En su *Deposición a favor de los profesores de la pintura* Calderón afirma que la música «tiene por objecto suspender el espíritu a cláusulas sonoras» (ed. Wilson, 1974, pp. 721-722), lo cual incide una vez más en la búsqueda de la *admiratio*.

[1233] Caamaño Rojo, 2006a, pp. 255-256.

En *Argenis y Poliarco* Arcombroto desembarca sin él saberlo en el reino de su padre y protagoniza las aventuras que terminarán por devolverle su identidad[1234].

En la espectacular llegada de Arcombroto y Poliarco victoriosos ante el rey Meleandro, la aparición de trompetas y cajas (estas últimas mencionadas en la didascalia y también en la acotación) sirve para evocar —con gran efectismo teatral— un contexto bélico, claramente identificable por el público del momento: «*Arsidas*: Ya de la ciudad, señor, / con belicosa salva / los ejércitos saludan / las trompetas y las cajas» (vv. 2416-2419), «*Toquen cajas*» (2419acot.).

La música cuenta con una función crucial en este tipo de teatro de raigambre cortesano, donde lo artificioso, aquello que emana del arte humano, prevalece frente a lo natural. Las melodías, en consonancia con los demás elementos escénicos, estarían cuidadosamente seleccionadas de acuerdo con lo que sucede en las tablas, de modo que actuarían como un elemento más en la construcción de un universo artístico autónomo destinado a atrapar al espectador.

> La presencia de la música, importantísima en la concepción del teatro palaciego, no es más que la realización de una aspiración que se observa en sus comedias para el corral. La obsesión musical de Calderón se traslada a muchos de sus personajes, que se dejan guiar por la armonía del canto y de los instrumentos. La acción dramática está jalonada por canciones y melodías que se integran en el proceso sicológico y moral representado. La culminación de este sistema de construcción, insinuado en obras anteriores, [...] está en *Eco y Narciso*, y más tarde en la creación de las dos óperas calderonianas: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*[1235].

El siguiente pasaje de *Argenis y Poliarco* es una muestra de la perfecta integración del componente musical en la acción dramática. La canción en redondillas de Selenisa —acompañada de instrumentos— dota al fragmento de un marcado lirismo que concuerda con la situa-

[1234] Estas escenas de desembarco, ambientadas con la música del clarín, son muy recurrentes en las comedias calderonianas. Comp.: «*Tocan un clarín y descúbrese un navío, y en él Ulises, Antistes, Arquelao, Lebrel, Polidoro, Timantes, Floro y Clarín*» (*El mayor encanto, amor*, *Comedias*, *II*, p. 11), «*Tocan un clarín y ruido de desembarcar y van saliendo el infante don Fernando y don Enrique y don Juan Coutiño*» (*El príncipe constante*, *Comedias*, *I*, p. 1070).

[1235] Pedraza, 2001, p. 301.

ción de Argenis (y quizá también de la propia Selenisa) de víctima del amor obligada a guardar sus sentimientos[1236]. Por su parte, la princesa no se cansa de escuchar esa letra triste, que es la única vía posible para exteriorizar el dolor ante la desgracia de su amado[1237].

Es muy destacable el efecto espectacular que causaría en escena la presencia de la dama cantando acompañada por un coro de músicos.

Váyanse y salgan Argenis y Timoclea y Selenisa, los músicos y Gelanor.

ARGENIS Canta una letra; suspende
agua, tierra, mar y viento
con tu voz.
SELENISA ¿Triste o alegre?
ARGENIS Canta de amor, por que sea
todo amor cuanto yo oyere.
Canten.
SELENISA Si no me dejan hablar,
yo moriré de temor,
que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar.
[…]
Vuelvan a cantar.
SELENISA ¡Qué tarde remedio espera
quien ama y no se declara!,
que yo pienso que, si hablara,
hasta las piedras moviera.
El callar me ha de matar
sufriendo tanto rigor…

[1236] Es notable en este contexto la concepción platónica de la música como agente activo en el ánimo de la princesa. Querol afirma que «muchos de los personajes en el teatro calderoniano buscan en la música el alivio de sus tristezas, dando lugar a que canten numerosos tonos y letras para consolarse» (1983, p. 1158). Pueden verse pasajes similares en *El mayor encanto, amor* («Para templar el furor, / cantad de amor, cantad, pues» (*Comedias, II*, p. 83) y *El monstruo de los jardines* («Cantad, pues, mientras yo doy / treguas a mis sentimientos», *Comedias, IV*, p. 245).

[1237] Ante la llegada del Rey —y sabiendo que había estado escuchando la canción— Argenis trata de disimular una vez más su pena aludiendo al carácter alegre de la música, como el agua (vv. 3259-3263).

TODOS …Que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar[1238].

La canción que intercala el gracioso en tono humorístico y paródico en romances contrasta con el ambiente intimista creado por las damas y encaja a la perfección con el gusto barroco por la mezcla de voces y estilos diversos:

GELANOR ¡Oh, filomena con saya!
¡Oh, jilguero con copete!
¡Oh, ruiseñor con perico!
¡Oh, calandria con afeite!
¡Oh, Orfea con enaguas!
¡Oh, chirimía de nieve!
¡Oh, corneta sin sentido!
¡Oh, monacordio con fuelles![1239]

En este capítulo se ha reflexionado acerca de la comedia que nos ocupa desde el punto de vista espectacular, analizando los aspectos que inciden en su condición de obra de arte en movimiento dirigida a un público. Queda claro que *Argenis y Poliarco* no es una comedia de gran espectáculo, aunque —como pieza presumiblemente creada para palacio— puede considerarse un antecedente de dichas fiestas en su gusto por la artificiosidad, el alejamiento del prosaísmo y la tendencia a la fusión de distintas técnicas artísticas (literatura, música, artes plásticas, vestuario…).Todos estos ingredientes interartísticos (la música militar en contextos bélicos, la música lírica como expresión del sufrimiento por amor de Argenis, las antorchas que indican la profunda oscuridad del refugio de Poliarco, etc), en su valor simbólico o instrumental, se combinan para potenciar la situación emocional del personaje y la acción dramática que protagoniza.

Detrás de todo este despliegue simbólico se halla la finalidad de transportar al espectador lejos de su realidad cotidiana a un universo exótico y estilizado donde los ideales caballerescos, los duelos y los matrimonios secretos siguen presentes en un entorno de jardines, de

[1238] vv. 3229-3257.
[1239] vv. 3238-3245.

palacios alejados en el espacio y en el tiempo, y de música. Se trata de un viaje hacia la lejanía, hacia el pasado, pero también hacia la idealización, en el que queda patente la influencia de la narrativa bizantina y caballeresca.

11. INTERPRETACIÓN: LA PRESENCIA DE LOS CUATRO ELEMENTOS EN LA LECTURA SIMBÓLICA DE *ARGENIS Y POLIARCO*[1240]

11.1. Introducción

Llegados a este punto del análisis de la comedia, resulta útil realizar una interpretación global que permita vincular los distintos aspectos que la conforman y determinar qué constantes emplea Calderón a la hora de construir su universo dramático. Es en esta lectura completa, ya a la luz del estudio temático y estilístico de la pieza, cuando se vislumbra una extraordinaria presencia de los cuatro elementos en la constitución de la obra. Un análisis pormenorizado de este asunto servirá para entender mejor las claves poéticas y simbólicas de *Argenis y Poliarco*.

La crítica ha tratado ya ampliamente el sugerente tema de los cuatro elementos en las comedias calderonianas y, sobre todo, en los autos sacramentales. Los históricos trabajos de Edward Wilson (1936, 1980) y Hans Flasche (1980a) pueden considerarse un punto de partida ineludible para la profundización en el uso de los cuatro elementos en la imaginería calderoniana y por ello se han tenido en cuenta para estudiar este aspecto en *Argenis y Poliarco*[1241]. No se ha desatendido tampoco la contribución al tema de Frederick de Armas (1982), que vuelve sobre el asunto para destacar la importancia de Empédocles (s. V a.c.) como creador de este esquema y aludir a su vigencia

[1240] Agradezco al profesor Frederick de Armas sus valiosas aportaciones, cruciales para la elaboración de este capítulo, que fue publicado de forma parcial en el volumen *Calderón: del manuscrito a la escena* (véase Vara López, 2011d).

[1241] Pedro Miguel G. Quijano (1935) es el primer estudioso, al lado de Edward Wilson, en reflexionar acerca del tema de los cuatro elementos en la obra de Calderón, centrándose en las fuentes.

en el pensamiento y arte de la Edad Media y el Siglo de Oro español[1242]. En palabras de Francisco Rico,

> Empédocles pinta de modo memorable un universo de cuatro *raíces* y dos grandes fuerzas que lo estructuran [el amor y el odio]. [...]. Lo igual conoce lo igual: el hombre conoce el mundo porque es como el mundo, aún en antipatías y simpatías[1243].

Téngase en cuenta, pues, la existencia de cuatro humores o fluidos que constituyen, según esta extendida teoría, tanto el cuerpo humano como el resto de la creación. Se trata de componentes esenciales compartidos y conectados, por lo que el estudio del microcosmos humano no puede desligarse del conocimiento del mundo exterior, que actúa en ocasiones —tal como se verá— como espejo de las emociones del personaje.

Tanto el esquema de los cuatro elementos como la red metafórica que lo representa proceden del mundo antiguo y medieval[1244] y son utilizados ya en el siglo XVII por Góngora[1245], pero ha de reconocérsele a nuestro dramaturgo la indiscutible labor de perfeccionamiento, sistematización y estandarización de todo este material.

La reflexión acerca de este entramado cuenta con un valor y significación especial en esta pieza de tendencia al exotismo y estilo alambicado, pues la presencia de diversos juegos conceptuales basados en los elementos se relaciona con la artificiosidad y la estructuración del lenguaje poético[1246].

[1242] Más recientemente, Francisco Martín (1998, pp. 30-31) —a propósito del estudio de *El Burlador de Sevilla*— recoge varias aportaciones de la crítica sobre el tema.

[1243] Rico, 2005, p. 17.

[1244] Con respecto a las fuentes de los cuatro elementos, Wilson (1980, p. 1) cita de manera especial el primer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio y el primer capítulo del libro del *Génesis* bíblico.

[1245] Góngora aplicó este esquema de forma menos regularizada (Wilson, 1980, p. 14; Flasche, 1980a, p. 248).

[1246] «La sistematización de la expresión poética, que responde a la sistematización de la propia estructura dramática, se revela también en otros aspectos, como la organización de su imaginería en sistemas trabados, sobre todo en las comedias serias. Destacaré, como más conocidos y significativos, el de los cuatro elementos, tierra, aire, agua y fuego, y el campo de las expresiones silogísticas» (Arellano, 1995, p. 454).

11.2. Análisis de los cuatro elementos en *Argenis y Poliarco*

11.2.1. Agua

Al lado del fuego —y en muchas ocasiones formando antítesis con él—, el agua se vislumbra como un elemento clave en la construcción simbólica y poética de la comedia. De hecho, la reiteración del sustantivo en singular y en plural a lo largo de la pieza (vv. 426, 746, 749, 1286, 1311, 1632, 1639, 1641, 2619, 3262) informa del valor de lo acuático en la construcción del universo dramático[1247].

La importancia de este elemento se plasma además en la riqueza de expresiones que lo señalan por medio del recurso de la metonimia. Dentro del mundo animal, simboliza este ámbito el pez (vv. 737, 1629) —mencionado en ocasiones por medio de la sinécdoque que se refiere a su escama (vv. 1628, 1642, 2914). Más concretamente, el delfín (v. 738) —que aparece en un caso calificado como *sediento* para referirse a la embarcación de Poliarco (v. 1905)— es otro claro símbolo del agua en el universo calderoniano[1248].

Muchas veces el agua aparece representada por el mar, también aludido como *piélago* (vv. 1652, 3271) u *oceano* (vv. 1062, 1652). Este espacio, de destacable presencia en la comedia con valor recto o figurado (vv. 11, 249, 399, 423, 446, 748, 1525, 1623, 1627, 1647, 1749, 1758, 1829, 1906, 2444, 2661, 2698, 2709, 2921, 2928, 2965, 3092, 3203, 3204), simboliza el hado o el destino que lleva a los héroes de una tierra a otra, en busca de fama, amor y aventuras[1249].

[1247] Tómese en cuenta la multiplicidad de verbos que se relacionan con el agua, como *navegar* (vv. 1830, 2120, 2447), *anega* (v. 1277), *nadar* (vv. 1907,1766), *zozobraba* (v. 1641), *baña* (v. 28), «se va a pique» (v. 1288) / «se fue a pique» (v. 885), *bebe* (v. 2663), *desagua* (v. 748) o *embárqueme* (v. 2906). La frase adverbial «a nado» (v. 717) describe el mismo movimiento y el adjetivo *mojado* (vv. 1293acot., 1797) implica el contacto del personaje con este elemento.

[1248] La expresión «agorero delfín» (v. 2915) señala a la mitológica figura de Tritón, en relación con su función de anunciar la tempestad con el ruido de los caracoles. Para el estudio de la identificación calderoniana del delfín con el elemento del agua puede verse De Armas (1986, p. 125).

[1249] Se incluyen aquí por metonimia las distintas embarcaciones que aparecen mencionadas como vehículo marítimo de los personajes (*nave* en los versos 87, 357, 425, 1526, 1627, 1635, 1829, 1913 y 3222; *bajel* o *bajeles* en los versos 728, 884, 1604, 1651, 1682, 2448, 2618 y 3223; y *esquife* en los versos 1 y 1831).

Resulta especialmente relevante la variedad de metáforas de cuño gongorino que se emplean para aludir al mar. En cuanto a su aspecto vítreo, figura mencionado como *cristal* (v. 726), «salado cristal» (v. 8), «cristal transparente» (v. 3220) o *viril* (v. 2947-2948). También se destaca su apariencia en movimiento, propia de las amenazantes tormentas, con expresiones como «salada espuma» (v. 1626), «nevada espuma» (v. 1911), «rizadas espumas» (v. 2910) o «escarchada plata» (v. 1910)[1250].

Como se deduce de estos ejemplos, existe una gran riqueza expresiva y cromática en la descripción del océano, cuyos tonos verdes y azules se destacan en imágenes como «salado zafir» (v. 2907), «pavimento turquí» (v. 2908) y «verdinegro tabí» (v. 2913)[1251].

La transformación metafórica del mar que contemplan Gelanor y Argenis en un «cristal transparente» que a su vez se metamorfosea en una república o ciudad poblada por los barcos que trae Poliarco (vv. 3220-3223) es muestra de la importancia del mar como espacio de proyección de las ansias y deseos de los personajes.

Además del mar que separa Mauritania de Sicilia, también se hallan en la comedia el undoso y caudaloso río Himera (vv. 608, 717, 882), la laguna donde se precipita la carroza del rey Meleandro (v. 1277) y muchos elementos metafóricos que tienen como base lo acuático. Existe en la mayoría de los casos una clara relación del agua con el daño del personaje, como se aprecia en el hundimiento de Meleandro en la laguna (vv. 1275-1293acot.) y la fingida muerte de Poliarco en el río[1252]. En este mismo sentido, el «inconstante Neptuno» (v. 2091), Tritón (v. 2916) y las sirenas (v. 2930) son personajes mitológicos y legendarios conocidos por su intervención en naufragios, que aparecen asociados al mar y ponen de manifiesto la peligrosidad a la que está sujeto el navegante en su travesía[1253].

[1250] Es muy llamativa la abundante presencia de sustantivos como *ola* (v. 731) y *ondas* (vv. 27, 1208, 1280, 1290, 1295, 1629, 1773, 2120, 2449, 2663, 2912, 2966).

[1251] «La tormenta se describe en una larga relación de Poliarco [...]. Esta relación bebe indudablemente de la materia épica y de las descripciones virgilianas en la metaforía y en el ornato estilístico» (Fernández Mosquera, 2006a, p. 116).

[1252] En la descripción de Gelanor es relevante la alusión a las «urnas de nieve» (v. 613) y «monumentos de cristal» (v. 614) en el río.

[1253] «En los primeros versos del auto *La redención de cautivos* [...] El Furor, establece el paralelo entre el agua y la tribulación [...]. Calderón alude claramente al iniciador de la salmodia en Israel: David. Se refiere a los salmos que describen el agua como tormento» (Flasche, 1980a, p. 250).

Existe una gran cantidad de imágenes acuáticas utilizadas como base para la elaboración metafórica. Sirva como ejemplo el uso figurado de palabras como *diluvio* (vv. 990, 3026), *arroyo* (v. 249), *caudal* (v. 251), *hielo* (vv. 368, 726) o *espuma* (vv. 424, 721), y expresiones como «derretida nieve» (v. 2660), que forman parte del artificioso *modus scribendi* calderoniano.

El elemento del agua sirve también para indicar la contradicción y turbación en la dama cuando asegura que es inútil disimular el estado de tristeza, pues sus ojos están llenos de lágrimas. El llanto aparece caracterizado como «lenguas de cristal», pues cuenta —en relación con las lenguas de fuego bíblicas— con el poder de anunciar los verdaderos sentimientos[1254].

ARGENIS (¿Qué aprovecha
disimular, fingir la lengua enojos,
si, lenguas de cristal, hablan los ojos
y el alma, que no miente,
dice una cosa y otra cosa siente?)[1255]

En el siguiente fragmento se establece un juego conceptual entre el agua del mar que los náufragos beben mientras se ahogan y el llanto derivado de su desesperación. Una vez más el agua aparece como un elemento que se relaciona con el peligro del personaje y su sufrimiento. Se trata de una imagen dual en la que la vida se personifica en la figura de un náufrago que zozobra entre dos aguas.

POLIARCO a los desnudos hombros de una roca,
tres tardes, tres auroras estuvimos,
como dicen, el agua hasta la boca;
y, como una bebía, otra lloraba,
la vida entre dos aguas zozobraba[1256].

[1254] En efecto, el fragmento se halla en correlación con las «lenguas de fuego» (v. 350) que aparecían mencionadas versos atrás, de modo que el agua se vincula una vez más al peligro y a la destrucción.

[1255] vv. 861-865.

[1256] vv. 1637-1641.

11.2.2. Fuego

El elemento del fuego recibe una importancia crucial, pues su oposición al agua sirve para crear una red antitética que contribuye a la configuración del universo lírico y dramático de la comedia.

Hay que tener en cuenta la abundante reiteración del sustantivo *fuego* (vv. 328, 350, 426, 434, 500, 606, 706, 741, 746, 749, 2047, 2120, 2425, 2619), en muchos casos con significado simbólico[1257]. En ocasiones, en representación del fuego aparecen de forma metonímica elementos vinculados a él como las *llamas* (vv. 347, 780, 1294, 2590), una *antorcha* (v. 638) —que sugiere la oscuridad de la cueva de Poliarco— o la *ceniza* (v. 2590). Formas verbales como *encender* (vv. 355, 500) o *arder* (vv. 424, 465) inciden una vez más en la transcendencia de este componente en la obra, asociado al peligro y a la devastación que ocasionan las fuerzas del amor y del hado.

El sol, denominado también «luminar estrella» (v. 634) o «mayor estrella» (v. 16), cuenta con gran relevancia simbólica en la comedia, tal como ilustra su aparición en múltiples versos (vv. 672, 1195, 1206, 1385, 1486, 1954, 2016, 2328, 2339, 2386, 2424, 2438, 2442, 2659, 2740, 2986, 3066) como base de metáforas muy calderonianas[1258]. Hay momentos en los que este astro es mencionado por medio de sus rayos (vv. 1978, 2782-2783, 2937) o toma la forma de la clásica carroza dorada (v. 1102).

Muchas de las alusiones al sol denotan las ambiciones o aspiraciones de los personajes y simbolizan la búsqueda de la felicidad a través del poder, la fama o el amor. La mención de este astro luminoso alejado de la tierra alude a todo aquello ansiado por el ser humano y se opone al símbolo de la prisión o el cautiverio.

[1257] Según Flasche (1980a, p. 248), el fuego ocupa el primer puesto en la filosofía de Heráclito, Empédocles, Platón, Plinio, los Estoicos y Tomás de Aquino, entre otros. Añade el estudioso que se trata de un elemento activo, como sucede con el aire, lo cual puede relacionarse con su capacidad destructora.

[1258] Wilson identifica explícitamente la figura del sol, los cometas (v. 2925), los astros y los luceros con el elemento del fuego (1980, p. 11). La reiteración de la palabra *estrella* en la comedia, en su forma de singular o plural, es muy notable (vv. 1209, 1379, 2014, 2424, 2683, 2749, 2922, 3066) y su trascendencia tiene que ver con la presencia del tema de la astrología. Cuenta con la misma connotación ígnea, relacionada con la luminosidad y la elevación, el sustantivo *lucero* (v. 779).

> La palabra sol no es únicamente un medio ornamental y decorativo para satisfacer ciertas necesidades retóricas de don Pedro. La complejidad y frecuencia de su uso permiten establecer que el término tiene un valor simbólico. El sol, centro del universo de Copérnico, expresa poder y belleza, y llega a ser el emblema de la vida misma[1259].

Cuando Poliarco y Arcombroto llegan victoriosos ante Meleandro se destaca su valor en la batalla mediante la comparación con cuerpos celestes y rayos de un sol que se identifica con el Rey:

ARCOMBROTO ¡Y tú, estrella de aquel sol...
POLIARCO ¡Y tú, rayo de aquella alba...[1260]

El astro rey, según la corriente neoplatónica que llega a Calderón a través de múltiples vías, se asocia también con la belleza de Argenis. Existe una clara correlación entre la perfección cósmica —la armonía del universo— y la hermosura de la dama, que es celebrada por los galanes y llega a inspirar una fórmula de lenguaje poético cortesano. La divinización de Argenis trasciende más allá de su persona y se proyecta en los bosques, riberas, valles y selvas (vv. 1194-1201).

La relación de la isla de Sicilia con el elemento del fuego y su consagración a Apolo puede sustentarse además en su carácter volcánico[1261]. Los volcanes de Sicilia, Etna y Volcán (o Vulcano) aparecen reflejados también en *El mayor encanto, amor*[1262].

Los dos fragmentos siguientes, en los que se manifiesta el tópico del *urbis encomium*, constatan dicha relación de la isla con el sol, que es a su vez identificado con la princesa Argenis. En el primero, la isla se eleva no menos que a «cabeza del mundo» por medio de su coronación por el sol:

> Y tú, Sicilia bella,
> a quien corona la mayor estrella
> por cabeza del mundo[1263]

[1259] Valbuena Briones, 1977, p. 107.
[1260] vv. 2424-2425.
[1261] La palabra *volcán* figura metafóricamente en dos ocasiones (vv. 424, 2619).
[1262] *Comedias, II*, p. 40.
[1263] vv. 15-17.

En el segundo segmento Sicilia llega a equipararse, por medio de la *correctio*, al propio cielo, pues se sitúa como dosel y esfera del sol (Argenis).

> Llegué a Sicilia y llegué,
> por mejor decir, al cielo,
> que es dosel y que es esfera
> de un sol que causar pudiera
> diluvios de luz al suelo[1264].

La isla de Sicilia se describe muchas veces cubierta por el fuego, como en el momento en el que se narra la primera rebelión de Lidogenes («Árdese en guerras Sicilia», v. 465) o cuando se declara a Poliarco traidor. En este punto la isla en llamas produce un gran efectismo teatral que refuerza las connotaciones de traición, peligro y sentimiento de alerta de los personajes.

> TIMOCLEA Esas llamas, de quien veis
> todos los campos cubiertos,
> esas voces que escucháis
> lenguas son, lenguas de fuego
> que dicen nuestras desdichas.
> Si no es en notables riesgos
> de crímines y delitos
> contra el Rey, nunca se vieron
> encendidos, porque ansí
> se avisa a todos los puertos
> que ninguna nave pueda
> salir por entonces dellos[1265].

Es muy representativo el hecho de que las dos divinidades supremas que aparecen en la obra (Zeus y Apolo) se vinculan al elemento del fuego. De hecho, muchas veces los personajes agradecen a Apolo acontecimientos que han sido positivos para ellos (v. 1778) o se nombra al dios para asegurar lo que se dice (vv. 1694–1695, 2849). Resulta llamativa la consideración de Apolo como divinidad sobera-

[1264] vv. 2437-2441.
[1265] vv. 347-358.

na, al lado de Júpiter, que aparece en los versos 2136 y 2653 y en el fragmento en prosa tras el verso 1801[1266].

Por otro lado, tal como se ha explicado en el apartado temático correspondiente, los celos están relacionados de forma explícita con el fuego, puesto que cuentan con la capacidad de quemar al sujeto que los padece, si bien no afectan a su cuerpo, sino a su alma. Aparecen de forma recurrente a lo largo de la obra y actúan como causantes de muchos comportamientos y actitudes temerarias de los personajes, que se dejan guiar por la fuerza de sus pasiones. En el siguiente fragmento se aprecia cómo el temor de Arcombroto ante su rival amoroso se refuerza a través de una metáfora ígnea que puede considerarse una definición de los *celos*:

ARCOMBROTO Pero son celos y son
vivos rayos, fuego puro,
que sin abrasar el cuerpo
penetran hasta lo oculto
del alma [...][1267]

11.2.3. Aire

El *aire* únicamente aparece en la comedia con el propio sustantivo una vez (v. 1643), pero se manifiesta recurrentemente en otras palabras, expresiones o alusiones con las que se identifica[1268]. La más importante en cantidad y en valor simbólico es el *viento* (vv. 6, 383, 734, 762, 796, 1216, 1629, 1633, 1908, 2281-2282, 2358, 2918, 2928, 2942), que se localiza en una ocasión mencionado metonímicamente como *céfiro* (v. 2887) y es la base de numerosas metáforas e imágenes.

El movimiento prototípico relacionado con el elemento del aire es el de *volar*, verbo que aparece en reiteradas ocasiones (vv. 1218, 1219, 1486, 1907), y el animal que representa el aire es el *ave* (vv.

[1266] Existe además en boca de Hianisbe una mención implícita a Zeus-Júpiter a través de sus atributos («el dios de los relámpagos y rayos» v. 3135). El elemento del rayo, claramente relacionado con el fuego, tiene una gran representación en la comedia (vv. 54, 720, 1195, 1379, 1384, 2020, 2047, 2861, 2986).

[1267] vv. 2046-2050.

[1268] Wilson vincula el *cielo* con el elemento del aire (1980, p. 11). La presencia del sustantivo *cielo* en la comedia es muy destacada a la hora de formar imágenes de oposición a la tierra y el mar (vv. 24, 28, 102, 220, 266, 292, 2748, 3202).

1212, 1217, 1508, 1629), al que se vinculan por metonimia las *plumas* (vv. 929, 1628) y las *alas* (vv. 247, 1382, 1485).

Las alas merecen un comentario especial por su gran presencia en la obra y por el valor simbólico que llevan asociado. Su reiteración en metáforas aporta lirismo y cohesión a la comedia, ya que sirve en muchas ocasiones para aludir a los enredos y problemas que empujan a los personajes a actuar con celeridad. Sirvan como muestra de este uso expresiones como «volar sin alas pretendo» (v. 789), «alas no calzo» (v. 35) o «plumas calza y alas viste» (v. 939).

En cuanto a la representación mitológica del aire, destacan los personajes de Mercurio e Ícaro, ambos identificados por las alas, que aparecen nombrados en distintos fragmentos metafóricos y sirven para caracterizar a los personajes.

11.2.4. Tierra

La reiteración del sustantivo *tierra* (vv. 9, 1062, 1217, 1632, 1760, 1763, 1793, 2435, 2445, 2709, 3015, 3056, 3084, 3200, 3286)[1269] indica la trascendencia de este elemento en la configuración del universo dramático de *Argenis y Poliarco*, si bien cabe destacar que su valor —como sucedía con el aire— no es tan marcado como el de la pareja *agua-fuego*.

Se pueden destacar varios momentos en los que se vislumbra el gran respeto que profesa el peregrino marítimo por la tierra a la que llega, ya que este primer instante de contacto supone el comienzo de su descanso, una ocasión para recobrar fuerzas tras su travesía. Arcombroto apostrofa a la tierra siciliana denominándola «madre piadosa» (v. 12)[1270] y en su regreso a Mauritania besa el suelo que pisa (vv. 3014-3015).

En muchos casos la tierra aparece citada con un valor meramente circunstancial como lugar donde se desarrolla la acción dramática: *campo/s* (vv. 55, 348, 2749), *desierto* (vv. 120, 1749), *camino* (vv. 171, 1932), *valles* (v. 1200), *selva/s* (vv. 4, 85, 536, 537, 1117, 1201, 1427). No obstante, en otros fragmentos de mayor interés para este estudio dicho elemento participa en un despliegue de imágenes es-

[1269] Una variante de *tierra* es *suelo* (vv. 23, 86, 2814).

[1270] Flasche (1980a, p. 250) afirma que Calderón toma la visión de la tierra como madre del Antiguo Testamento (Job, I, 21), no sin recordar los términos griego y latino referidos a esta misma noción.

pectaculares y elaboradas (que se verán más adelante) en las que se exhibe una confrontación con otros elementos como el agua y el fuego.

Las montañas y los montes son otra manifestación de la tierra y merecen especial atención, porque aparecen en reiteradas ocasiones contrapuestos a los elementos del aire, el fuego o el agua[1271]. En efecto, los emisarios de Lidogenes, que atacan a Poliarco en el camino y provocan su desgracia, son caracterizados por su maldad —en una expresión que cuenta con ecos de la *Gigantomaquia*— como «partos destas montañas» (v. 42). De modo similar, en las propias entrañas de la tierra se halla la cueva donde se refugiaba Poliarco (vv. 627, 774, 956, 1033). Esta gruta cavada en casa de Timoclea —que lo oculta cuando es perseguido— se asocia a la opresión y a la falta de libertad.

El modo de desplazamiento por el ámbito terrestre es la carrera. El verbo *correr* aparece en dos ocasiones en la comedia (vv. 1218, 1219) y se vincula —como ocurría con *volar*— con la ligereza. Los seres vivos que representan la *tierra* son la *planta* (v. 1508), la *flor* (vv. 1214, 2748) y los *brutos* (vv. 1216, 1508).

En cuanto a las alusiones mitológicas, cabe destacar al personaje de *Atlante* (v. 2658) y la alusión indirecta a los *gigantes* (v. 42), que aluden metonímicamente al elemento de la tierra, como afirma Wilson[1272].

11.2.5. Combinación de elementos

Calderón explota la combinación de los cuatro elementos, que se confunden deliberadamente en grupos de dos o tres creando imágenes —en muchas ocasiones opositivas— de gran valor estilístico. Estas asociaciones llevan aparejada la idea del caos en el que está inmerso el ser humano del universo barroco.

Tierra y agua

Si se atiende a la elección de marcos ambientales para el desarrollo de la comedia, destaca el predominio de lugares fronterizos entre la tierra y el agua, que obligan a los personajes a vivir en un continuo

[1271] La palabra *monte*, en su forma singular o plural, aparece repetidamente en la comedia (vv. 672, 841, 1198, 2621, 2658, 2920).

[1272] Wilson, 1980, p. 10.

desplazamiento entre los dos elementos, con el peligro implícito que este hecho supone. Ponen en relación ambos elementos espacios como la *playa* (vv. 1, 89) —a veces sugerida con el sustantivo *arena* (v. 1798)—, la *orilla* (vv. 888, 1766), el *margen* (v. 1103), el *puerto* (vv. 1527, 1605, 1933, 2809, 3003), las *riberas* (v. 1199), el «montecillo sitiado / del mar» (vv. 409-410)[1273] o la figura del *náufrago* (v. 10).

En lo que se refiere a la determinación de la isla de Sicilia como espacio principal, cabe resaltar —además de la existencia de los elementos del agua y la tierra en contacto— el aprovechamiento de su vinculación al universo mitológico y legendario, tal y como se ha analizado en el capítulo dedicado al espacio. No ha de olvidarse que se trata de una isla muy literaria que tendría implicaciones acordes con el exotismo y la espectacularidad de la comedia.

Agua y fuego

La combinación del agua con el fuego es la que aparece con mayor presencia en la comedia, en relación con la naturaleza volcánica de la isla donde se ambienta. La tópica oposición de estos dos elementos, que implican respectivamente el frío y el calor en su grado extremo, va acompañada de ricas y diversas implicaciones simbólicas, que son utilizadas en complejas metáforas para sugerir y ponderar las experiencias y sentimientos de los personajes[1274].

El fragmento que sigue describe a un sol divinizado en la figura de Febo que protagoniza el momento del atardecer. La poderosa imagen del fuego acostándose en el mar da lugar a la fusión de los dos elementos opuestos, que implica a su vez un enfrentamiento en el que vence el agua. El sol se somete al mar, pues se oculta voluntariamente, «dando licencia a la noche» para extender sus velos de penumbra. Resulta además muy llamativo el contraste lumínico que sugiere el pasaje, muy acorde con la técnica pictórica barroca del claroscuro.

[1273] En la presencia del agua como elemento que circunda o ciñe la tierra en la isla de Sicilia, en la costa mauritana o en este *montecillo* donde se refugia Poliarco subyace la idea ya comentada por Flasche (1980a, p. 250) del «elemento encarcelado».

[1274] Destacan expresiones paradójicas como «rayo de nieve» (v. 720) o «en tus rayos se anega» (v. 2537).

TIMOCLEA Y pues ya el dorado Febo
en ondas de plata y nieve
baña los rubios cabellos,
dando licencia a la noche
que baje entre obscuros velos[1275]

El siguiente ejemplo, ya analizado, muestra una exhibición de las habilidades estilísticas del dramaturgo, capaz de emular (si no de superar) a un pintor en la técnica de plasmar imágenes visuales superpuestas, valiéndose de su gusto por la oposición y combinación de los elementos. Así, el caballo de Poliarco se transforma en rayo, pero su cuerpo no es de fuego, sino de nieve[1276] al estar inmerso en las frías aguas en su lucha por sobrevivir. Más adelante, una nueva metamorfosis transfigura al animal en bajel, con lo cual se indica su subordinación a las ondas[1277]. Una vez más la lucha del agua contra el fuego (y la deliberada mezcla de ambos en un mismo sujeto), alude al peligro y al caos.

GELANOR una alfana,
rayo, si hay rayo de nieve,
que con la espuma se atreve
a vivir dos veces cana,
y diciendo: «Sabe el cielo
que al Rey he sido leal»,
átomos hizo el cristal,
pedazos deshizo el hielo.
El bruto, que ya no es
sino bajel eminente,
hizo proa de la frente,
remos hizo de los pies
y, como una y otra ola
la helada clin erizaban,

[1275] vv. 126-130.

[1276] Wilson alude a la tendencia de Calderón a describir caballos en términos de más de un elemento. En muchas ocasiones echa mano del agua, representada por su personificación en bajel y del aire, aludido por la encarnación en pájaro (Wilson, 1980, pp. 8-9).

[1277] Más adelante Timonides vuelve a reiterar la misma metáfora del caballo como barco hundiéndose para narrar los hechos al Rey: «y él, piloto de un bajel / animado, se fue a pique» (vv. 884-885).

era vela a quien hinchaban
los vientos[1278], timón, la cola[1279]

El sintagma «monstruo confuso» (v. 735) es crucial para entender el alcance de la contraposición y confusión de estos dos elementos, en consonancia con un universo barroco en el que el ser humano se encuentra perdido[1280]. La doble naturaleza del animal, que es al mismo tiempo bruto (caballo) y pez (delfín), indica el desconcierto en el que se halla Poliarco:

GELANOR y monstruo confuso, en fin,
de dos especies, tal vez
era bruto y era pez,
siendo caballo y delfín[1281].

La confrontación de los elementos se intensifica en los siguientes versos, donde tiene lugar una auténtica batalla en la que el fuego del caballo (que representa su propia esencia) no consigue vencer la fuerza del río:

Pero, cansado el aliento,
por boca y ojos vertió
fuego: una batalla yo
vi de elemento a elemento.
Pensó vencerla, mas luego,
aunque su valor le esfuerza,
se rindió, porque era fuerza
que venciese el agua al fuego;
y, yendo a su discreción
donde en el mar se desagua,
vivió en fuego y murió en agua
con envidia de Faetón[1282].

[1278] La presencia del aire en este pasaje donde predomina el enfrentamiento entre agua y fuego demuestra la tendencia a la combinación de elementos, que se estudiará más adelante.

[1279] vv. 719-734.

[1280] Wilson (1980, p. 10) destaca la riqueza del dramaturgo en vocabulario e imágenes de monstruos o criaturas míticas, que aúnan varios elementos.

[1281] vv. 735-738.

[1282] vv. 739-750.

Las imágenes vistas hasta ahora se vinculan con la de Argenis atacada en su torre. La princesa es metamorfoseada —desde el punto de vista estilístico— en una nave en llamas en medio del mar que a su vez se transmuta en un «Volcán de espumas». En este sintagma se exalta una vez más la contraposición del agua (espumas) y el fuego (volcán) en un mismo sujeto que lucha por salvar su vida[1283]. Por medio de esta compleja metáfora se trata de explicar la situación de indefensión y acorralamiento de la princesa, que por escapar del mar se entrega a sus enemigos (aludidos metafóricamente por el fuego).

POLIARCO Argenis, medio dormida,
salió de su cuarto huyendo
y, como en el mar se ve,
Volcán de espumas, ardiendo
una nave y el soldado,
en peligros de agua y fuego,
por huir de uno da en otro,
ansí Argenis, pretendiendo
escapar de sus desdichas,
tropezó en ellas más presto,
pues se entregó a sus contrarios[1284].

La curiosa selección de alusiones mitológicas que hace el dramaturgo tiene que ver con el extraordinario valor del agua y el fuego en la comedia. Gran parte de estas anécdotas, que aparecen meramente citadas pero que se desplegarían en la mente del espectador, llevan implícitos estos dos elementos y en muchas ocasiones son ellos los que ocasionan la muerte del personaje. Es relevante la insistencia en la ya mencionada figura de Ícaro, cuyas ansias por volar apuntan a su identificación con el aire, mientras que en su trágico final tocado por el sol y ahogado en el océano están presentes el fuego y el agua. Hay otros mitos cuya adaptación calderoniana al contexto de la comedia vinculan claramente al fuego con el agua. Sirva como muestra la mención de Faetón (v. 750), la alusión a Eneas huyendo de las llamas (v. 1294) y la caracterización del bajel de Poliarco como «troya de agua» (v. 1673).

[1283] Resulta crucial la aparición del sintagma «peligros de agua y fuego» (v. 426).
[1284] vv. 421-431.

Todos los peligros que sufren los personajes (en el río Himera, en la laguna o en el mar) se vinculan con el agua, aunque esto no evita que los mitos empleados para ponderarlos se basen en el fuego («yo de las ondas eneas», v. 1295). La confusión deliberada entre ambos elementos contribuye a plasmar unos personajes perdidos en el caos y teje una red simbólica y poética centrada en la dualidad opositiva.

Tierra y aire

En el siguiente fragmento se mencionan los ámbitos de la tierra y el aire para sugerir la totalidad de las especies que, aun sin ser humanas, disfrutan —al contrario que Hianisbe— «la paz de casados»[1285].

HIANISBE porque, no queriendo el cielo
que yo gozase la gloria
que llaman paz de casados,
cuya fe estiman y adoran
el bruto, el ave y la planta,
pues con muestras generosas,
amantes de sus especies,
sus semejantes informan[1286]

Tierra y fuego

Los elementos de la tierra y el fuego constituyen, al lado del agua, la esencia de la isla de Sicilia y aparecen en reiteradas ocasiones como base de imágenes altamente elaboradas. En la siguiente visión del amanecer, compuesta por el sol (fuego) que dora los montes (tierra), una vez más el dramaturgo pinta verbalmente un cuadro en el que pone en contraste, a semejanza del claroscuro pictórico, la luminosi-

[1285] Esta tendencia a aludir a animales y vegetales que representan los distintos elementos y atribuirles beneficios de los que el personaje que habla, a pesar de tener naturaleza humana, no puede disfrutar recuerda el conocido monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, referido a la falta de libertad. Francisco Rico alude a que los cuatro elementos, entendidos como un *continuum*, sirven para que «Segismundo y tantos más contrasten en la Naturaleza lo excepcional de su adversa fortuna. El infeliz príncipe de Polonia, en celebérrimo monólogo de *La vida es sueño*, se compara a las aves, a los brutos, a los peces, a los arroyos, y se descubre injustamente engarzado en la gran cadena del ser» (2005, p. 202).

[1286] vv. 1504-1511.

dad con las sombras. La aurora y el alba son la manifestación del poder transformador del sol sobre la tierra:

GELANOR
Al tiempo que ya la salva
del sol estos montes dora,
sale riendo la aurora
y sale llorando el alba[1287]

En este caso, en cambio, es la oscuridad de la tierra la que vence al poder iluminador del astro rey. Se ofrece aquí la contraposición del tenebroso refugio de Poliarco en las entrañas de la tierra con la luz del sol que ilumina la isla y amenaza con su captura[1288].

TIMOCLEA
una cueva que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí. Y, si entras por ella
una vez, fía de mí
que no ha de saber de ti
ni aun la luminar estrella
del sol.
[…]
bien seguro estarás dentro,
que es un abismo su centro,
triste oposición del día[1289].

Agua y aire

La vinculación del aire, representado por el viento, con el agua es muy típica de las descripciones de tormentas. En el fragmento citado a continuación el agua está representada por el navío, que se metamorfosea en un delfín sediento. En una segunda transformación se pondera su velocidad por medio de la identificación con un ave, que

[1287] vv. 671-674.

[1288] El juego antitético entre la oscuridad ofrecida por el amparo de la cueva y la exposición al peligro de los fuegos que anuncian al traidor no está exento de una posible lectura freudiana, en la que el refugio podría equipararse —por su localización en el seno de la tierra y su función protectora ligada a Timoclea— con el útero materno.

[1289] vv. 627-642.

alude al aire. La fórmula gongorina "A, no B" se emplea para destacar su ligereza por medio de la confusión de los elementos[1290].

POLIARCO
Ese sediento delfín
que harto en el mar está,
volar, no nadar, presuma,
las velas al viento erice
y con ligereza suma
escarchada plata rice,
entorche nevada espuma[1291].

La ya mencionada asociación del viento con la ligereza es muy habitual en la comedia en contextos de viajes marítimos:

GELANOR
...un bajel apresta
y en los brazos del viento
al África camina,
[…]
y ¡qué veloz ha ido
a su tierra a hacer pruebas de marido![1292]

En este repaso por las imágenes que aúnan el agua y el aire no puede faltar la mención a la caracterización de un navío como

un edificio eminente
del mar, alcázar con pies
y ciudad con alas[1293]

La metáfora arquitectónica se completa con las alas, que apuntan al aire en relación con la altura de la embarcación y quizá también con su capacidad para desplazarse con celeridad.

[1290] La imagen del movimiento del agua derivado de esta velocidad se plasma en expresiones como «plata escarchada y rizada», «espuma nevada» y *entorchada* para aludir al mar.

[1291] vv. 1905-1911.

[1292] vv. 2579-2585.

[1293] vv. 3283-3285.

Tríadas de elementos: la síntesis

En su propósito de crear un lenguaje alambicado en el que predomina la artificiosidad y la estructuración de raíz silogística, el dramaturgo no se conforma con explorar las posibilidades poéticas de un elemento aislado o con contraponer dos elementos para crear un juego antitético, sino que llega a entrelazar tres en beneficio de la creación de imágenes muy complejas que brotan unas de otras y se acumulan para conseguir la barroca idea del *desbordamiento* y sugerir la totalidad cósmica.

Tierra vs. *fuego y agua*

En los dos cuartetos que siguen se muestra un despliegue de imágenes orientadas al encarecimiento de la firmeza de Argenis en el amor. Primeramente aparece una alusión al elemento de la tierra por medio de la figura de un monte que sostiene el sol y se compara, por su fortaleza, con Atlante[1294]. A partir de aquí se describe la lucha de este elemento con el sol y con el mar, así como su clara victoria frente a ambos. El elevado monte (que llega hasta las nubes) se establece como un beligerante nexo de unión entre el agua y el fuego[1295]. De este modo, se concede una dimensión cósmica al amor de la princesa, identificado con el monte por su constancia y fortaleza.

ARGENIS ¿No miras ese monte o nuevo atlante
que, coluna del sol, al sol se atreve,
dando batalla en derretida nieve
al mar, que espera aun menos arrogante?
Pues ya sobre las nubes se levante
o ya se atreva al que sus ondas bebe,
comparado al amor que el alma debe,
menos firme será, menos constante[1296].

[1294] Wilson (1980, p. 11) sitúa en el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora la imagen del monte sosteniendo el cielo.

[1295] El verbo *atreverse*, la expresión «dar batalla» y el adjetivo *arrogante* inciden en la creación de un ambiente de confrontación entre los tres elementos.

[1296] vv. 2658-2665.

Agua, tierra y aire

Las imágenes que comprenden estos tres elementos aparecen reiteradas en las comedias del autor hasta el punto de que constituyen un rasgo característico de su metaforía[1297]. Poliarco narra sus aventuras marítimas y destaca su condición de desterrado al señalar con una clara hipérbole que es el agua y no la tierra su hábitat natural:

POLIARCO
De mi patria y la ajena desterrado,
en el mar inconstante peregrino,
vivo violento y soy en tanta guerra
hijo del agua más que de la tierra[1298].

A continuación reelabora la misma idea al señalar al mar como su patria y a la embarcación como la casa donde está hospedado. La utilización de los animales como representantes de los elementos aparece cuando Poliarco afirma que, sin tener escamas ni plumas es, parafraseando, 'pez del viento y ave del mar'. La deliberada confusión entre los elementos y su ámbito de dominio incide una vez más en la expresión del caos existencial del personaje, que se encuentra perdido en un universo que no consigue comprender[1299].

POLIARCO
Errando, pues, por la salada espuma,
ciudadano del mar y de una nave
huésped, que ha sido, sin escama y pluma,
del viento pez y de las ondas ave,
miserias vi también, por que presuma
que hallar el mal a un desdichado sabe

[1297] Como muestra, los siguientes versos de *La vida es sueño*: «pájaro sin matiz, pez sin escama / y bruto sin instinto» (*Comedias, I*, p. 15).

[1298] vv. 1622-1625.

[1299] «El universo, así, se ofrecía trabado en "aquella unida cadena / que todas las cosas junta […], la cadena áurea de la *Ilíada*, la «vast chain of being» que aún celebraban Pope y Meléndez Valdés. Don Pedro no sólo la había evocado conceptualmente, sino que había llegado a visualizarla en escena […]. La noción —vale la pena apuntarlo— subyace también a su conocida *maniera* de generar metáforas trocando los atributos o los componentes característicos de diversos dominios de la creación» (Rico, 2005, p. 202).

en la tierra y el agua, pues violento
para enemigo basta y sobra el viento[1300].

En el siguiente fragmento en romance se plasma un cielo —que representa el elemento del aire— y un mar que compiten entre sí en belleza. Más adelante se une a este peculiar certamen la tierra, que vence a ambos en colores, brillo y luminosidad[1301]:

TIMOCLEA Sereno el cielo y el mar
agradable vista ofrecen
cuando espejos de sí mismos
a competirse se atreven.
SELENISA Y la tierra con los dos,
pues en tornasoles vence
al cielo en sombras azules
y al mar en celajes verdes[1302].

El gusto por la síntesis y la acumulación se manifiesta también en los siguientes versos, en los que Argenis pide a Selenisa que cante. Una vez más se utilizan el agua, la tierra y el aire en relación con la idea de la *admiratio*. No obstante, aquí son los propios elementos los que se personifican para quedar suspendidos por la letra de la dama y no los causantes del asombro, como en la secuencia anterior:

ARGENIS Canta una letra; suspende
agua, tierra, mar y viento
con tu voz[1303].

Fuego, tierra y aire

Se ofrece a continuación una nueva muestra del gusto del poeta por buscar la totalidad cósmica y aplicarla a los casos concretos de los

[1300] vv. 1626-1633.

[1301] «La meditación sobre la jerarquía en el dominio de los elementos data de tiempos muy remotos. Encontramos la idea de la contienda de los elementos en el pensamiento de Herákleitos, Empedoklés y Ovidius. Bajo el aspecto en cuestión (como bajo *muchos* aspectos) Ovidius es el autor antiguo (o uno de los autores antiguos) que Calderón llegó a comprender de una manera relativamente exacta» (Flasche, 1980a, p. 248).

[1302] vv. 3196-3203.

[1303] vv. 3229-3231.

personajes[1304]. Comienza con la imagen del fuego asociado al sol, a la que se van incorporando progresivamente los elementos de la tierra y el aire:

Fuego-tierra

Se produce, en primer lugar, la ya mencionada equiparación de la princesa con el propio sol. Como se ha adelantado, Argenis se identifica con Apolo y la consagración de la isla a este dios es en realidad un tributo a la princesa (vv. 1195-1201). En los versos siguientes continúa esta metáfora, ya que se compara la carroza que va a recoger a Argenis con el carro del sol, si bien este último no cuenta con caballos tan hermosos como los del carro de la princesa, con lo cual se plasma aquí el recurso del sobrepujamiento. Es muy llamativa una nueva alusión al poder transformador del amanecer, momento en el que el sol transfigura el color del cielo, antes poblado de estrellas, en azul. Las estrellas yacen sepultadas en «ondas de zafiros».

ARCOMBROTO Una dorada carroza
en ese margen espera;
no tan hermosos caballos
el aurora hermosa ostenta,
cuando el alba antes que el sol
sombras viste y nubes huella
y él en ondas de zafiros
sepulta abismos de estrellas[1305]

Tierra-aire

Inmediatamente después aparece una descripción de los caballos que mueven la carroza de Argenis, identificados con hipogrifos para destacar de este modo una ligereza tal que sus pezuñas no dañan las

[1304] «E. M. Wilson, E. W Hesse y otros estudiosos han tratado de ver la procedencia y significación de los símbolos, imágenes, metáforas y comparaciones de Calderón, organizándolos en torno a los cuatro elementos naturales, aire, tierra, agua y fuego, o en torno a la Naturaleza, la Astronomía, la Mitología, el Reino animal, etc. En relación con ello [...], resulta interesante observar que, ya desde su primera juventud, Calderón manifiesta asombrosa propensión y facilidad para simbolizar estados de ánimo a base de los cuatro elementos naturales» (Navarro González, 1984, p. 69).

[1305] vv. 1202-1209.

flores sobre las que corren ni las ruedas de la carroza dejan surco por la tierra que pisan.

ARCOMBROTO
como los que deste carro
son hipogrifos que llegan
a competir con las aves,
pues en su veloz carrera
ni flor malogran sus plantas
ni surco imprimen sus ruedas[1306]

Los siguientes cuatro versos ofrecen la confusión de los elementos del aire y la tierra en las figuras de los caballos, que aparecen caracterizados como animales terrestres que vuelan y animales del aire que corren[1307]. La naturaleza híbrida del hipogrifo con el que se identifican, que cuenta con rasgos de ave y de caballo, refuerza la imagen[1308].

ARCOMBROTO
que, siendo brutos del viento,
siendo aves de la tierra,
vuelan pensando que corren,
corren pensando que vuelan[1309].

Agua, estrellas y viento: la tormenta

La clásica descripción de la tempestad lleva aparejadas imágenes de violencia en los elementos naturales, que sugieren el peligro al que está sujeto el navegante. Al agua y el aire se suman las estrellas en la descripción del mar agitado que se reproduce a continuación:

POLIARCO
Embarqueme, pero apenas
en el salado zafir
abrió la quilla los senos

[1306] vv. 1210-1215.

[1307] «Ya en los tiempos más remotos de la Antigüedad existe una meditación referente a los oficios de los elementos. […] La yuxtaposición de las palabras "aire" y "alumbrar", "agua" y "aliento" —es decir la concatenación de términos incompatibles— deja pensar en lo que acabamos de llamar "permuta de función"» (Flasche, 1980a, p. 249).

[1308] El quiasmo en los dos versos finales sintetiza la idea de velocidad e hibridez de los animales en su desplazamiento.

[1309] vv. 1216-1219.

del pavimento turquí,
cuando rizadas espumas,
combatidas entre sí,
imitaban con las ondas
un verdinegro tabí.
Sacó la escamosa espalda
el agorero delfín;
sacó Tritón el torcido
caracol, acento vil
que es trompeta de los vientos,
y hizo señal de embestir[1310].

Los astros y el mar se juntan para configurar la espectacular imagen de la tormenta:

POLIARCO Aquí en montes se levanta
el mar hasta competir
con las estrellas, y juntos
luces y fanales vi,
que parecieron errados
cometas que del cenit
del cielo se despeñaban
a dar guerra y a morir[1311].

A todo esto se añade el aire, pues es el viento el que origina la tempestad:

POLIARCO Gime el viento, brama el mar,
y en su bramar y gemir
de dulces sirenas era
la música para mí
por pensar que estaba cerca
la muerte que pretendí[1312]

Fuego, tierra y agua

El fuego, la tierra y el agua se entrelazan en un fragmento muy destacado por la multiplicidad metafórica. Un sol personificado, que

[1310] vv. 2906-2919.
[1311] vv. 2920-2927.
[1312] vv. 2928-2933.

representa el elemento del fuego, interpreta el panorama de la tierra después de la batalla. Primeramente observa su rostro en el espejo de sangre en el que se ha convertido la tierra y a continuación advierte la presencia de unos bajeles que son en realidad los cadáveres resultantes del desastre. Merece especial atención la metamorfosis de la tierra en mar debido a la masacre. La intensidad del pasaje emana de la ponderación de la sangre derramada, que es destacada mediante expresiones portadoras de cromatismo y plasticidad, como «espejos de escarlata». El movimiento de ese mar de sangre se sugiere por medio del sustantivo *ondas* y del verbo *navegar*:

POLIARCO El sol, mirando su faz
en espejos de escarlata,
dudó cómo hallaba mar
la que dejó tierra: tanta
era la vertida sangre
que los cuerpos navegaban,
siendo bajeles de hueso
sobre las ondas de nácar[1313].

En esta ocasión los tres elementos antes mencionados se integran en un pasaje cuya finalidad principal es la de hacer alarde del poder militar de Poliarco. En efecto, el agua, la tierra y el fuego aparecen aquí como armas de destrucción que muestran el poderío del príncipe una vez vuelva de Francia acompañado del ejército. La imagen principal presenta dos bajeles transformados en volcanes de agua y fuego[1314]. El poder destructivo de Poliarco se sintetiza en una alusión al elemento de la tierra, que aparece manifestado a través de la mención al nacimiento de los gigantes («teman el parto a tus preñados montes»)[1315]. Así como los terribles gigantes nacieron de los montes,

1313 vv. 2442-2449.

1314 De acuerdo con la asociación de pájaros, caballos y barcos dice Wilson que «Calderón, expressing the baroque feeling for force and violence, referred to each in terms of the others. […] This formula covers a large part of Calderón´s imagery. So we find him calling ships: *ave del mar, caballo del mar, neblí del mar, delfín del viento, pez del viento, volcán del agua, pájaro de espuma, escollo que navega, velera ave; monte de velas, uracán de lino, selva de jarcias*; and *pájaro sin pluma, pez sin escama* (1980, pp. 7-8).

1315 La figura mitológica de los gigantes, localizada en la Gigantomaquia, se encuentra asociada al poder y a la misma isla de Sicilia en *La gran Cenobia* («No os parezca una mujer / poco fin a tanta empresa, / que más su victoria estimo / que si

según Argenis nacerá de Poliarco una exhibición de poderío que facilitará que el Rey se la entregue por esposa (vv. 2617-2624).

Después de arrojar luz sobre estas menciones cósmicas de extraordinaria fuerza dramática —aplicadas de manera recurrente a las experiencias concretas de los personajes— se puede determinar que el dramaturgo crea con la presencia de *fuego*, *aire*, *agua* y *tierra*, una red poética que contribuye a la configuración de un universo lírico y simbólico muy estilizado y cohesionado.

Argenis y Poliarco constituye toda una exhibición de la habilidad del poeta para configurar entramados de correlaciones donde menciones a Apolo, Júpiter, Faetón, Ícaro, Mercurio o Atlante ponen de manifiesto, una vez más, la importancia de las cuatro raíces o humores en el imaginario calderoniano. Son precisamente los cuatro elementos los que unifican la presencia mitológica en la comedia, ya que en la gran mayoría de las referencias empleadas figura alguno de estos constituyentes básicos en combinaciones opositivas.

Destacan sobre los demás los elementos del agua y el fuego, especialmente representativos de los peligros que amenazan a los personajes. Su expresión combinada se asocia con momentos de incremento de la tensión dramática que obedecen a la existencia de riesgo real para el personaje o sirven para describir su confusión mental debida al sufrimiento amoroso. El problema que se plantea es magnificado por medio de alusiones cósmicas en las que entidades como el mar, el cielo, o el mismísimo sol se encuentran implicadas. Así, se tiende un puente desde lo subjetivo hasta lo universal, de manera que en el mundo exterior (el macrocosmos) se plasma el sufrimiento interno del personaje[1316].

El marcado entrecruzamiento, confusión y confrontación del agua con el fuego —manifestado en alusiones como «troya de agua» o «diluvios de luz»— entronca con la ambientación de la comedia en una isla conocida por sus volcanes, que aparece reiteradamente cubierta por fuegos y cercada de agua. Las plásticas imágenes de gran poder lírico que se vinculan a este marco espacial simbolizan la falta

---

en campaña venciera / en defensa de los dioses, / brazo a brazo, fuerza a fuerza, / los gigantes de Sicilia», *Comedias, I*, p. 374).

[1316] Con respecto a esta misma idea, ya Valbuena Briones asegura que «La proyección cósmica de una situación conflictiva es peculiar de la dramática calderoniana y responde a la filosofía neoplatónica que la alienta» (1977, p. 84).

de armonía, el caos que amenaza a cada momento y se relacionan al mismo tiempo con la búsqueda de la *admiratio*. En efecto, la lucha entre elementos se vislumbra como un espejo poético de la confusión existencial de unos personajes tan barrocos como Poliarco y Arcombroto, que —desconocedores u ocultadores de su propia identidad— sobreviven, con la determinación y arrojo que les concede el amor, a los sucesivos avatares dispuestos por el hado.

IV. CONCLUSIONES GENERALES

La insistencia reiterada y casi exclusiva de la crítica calderoniana en el estudio de las obras más celebradas del dramaturgo contribuyó a condenar al olvido a otras piezas menos canónicas, que permanecieron marginadas a lo largo de las décadas. Un buen ejemplo es *Argenis y Poliarco*, que no dispone hasta el momento de una edición crítica ni anotada y quizás por ello no suele ser tenida en cuenta en los distintos análisis y clasificaciones de comedias del autor. Esta desatención se refleja en la ausencia casi total de estudios monográficos sobre la pieza, aun cuando por sus características y particularidades podría ayudar a entender muchos de los rasgos generales del dramaturgo.

Dicha situación de abandono me aportó cierta libertad a la hora de abordar el análisis de la comedia a todos los niveles, pero también implicó un gran esfuerzo y mucha responsabilidad, pues por norma general los capítulos tratados tuvieron que construirse sin el apoyo de estudios críticos previos —al menos específicos de la obra.

En el primer bloque de la presente tesis doctoral se realizó un estudio textual de *Argenis y Poliarco*, donde se han tenido en cuenta los testimonios impresos, comenzando por la publicación del texto en la edición príncipe, QC (1637), hasta sus reapariciones en S (1641) y Q (1670 ?), así como la edición póstuma llevada a cabo por Vera Tassis (1686). Ante la ausencia de testimonios que cuenten con un valor textual equivalente a QC, se ha extendido el estudio a algunas ediciones sueltas de finales del siglo XVII (o comienzos del XVIII), para constatar que todas ellas reproducen el testimonio tassiano y, por tanto, carecen de valor para la fijación del texto. Además, fueron consultadas las ediciones modernas de la comedia, contenidas en las colecciones de obras del autor, que han servido en ocasiones como complemento para la interpretación.

El grueso del apartado textual consistió en el análisis de los errores contenidos en la *editio princeps*, texto base de la presente edición, pero

también se examinaron los demás testimonios de la época (S, Q y VT), con el fin de construir un *stemma* que refleja la transmisión textual de la comedia. Debido a la existencia de errores conjuntivos de QC, S, Q y VT se ha probado que todos han leído directa o indirectamente de QC, testimonio claramente privilegiado frente a los demás debido a su situación en la parte alta del *stemma.* Es especialmente valioso el dato de que QC comete un error (v. 3288) que S y Q enmiendan mal, pero de forma distinta entre sí. Esta es la prueba de que ambos testimonios derivan de QC, si bien de forma independiente. De modo similar, existe otro error de QC (v. 2045), cuya asimilación por los demás testimonios confirma la misma línea filiatoria. De hecho, S lo corrige sin fortuna, mientras que Q (que pasa a VT) acierta en la enmienda. Para trazar el *stemma* fue crucial también la existencia de un error separativo encontrado en S (v. 490). Su condición imperceptible y la lectura correcta de Q y VT sitúan a estos dos testimonios en otra rama del *stemma*, pues no podrían haber leído de S sin incorporar el error. Por último, la relación entre Q y VT se apoya en los errores conjuntivos de ambos y, sobre todo, en uno de Q enmendado sin fortuna por VT (v. 2608), que indica la direccionalidad de la filiación.

De todo lo dicho se extrae un *stemma* en el que se refleja que de QC derivan de forma directa e independiente S y Q y que —en un segundo nivel— VT es copia de Q.

Ya en el terreno del estudio literario, una de las principales aportaciones de esta tesis doctoral es la indagación acerca del marco cronológico de *Argenis y Poliarco.* Aunque no se ha podido determinar con exactitud la fecha de composición, se ha logrado fijar con toda seguridad una franja cronológica que va desde el momento de la publicación de la fuente inmediata, en 1626, a 1636, año de la primera representación de la pieza de la que hay noticia. Hasta ahora no se había tenido en cuenta el dato de la traducción de la *Argenis* de Barclay para establecer el *terminus a quo* de la datación de la comedia. Dentro de este marco de una década, algunos indicios han llevado a barajar una fecha aproximada entre 1627 y 1629, que además encaja a la perfección con el gusto literario por la narrativa bizantina —muy en boga en el período de 1620-1630—, que habría impulsado al dramaturgo a interesarse por la fuente.

Al lado de la datación, se ha podido dilucidar otro aspecto clave, también imprescindible como punto de partida para un acercamiento a la pieza: el género. *Argenis y Poliarco* ha tomado de la *Argenis* de Barclay la ambientación en un universo de raigambre bizantina, tal como se aprecia en el predominio de un marcado decoro y verosimilitud que distancia la obra de los excesos fantasiosos de la literatura caballeresca. La preeminencia de la temática amorosa y su desarrollo argumental son rasgos que evidencian su integración en dicha órbita genérica. De hecho, el sentimiento que une a Argenis y a Poliarco —puro e idealizado— y la presencia de obstáculos determinados por la fortuna, que provocan sucesivas separaciones y encuentros, evoca las historias de amor y peregrinación contenidas en la narrativa de Heliodoro y Aquiles Tacio.

En el amplio capítulo dedicado a la fuente se ordenaron y analizaron los sucesivos procesos que sufrió la historia de Barclay desde que fue editada de forma repetida en latín hasta que se transformó en comedia calderoniana, pasando por la fase de traducción al español de mano de José Pellicer. La reconstrucción de todas estas fases es una de las mayores aportaciones del presente trabajo, ya que hasta ahora no se había demostrado cuál era la fuente inmediata de la comedia. Se ha podido constatar aquí por primera vez que el texto calderoniano tiene como antecedente directo la traducción de Pellicer, que vio la luz en 1626. Para ello se aportan una serie de evidencias léxicas, semánticas y gramaticales que informan de la cercanía del texto calderoniano con dicha obra y de su discordancia con respecto a la edición original latina y la traducción de Gabriel de Corral. Además, el texto de Pellicer se acomoda al gusto literario culteranista en auge en la época, compartido por Calderón.

No obstante, para realizar un estudio de la comedia que nos ocupa en su integridad no basta con dilucidar su fuente inmediata. Es crucial, además, tener en cuenta que Calderón siguió ciertas directrices para trasladar un argumento que en Pellicer constaba de cinco extensos libros en prosa y poesía a una comedia en tres jornadas. En este sentido, se han analizado procedimientos recurrentes que se aplicaron a la *Argenis*, como las amplificaciones de pasajes, los desplazamientos de distintos episodios, las omisiones, las modificaciones o la simplificación general de elementos, todo ello orientado a la elaboración de una nueva obra destinada a funcionar en un escenario.

El estudio de este complejo proceso, por su naturaleza comparativa, sirvió para reflexionar acerca del *modus scribendi* y el imaginario literario del dramaturgo, pues se evidenciaban todos aquellos aspectos de la comedia que no se contenían en su fuente. En efecto, la representación trae consigo la necesidad de eliminar elementos poco teatrales como los largos monólogos y las descripciones para crear un universo artístico muy calderoniano, bien diferenciado de la obra previa y regido por reglas propias.

El dramaturgo modela los materiales de la fuente, pero también les añade numerosos rasgos de su cosecha, como la impresión de un estilo alambicado, con muchos rasgos gongorinos, o la utilización de tópicos propios de su dramaturgia, como la descripción de la cueva, la escena del desembarco o el díptico de sonetos pronunciado por los enamorados. Estos y otros lugares vinculan a *Argenis y Poliarco* con comedias del autor como *La vida es sueño*, *El mayor encanto* o *Los tres mayores prodigios* y la integran sin lugar a dudas en el repertorio teatral calderoniano.

Más allá de los rasgos que evidencian su incontestable pertenencia al corpus del dramaturgo, también se han localizado en *Argenis y Poliarco* alusiones que relacionan la comedia con un contexto literario más amplio. Se trata de referencias a obras como *El Quijote*, la *Historia Etiópica* o el *Amadís*, que —integradas en el nuevo producto dramático— se convierten en sellos de identidad que permiten conectar la pieza con Calderón y su tiempo.

A lo largo del presente trabajo se ha buscado establecer en todo momento un diálogo entre aquellos aspectos más externos a la comedia (como su datación y el contexto genérico y literario) y las cuestiones más intrínsecas, derivadas del propio análisis del texto, contemplado como un todo. De acuerdo con esta segunda perspectiva, en una lectura de la comedia como un universo literario autónomo, quedó demostrada la funcionalidad de una de las características básicas de la comedia nueva: la polimetría. En efecto, los cambios métricos están vinculados de manera recurrente a desplazamientos espaciotemporales, entradas o salidas de personajes, variaciones de cuadro o alteraciones en el tono dramático, que repercuten de forma clara en la estructura de la pieza. Detrás de esta idea subyace la existencia de un código, más o menos rígido y consciente, al que obedece la selección de cada uno de los moldes métricos, de acuerdo con la situación.

Todo esto lleva a constatar que en la arquitectura dramática de *Argenis y Poliarco*, como en otros ámbitos de la comedia, se aprecia un deliberado gusto por el artificio, manifestado en el constante alejamiento de la espontaneidad. Cada elemento está cuidadosamente seleccionado y se utiliza en correspondencia con otros en beneficio de un efecto final que obedece al gran plan general del dramaturgo. La comedia se desarrolla en series lógicas tendentes al dualismo, en consonancia con un espíritu lúdico y artificioso.

En relación con estas características esenciales de *Argenis y Poliarco*, el pensamiento barroco, manifestado en los temas calderonianos por excelencia (amor, celos, destino y libertad, honor...) se refleja en la ordenada clasificación de conceptos, procedente de la filosofía escolástica, y en la propia estructura de la comedia, donde se aprecian múltiples escenas que funcionan como contrapartidas simétricas de otras.

La impronta de la filosofía de la época se manifiesta también en la presencia de la duda o inquietud como motivo predominante en numerosos pasajes. Los personajes, que ignoran los entresijos de las tramas que ellos mismos protagonizan, proponen hipótesis —pesimistas o esperanzadas— que explican las extrañas situaciones que los envuelven e inmediatamente después se corrigen a sí mismos con nuevas afirmaciones. Héroes como Poliarco y Arcombroto, ejemplos de virtud y rectitud moral, se encuentran perdidos en el gran teatro del mundo y discurren por la comedia en un estado de confusión y agitación permanente, engañados por sus propios sentidos y víctimas de la mutabilidad de la fortuna.

Estos seres, pertenecientes a las más altas esferas sociales, encajan con la voluntad general de abstracción, manifestada en los pocos rasgos que los definen. En su cambio desde la fuente, el dramaturgo les imprime rasgos míticos a través de metáforas que los identifican con modelos literarios o clásicos. No cabe duda de que Calderón crea unos personajes idealizados que se sitúan al margen de la temporalidad y la circunstancia.

Pero en la configuración de las *dramatis personae* conforme a dicho plan de estilización hay una clara excepción que no resulta casual ni gratuita. La figura de Gelanor, que encarna la vulgaridad, cobardía, egoísmo y ruindad en su grado máximo, funciona como contrapunto cómico del resto de los personajes y actúa como vehículo de la ironía y la burla. El dramaturgo invierte por completo la personalidad del

fiel criado de Poliarco en la fuente, lo priva de todas sus virtudes y solo de este modo lo hace funcionar en las tablas como un auténtico gracioso calderoniano, capaz de aproximarse al público para sugerirle un distanciamiento de lo sucedido en escena y encontrar la risa hasta en los más trágicos sucesos. De hecho, se puede distinguir un estilo claramente cómico, de mano de Gelanor, mezclado con aquel elevado y artificioso, en boca de los demás personajes.

Este gusto por los contrastes, tan barroco, se refleja de igual modo en otros niveles de la comedia, mediante la omnipresente concurrencia de opuestos: lo mitológico se mezcla con lo caballeresco, lo amoroso con lo heroico, lo pagano con lo cristiano y lo serio con lo burlesco, todo ello aderezado con un lenguaje poético de alto nivel que se ajusta tanto a secuencias líricas como a escenas de gran dinamismo. En consonancia con este gusto por lo híbrido, se suceden y entrelazan elementos de distintas escuelas poéticas de la época como el gongorismo, el neoplatonismo o el petrarquismo, orientados a la elaboración de una comedia en la que la tensión dramática y la perfección poética se hacen visibles en los momentos precisos.

El dramaturgo pone tal empeño en la elaboración estilística que en ciertos pasajes —destacados por la plasticidad de sus metáforas— llega a emular determinadas técnicas pictóricas. El componente visual es especialmente llamativo en fragmentos donde se localizan alusiones a la luminosidad, al cromatismo o a la perspectiva, que van configurando un universo dramático altamente elaborado, en el que se superponen imágenes hasta crear la barroca idea del desbordamiento, que perseguiría la *admiratio* del espectador. Por otro lado, a nivel escenográfico, la agrupación de los personajes en el tablado, el cromatismo de sus ropas y los decorados evocarían en sus distintas combinaciones las técnicas que empleaban los profesionales de la pintura para plasmar en el lienzo la exuberante visualidad del universo barroco.

En cuanto al componente espacial, la comedia adopta de su modelo una focalización doble, de acuerdo con el gusto calderoniano por los paralelismos y simetrías. Conforme a este patrón, los héroes —ejemplos de fortaleza y buen hacer— son expuestos a múltiples avatares que los llevan a viajar de Sicilia a Mauritania de forma sucesiva, inmersos en un ritmo frenético y en un transcurrir de los acontecimientos propio de un mecanismo de relojería. Muchos de los marcos espaciales ubicados dentro de estos dos grandes ámbitos

cuentan con una función poética, asociada a la búsqueda de distanciamiento y exotismo: la isla de Sicilia, el reino africano de Hianisbe, los palacios reales, la fortaleza donde se guarda a Argenis, la gruta en la que se escondía el perseguido Poliarco... Se trata de lugares asociados a acontecimientos extraordinarios y novelescos, capaces de despertar en el público extrañamiento y sorpresa.

De acuerdo con este recurrente alejamiento del *aquí* y el *ahora*, Calderón busca deliberadamente difuminar la franja cronológica en la que transcurría la acción en la fuente y para ello recurre a la escasez e imprecisión de las marcas temporales, que se refieren exclusivamente a momentos del día como el amanecer, la tarde o el crepúsculo. Todas ellas han de ser interpretadas como elementos ambientales introductores de lirismo, más que como índices orientativos fiables. Las continuas alusiones a divinidades y otros elementos de la cultura clásica, incrustadas en las metáforas a lo largo de toda la obra, sugieren una ambientación histórica en la Antigüedad destinada a repercutir en el buscado distanciamiento de los sucesos representados o narrados, que se rodean de un halo mítico y atemporal.

No se ha querido desatender en el presente trabajo la antes apuntada dimensión espectacular de *Argenis y Poliarco*, que, si bien no es una comedia de gran espectáculo, puede considerarse —como otras piezas del autor— un antecedente de las fiestas cortesanas por su gran elaboración y la tendencia a la fusión de distintas técnicas artísticas (poesía, música, artes plásticas, escenografía…). Partiendo siempre de la palabra escrita, que es el único material del que disponemos en nuestros días, se trató de reconstruir de la forma más completa posible una hipotética puesta en escena de la comedia, asumiendo la necesaria existencia de varias y diversas potenciales representaciones en función del marco espacial y los espectadores.

En la búsqueda de la información referida a este ámbito fueron analizadas las distintas pistas aportadas por el texto y los paratextos (acotaciones, apartes, decorados verbales, alusiones concretas al vestuario, a la música o al *attrezzo*, etc.), valiosas para dilucidar algunos datos acerca de la *actio*. Todos estos ingredientes, con su poder simbólico y sinecdótico, colaboran en la configuración del universo ficcional de la pieza y se combinan con los demás recursos de diversa índole para exaltar ante el público la situación emocional del personaje.

Cerraremos esta reflexión final con una referencia al análisis global del componente simbólico, sugerido a lo largo de todos los apartados literarios y recogido de forma especial en el capítulo dedicado a la interpretación. Como se adelantaba en los párrafos anteriores, *Argenis y Poliarco* resalta frente a otras comedias por la presencia de un estilo elevado y una dimensión lírica y simbólica que la acercan en el plano lingüístico a piezas del calibre de *La vida es sueño*. Esta alta elaboración se percibe en el hecho de que el dramaturgo crea —con la presencia de *fuego*, *aire*, *agua* y *tierra*— una red poética extendida por toda la comedia, que contribuye a la confección de un universo estilizado y cohesionado, gobernado por leyes propias.

La combinación de los elementos del *agua* y el *fuego*, plasmados en un amplio repertorio de imágenes, destaca sobre la presencia del *aire* y la *tierra*, pues los dos afloran en momentos de especial tensión dramática, y son representativos de peligro para los personajes. La confusión del agua con el fuego se vincula con la ambientación de la comedia en la isla de Sicilia, famosa por sus volcanes, que se describe cubierta por fuegos y cercada de peligrosas aguas. La asociación de dichos elementos opuestos sirve para crear imágenes antitéticas, portadoras de gran poder lírico, que simbolizan el caos que amenaza a cada momento al ser humano, y se relacionan con la constante búsqueda de la *admiratio*. El objetivo final de todo este entramado simbólico, que se alimenta de cada una de las distintas dimensiones dramáticas y destaca por su coherencia y precisión, es el de captar la atención del espectador y transportarlo lejos de su realidad cotidiana, hacia un universo estilizado y exótico donde el tiempo se desliza con rapidez al compás de los más extraños acontecimientos.

En este ambiente de antigüedad y lejanía los ideales caballerescos siguen vigentes y gobiernan las vidas de unos personajes heroicos, nobles y enamorados, que se enfrentan a diversos avatares en un entorno de jardines, grutas secretas y palacios. El público del siglo XVII (y ¿por qué no?, también el de hoy), deseoso de formar parte de este universo lúdico y legendario, es llamado a emprender un viaje literario y dramático, enriquecido por la ironía y la capacidad de reflexión que concede la distancia.

Hechas todas estas aclaraciones, solo resta desear que este trabajo, destinado a arrojar luz sobre la olvidada pieza, contribuya a un cambio de rumbo en la recepción de *Argenis y Poliarco*, de forma que la comedia comience a ocupar el puesto que se

merece en la nómina de obras calderonianas. Confío en que algún día se cumplan las aspiraciones de la reina Hianisbe, de modo que *Argenis* «sea / un asombro que se lea / por historia celebrada».

GENERAL CONCLUSIONS

The repeated and almost exclusive insistence in Calderonian scholarship on the study of the playwright's most famous works has contributed to the neglect of other less canonical works, which have remained overlooked for decades. One good example of this is found in *Argenis y Poliarco*. Until now, there has been no critical or annotated edition of this work, which is perhaps why it is not often included in the different analyses and classifications of the author's plays. The lack of attention given to the play is reflected in the virtual absence of monographs on the piece, despite the fact that through its characteristics and idiosyncrasies it could facilitate the elucidation of many of the general characteristic features of the dramatist's work.

Said situation regarding the neglect of this piece allows for a certain freedom at all levels of analysis when first undertaking its study, yet it also entails a great deal of work and much responsibility, since the chapters in this thesis were, in general, written without the aid of previous critical works – or without specific works on the play, at the very least.

The first part of this doctoral thesis comprises a textual study of *Argenis y Poliarco* in which early printed testimonies of the play were taken into account, beginning with the publication of the principal edition, QC (1637), until its reappearances in S (1641) and Q (1640?), in line with the posthumous edition completed by Vera Tassis (1686). Given the absence of versions of a textual quality equivalent to QC, the study was extended to include certain *sueltas* of the late seventeenth century (or early eighteenth), in order to show that all these support the tassiano version and, therefore, do not contribute in any additional way to the determining of the text. Also consulted were modern editions found in collections of works by the author which occasionally served to complement the interpretation of the piece.

For the most part, the chapter on textual criticism consisted in the analysis of errors found in the *editio princeps*, the basis of the present edition. However, other contemporary versions were also examined (S, Q, and VT), with the objective of constructing a *stemma* which might reflect the textual transmission of the play. Given the appearance of concurrent errors in QC, S, Q, and VT, it has been proven that all these derived directly or indirectly from QC, a testimony which clearly enjoyed precedence over the rest as indicated by its position in the higher part of the *stemma.* One error is especially useful, namely that committed in QC (v. 3288) which S and Q both integrate incorrectly into the text, but in different ways. This is proof that both versions derive from QC, albeit independently. Similarly, another error is found in QC (v. 2045), whose assimilation by the rest of the versions confirms a common lineage. In fact, S corrects it unsuccessfully, while Q (which then transforms into VT) amends this error correctly. In order to trace the *stemma* there was one further error that was crucial, namely a separative one found in S (v. 490). The virtual imperceptibility of the error and the correct readings in Q and VT locate these two testimonies in the other branch of the *stemma*, since they would not have been able to read from S without incorporating this error. Finally, the relationship between Q and VT is supported by the concurrence of errors in both and, above all, in an error found in Q unsuccessfully amended by VT (v. 2608), which indicates the direction of the line of descent.

From all of this, we can extract a *stemma* in which it is reflected that S and Q derive directly and independently from QC and that – on a further level – VT is a copy of Q.

Proceeding into the area of literary study, one of the main contributions of this doctoral thesis is the research relating to the chronological framework of *Argenis y Poliarco.* Although it has not been possible to determine with the date of composition with absolute precision, it has been possible to establish with the fullest certainty that the date of composition must fall within the period beginning from the publication of the source immediately preceding the work in 1626 until 1636, the date in which we find the first notice of its production. Until now the date of Barclay's translation of *Argenis* has not been taken into account to establish the *terminus a quo* of the date of the play. Within the framework of a decade, certain indicators

have lead to the proposition of an approximate date between 1627 and 1629, which is in addition completely in line with the contemporary literary taste for byzantine narrative – very much in vogue from 1620 to 1630 – which might have incited the dramatist to take an interest in the preceding source.

Aside from the dating of the piece, it was possible to elucidate one further key aspect, similarly fundamental in nature, as a starting point for a greater understanding of the play – that is, genre. *Argenis y Poliarco* has taken from Barclay's *Argenis* the setting of a byzantine universe, with its elaborate roots, as is evident in the predominance of pronounced decorum and verisimilitude which distance the work from the fantastic excesses of chivalric literature. The preeminence of the theme of love and the development of this argument are signs which point to the work's assimilation into the former generic sphere. In fact, the emotion which joins Argenis and Poliarco – pure and idealised – and the presence of obstacles set out by fortune, which trigger successive separations and reunions, evoke the love stories and wanderings found in the narratives written by Heliodorus and Achilles Tatius.

The substantial chapter on the source of the play comprises the study of the successive stages through which the story by Barclay progressed: these were ordered and analysed from its repeated editions in Latin, through the phase of its translation into Spanish by José Pellicer, to its transformation into the play by Calderón. The reconstruction of these stages is one of the main contributions of the present work, given that prior to this, the immediate source of the play had not been identified. It has been possible to assert here, for the first time, that the direct precursor of the Calderonian text was the translation by Pellicer which appeared in 1626. For this were examined certain instances of lexical, semantic, and grammatical evidence which evince the proximity of the Calderonian text with said work and its dissimilarity from the original Latin edition and the translation by Gabriel de Corral. Moreover, it would seem that the Pellicer text conforms to the literary taste of *Culteranismo* which was in popular during this period and shared by Calderón.

Notwithstanding, to produce a study of the comedy which takes the whole work into account, it is not sufficient to identify its immediate source only. It is, moreover, crucial to consider that Calderón followed certain precepts to translate an argument that in

Pellicer constituted five substantial books of prose and poetry into a comedy which takes place over three days. In this regard, the prevalent techniques which were applied in *Argenis* were analysed – such as the lengthening of passages, the transposition of certain episodes, omissions, and general modifications or simplifications of features, all of which were employed toward the creation of a new work intended for the stage.

The study of this complex process, which was comparative in nature, allowed for greater consideration of the *modus scribendi* and the literary imagination of the dramatist, since all the aspects of the comedy which were not found in the source were evinced. In fact, its dramatic representation entailed the necessity to eliminate certain features which are less theatrical, such as long monologues and descriptions, in order to create an aesthetic universe which is emphatically Calderonian, distinctly different from the previous work, and conceived according to its own rules.

The dramatist moulds the source material, and also adds to this numerous features of his own practice, such as the impression of a complex style with many echoes of *Gongorismo*, or the use of *topoi* peculiar to his dramaturgy, such as the descriptions of caves, disembarkation scenes and diptychs of sonnets performed by the lovers. These and other topoi link *Argenis y Poliarco* to other theatrical works by the author, such as *La vida es sueño*, *El mayor encanto* or *Los tres mayores prodigios*, and establish it firmly in the Calderonian theatrical repetoire.

Beyond the features which demonstrate its incontestable place in the corpus of the dramatist, there have been found in *Argenis y Poliarco* allusions which locate the play within a wider literary context, namely, references to works such as *Don Quixote*, la *Historia Etiópica* or the *Amadís* which integrated into the new dramatic creation – are transformed into hallmarks which permit the play to be linked to Calderón and his own time.

Throughout the present work there ran a constant effort to establish a dialogue at every point between the external aspects of the comedy (such as its date and generic and literary context) and questions pertaining to its intrinsic nature which derived from the analysis of the text considered as a whole. In line with this second perspective, the reading of the piece as an autonomous literary universe demonstrated the function of one of the fundamental characteristics

of the new comedy, that is, the use of different metres. In effect, the changes in metre regularly correspond to spacial and temporal changes, the entrances and exits of characters, variations in *cuadro* or to alterations in the dramatic tone, which reverberate clearly in the structure of the piece. Behind this idea lies the existence of a code, generally rigid and deliberate, to which the selection of each metrical model adheres, according to the situation.

All of this leads to the assertion that in the dramatic architecture of *Argenis y Poliarco*, as in other aspects of the piece, there is an overt preference for artifice, which is manifest in the constant movement away from spontaneity. Each feature is assiduously chosen and employed in accordance with others so as to create a final effect that adheres to the overarching, general plan of the dramatist. The piece unfolds in logical sequences tending towards dualism, in concordance with a ludic and artificial spirit.

With regard to these fundamental characteristics of *Argenis y Poliarco*, baroque thought, evident in Calderonian themes *par excellence* (love, jealousy, destiny and freedom, honour, etc.), is reflected in the ordered classifications of concepts, which are informed by scholastic philosophy, and in the structure itself of the comedy, where there are a number of scenes which function as symmetrical counterparts of others.

The imprint of contemporary philosophy is also evident in the presence of doubt or anxiety as the predominant motive in numerous passages. The characters, who are unaware of the hidden complexities of the plot that they themselves act out, propose hypotheses – either pessimistic or optimistic – which explain the strange situations in which they find themselves and correct themselves immediately afterwards with new assertions. Heroes such as Poliarco and Arcombroto, examples of virtue and moral rectitude, find themselves lost in the great theatre of the world, and run through the piece in a state of confusion and permanent agitation, betrayed by their own senses, and as victims of the fickleness of fortune.

These characters, who belong to the highest social circles, form part of the general trend of abstraction, which is evident in the paucity of features which define them. In altering the source, the dramatist endows the characters with mythical features by means of metaphors which identify them with literary or classical modes. It is clear

that the characters created by Calderón are situated outside the temporal and circumstantial boundaries.

However, within the construction of the *dramatis personae* in accordance with said stylistic plan there remains an obvious exception which is neither casual or gratuitous. The figure of Gelanor, who embodies vulgarity, cowardice, selfishness and miserliness to its full extent, functions as a comic counterpoint to the rest of the characters and acts as a vehicle of irony and mockery. The dramatist transmits in totality the figure of Poliarco's loyal servant from his source, strips him of all his virtues, and in this way makes him function on stage as a true Calderonian comic character, who is able to establish a close relationship with the audience, in order to provide it with distance from the events on stage, and who provokes laughter even in in the most tragic of scenes. In fact, it is possible to discern a clearly comic style, in the manner of Gelanor, combined with an elevated and artificial style, in the speech of the rest of the characters.

This tendency toward contrasts, so typical of the baroque style, is similarly reflected at other levels of the piece, through the ever present concurrence of opposites: the mythological is blended with the chivalric, the erotic with the heroic, the pagan with the Christian, and the sober with the burlesque, to which is added a layer of poetic language of a high register, which in turn adapts to suit both lyrical sequences and strongly dynamic scenes. In line with this tendency toward hybridity, there succeed each other and are intertwined distinct elements of different poetic schools, such as Gongorismo, Neoplatonism, Petrarchism, which are directed toward the creation of a piece in which dramatic tension and poetic perfection are evident at specific moments.

The dramatist puts so much effort into the stylistic elaboration of certain passages – which stand out through the plasticity of their metaphors – that he emulates certain determined pictorial techniques. The visual component is especially striking in the sections where there are allusions to light, colour, and perspective which consistently construct a highly elaborate dramatic universe in which images are superimposed to the effect of creating the baroque idea of overabundance, which would be followed by the *admiratio* of the spectator. In addition, in scenographic terms, the grouping and position of characters on the stage, the colours of their costumes, and the scenery would evoke, in their distinct combinations, the techniques

which were employed by professional painters to give the transmit onto canvas the exuberant visual aspects of the baroque universe.

In terms of spacial elements, the play adopts from its source a double focalization, which is concordance with the Calderonian tendency toward parallelisms and symmetry. In line with this model, the heroes – examples of fortitude and good deeds – are subjected to a great number of vicissitudes which lead them to travel successively from the island of Sicily to Mauritania, immersed in a frenetic rhythm and unfolding of events typical of a clockwork mechanism. Many of the spacial boundaries found in these two realms have a poetic function linked to the creation of a sense of distance and exoticism: the island of Sicily, the African kingdom of Hianisbe, the royal palaces, the fortress where Argenis is kept, the cave in which Poliarco hides – in short, spaces which are associated with extraordinary and novelesque events and which have the power to provoke wonder and surprise in the audience.

In accordance with this recurring distancing of the *here* and *now*, Calderón deliberately blurs the period of time during which the action takes place in the source and, to do this, turns to the omission and imprecision of temporal boundaries, which refer only to divisions of the day, such as dawn, afternoon and dusk. All of these must be interpreted as elements of atmosphere which introduce lyricism, rather than reliable indices of the time. The continual allusions to the gods and other elements of classical culture, embedded in metaphors throughout the play, give rise to a historical situating of the play in Antiquity, a setting which is intended to reverberate in the desired distancing of the represented or narrated events, which themselves are shrouded in a mythical and atemporal halo.

The present work was not intended to leave unexamined the previously attested dimension of spectacle in *Argenis y Poliarco*, which, if indeed not a play of great spectacle, it may be considered – like other plays by the author – a forerunner of the courtly festivities because of its ornate nature and its tendency to blend together distinct artistic techniques (poetry, music, plastic arts, scenography). Using the written word consistently as a starting point – the only material now available to us – there was an undertaking of a reconstruction in the fullest way possible of a hypothetical performance of the play, taking into account the existence of various and diverse spatial boundaries in staging and the audience.

In looking for this information referring to field, distinct indicators in the text and the paratexts (commentaries, asides, verbal references to the set, concrete references to costume, music or to *attrezzo*, etc.) were analysed, these being of great use for the elucidation of certain information about the *actio*. All of these components, with their symbolic and synecdochic potential, work together to construct the fictional universe of piece and are combined with the rest of the aspects of the diverse kind in order to present before the audience the emotional situation befalling a character.

One final reflection brings this commentary to a close, that being a reference to the global analysis of the symbolic elements in the play, which was sustained throughout the literary chapters and given particular consideration in that on the interpretation of the work. As was adumbrated in the previous paragraphs, *Argenis y Poliarco* stands out from other plays because of the presence of an elevated style and a lyrical and symbolic dimension which bring it closer, in terms of language, to works of the calibre of *La vida es sueño*. The highly elaborate nature of the work is evident in the fact that the dramatist creates – through the presence of *fire*, *air*, *water* and *earth* – a poetic web which stretches out through the whole of the play and which contributes to the construction of a stylised and cohesive universe, governed by its own laws.

The combination of the elements of *water* and *fire*, expressed in a wide repertory of images, are prioritised over *air* and *earth*, given that the former arise in moments of particular dramatic tension and indicate the danger which threatens the characters. The fusion of water with fire is linked with the setting of the action on the island of Sicily, famous for its volcanoes, which itself is described as engulfed by fires and surrounded by treacherous waters. The association of said opposing elements serves to create antithetical images of great lyrical power, themselves symbolising the chaos which at every moment threatens a human being, and which are linked to the constant pursuit of *admiratio*. The final objective of all of this symbolic convolution, which is sustained by each of the distinct dramatic dimensions and is emphasised through its coherence and precision, is to engage the attention of the spectator and transport the audience away from the reality of daily life toward a stylised and exotic universe where time slips by rapidly to rhythm of the strangest of events.

Within this setting of Antiquity and distance chivalric ideals continue to thrive and govern the lives of certain heroic characters – both noble and in love – who must face many different vicissitudes within the settings of gardens, secret caves, and palaces. The seventeenth-century audience – and that of today too – desiring to be part of this ludic and legendary universe, is called to undertake a literary and dramatic journey, now enriched by irony and the ability to reflect which distance provides.

Having made these assertions, it remains for me to express the desire that this work, intended to shed light on a forgotten play, contribute to a shift in direction of the reception of *Argenis y Poliarco*, so that the play begin to occupy a position which it deserves in the canon of Calderonian works. I trust that one day the aspirations of Queen Hianisbe will be realised, so that *Argenis* 'sea / un asombro que se lea / por historia celebrada'.

V. LA PRESENTE EDICIÓN

Al igual que ya hizo Fernández Mosquera en su edición de *Argenis y Poliarco*, se considerará la edición príncipe (QC) texto base, pues es el único testimonio en el que se aprecia la mano de Calderón y todos los demás derivan directa o indirectamente de él. De hecho, no se ha localizado otro testimonio relevante (ni impreso ni manuscrito) distinto del contenido en la *Segunda parte*, por lo cual resulta difícil la resolución de pasajes deturpados, para los cuales son menos útiles de lo habitual las intervenciones de Vera Tassis.

En el aparato crítico, que es de tipo negativo y se localiza inmediatamente después del texto editado, se muestran las variantes de los distintos testimonios mediante una ordenación de tipo cronológico (se sigue la secuencia QC, S, Q, VT). En el texto de la comedia, un asterisco al margen izquierdo del verso o al lado de un locutor o acotación indica la existencia de una variante. A pesar de que se ha buscado en todo momento la mayor concisión, existen ocasiones en las que resulta ineludible incluir alguna explicación a propósito de los errores de los testimonios y las enmiendas realizadas, la cual se destaca en letra cursiva para resaltar que se trata de una aportación de la editora.

Para la elaboración del aparato crítico se ha seguido a grandes rasgos a Arellano en su guía *Editar a Calderón*[1317], de forma que el número inicial de cada entrada remite al verso (o secuencia de versos) correspondiente y para indicar que se trata de un paratexto se empleará la abreviatura *acot.* o *loc.* tras el número de verso, cuando se trata de una acotación o un locutor, respectivamente[1318]. Además, con el propósito de destacar los errores significativos y hacerle al

[1317] Arellano, 2007, p. 72.

[1318] En las acotaciones, destacadas con letra cursiva tanto en el texto editado como en el aparato de variantes, se indica el número del verso inmediatamente anterior.

lector más sencilla su distinción de las variantes o de las meras erratas, utilizo en ellos letra negrita.

Se han tratado de evitar, en beneficio de una mayor claridad, las abreviaturas de diverso tipo utilizadas en crítica textual, a excepción de *om.* (que indica una omisión), que resultó de gran utilidad en el capítulo de la adaptación de la fuente y en el propio aparato de variantes, y *Comp.* (*compárese*), empleada de forma sistemática en la anotación para aportar pasajes paralelos.

En esta misma línea de simplificación, se han omitido en la anotación los títulos de las comedias cuando lo que interesa es la mera ilustración del vocablo o expresión en el corpus calderoniano. Si el lector tiene interés de identificar la obra en concreto en la que se ubica el ejemplo puede acudir al tomo y página correspondientes de las comedias publicadas en la edición de la Biblioteca Castro (Ej.: Comp. Calderón: «por que averigües aquí / sus disignios, le traemos» (*Comedias, II*, p. 574); «Basta / no prosigáis; que al oíros / darme aquí las nuevas vos, / proponiéndome el designio / de la paz, me da a entender / que todo esto es artificio» (*Comedias, III*, pp. 517-518). Las excepcionales ocasiones en las que aparece el título se justifican porque existe una necesidad de individualizar la obra en cuestión para explicar algún aspecto concreto de la misma o dejar claros determinados paralelismos con *Argenis y Poliarco* que conviene resaltar.

De acuerdo con la orientación general del Grupo de Investigación Calderón, se ha procedido a modernizar el texto de la comedia conforme a los criterios actuales de ortografía y puntuación, según los cuales se conservan únicamente todos aquellos elementos que cuenten con pertinencia fonológica. De hecho, tal como afirma Iglesias Feijoo, los escritores del siglo XVII no contaban con una regularidad ortográfica, únicamente buscada en las imprentas[1319]. Por ello, la conservación de ciertos usos lingüísticos, lejos de reproducir el *usus scribendi* del autor, únicamente responde a los criterios de los cajistas y añade al lector una dificultad caprichosa y estéril.

Por la misma razón, en esta edición se resuelven las abreviaturas (en casos como *q* que pasa a *que* y en los locutores), se actualiza la separación de palabras, como *desuerte* que pasa a *de suerte* (v. 1453) y *demodo* a *de modo* (v. 1480). Con todo, se mantienen las alternancias en la reducción o conservación de los grupos cultos *-ct-*, *-pt-* (*efeto* (v.

[1319] Véase Iglesias Feijoo (1990).

164) / *aceto* (v. 1708)); arcaísmos como *trujeron* (v. 1146) o *apriesa* (v. 139); los dobletes léxicos *agora* ((v. 1179) siempre trisílabo) y *aora* ((v. 1747) bisílabo)[1320] y *así* (v. 1586) / *ansí* (v. 1736); la asimilación de la *–r* del infinitivo (*vella*, v. 1976; *repetillo*, 2342); la aglutinación de la preposición *de* con los pronombres y/o demostrativos *él*, *ella*, *este*, *esta*, *esto*, *ese*, *esa*, *eso* o la conservación de la conjunción copulativa *y* ante *i-* inicial de palabra (*y imperios,* v. 192).

También en la línea de las directrices del Grupo de Investigación Calderón de la Barca y en aras de facilitar la lectura, separo los «por que» que introducen una cláusula subordinada final (vv. 50, 165, 490, 549, etc.) —que siempre van seguidos de un verbo en subjuntivo e interpretados como 'para que'— de los demás, claramente causales (vv. 64, 146, 153, 157, etc.).

En lo que se refiere al uso de las mayúsculas, se siguen las normas del *Diccionario panhispánico de dudas*, según las cuales *rey* o *reina* se escribe con mayúsculas solo cuando no va acompañado del nombre propio y lo sustituye. Se ha decidido mantener esta distinción, a pesar de que ya fue eliminada por la RAE, porque permite dejar claros aquellos momentos en los que las alusiones a los monarcas son personales. Asimismo, los nombres propios de personajes mitológicos se convierten en la obra en ocasiones en comunes para destacar una característica del personaje. En este caso, siguiendo la indicación del *Diccionario panhispánico de dudas,* utilizo las minúsculas, pues designan a una clase de objetos o personas (Ejs.: «yo, de las ondas *eneas*[1321] / mejor *anquises* libré», vv. 1294-1296; «yo, peregrino *ulises*», v. 1083).

En cuanto al problemático aspecto de la acentuación de los nombres griegos, me he decantado por una lectura paroxítona, ya que en la fuente este tipo de antropónimos aparecen sistemáticamente como llanos (Timonides (f. 97r), Licogenes (f. 8r), Eristhenes (f. 7v), Eurimides (f. 9r), Menocrito (f. 7v), etc.). De modo similar, en los cuatro testimonios impresos de la época (QC, S, Q, VT) carecen de tilde. Asimismo, a pesar de que en algunos de los casos en los que aparecen estos nombres en los versos de la comedia se admiten ambas acentua-

[1320] La forma *aora*, presente en los manuscritos autógrafos de Calderón, se moderniza por *ahora.* Antonucci (1999, p. LXXI) confirma la variación *agora* (utilizado como trisílabo) / *ahora* (utilizado como bisílabo) y añade que la misma distinción figura también en la lengua poética de Lope de Vega o Tirso de Molina.

[1321] Un verso antes aparece el sintagma «Eneas de las llamas», en el que utilizo la mayúscula porque se refiere al propio personaje mitológico.

ciones, en otros, como el siguiente, se exige una lectura llana («*Lidoro*: Huye, **Eristenes**, ya que en tan valiente» (v. 58)[1322]. Fernando Rodríguez-Gallego señala un caso en el *Judas Macabeo,* referido al rey sirio Antíoco IV, en el que la métrica únicamente permite la lectura llana de Epifanes, lo cual lleva a postular la hipótesis de la tendencia en la época a la pronunciación paroxítona de este tipo de antropónimos[1323]:

JUDAS admiré con mi obediencia
tus heredados blasones,
deseoso de vitorias
partí a Bezácar, adonde
vencí a Gorgias y Apolonio,
rayos de la Asiria. Entonces
murió el soberbio **Epifanes**,
que lo que el hado dispone
ni lo previene la ciencia
ni el estudio lo conoce.

Como es bien sabido, los apartes son señalados en los testimonios antiguos en contadas ocasiones, por lo cual la mayoría de los que se muestran en el texto editado, entre paréntesis, se añaden en la edición moderna.

La letra cursiva se emplea en el texto editado en un caso en el que se utiliza un término latino (*Adsum,* v. 1743).

En la anotación al texto editado se ha intentado incluir en una única nota todos los versos en los que aparece el mismo vocablo, para evitar —en la medida de lo posible— reiteradas referencias a las propias notas que restarían claridad a la redacción. Si el lector no ha leído la nota de cierta palabra o expresión en su primera aparición y más adelante le surge la duda siempre puede acudir al índice de voces anotadas para localizar el verso en el que aparece la nota correspondiente.

[1322] Flasche (1992, pp. 939-948) alude a la formación griega de Calderón, que tendría que ver con su educación en el Colegio Imperial de los jesuitas de Madrid y sus estudios de Teología y Derecho Canónico. El gusto por los conocimientos clásicos llevaría al dramaturgo a la intercalación de nombres griegos, referencias a autores griegos y tentativas etimológicas en sus obras.

[1323] Rodríguez-Gallego, 2009, p. 383 (véase la nota al verso 46).

VI. SINOPSIS MÉTRICA

Primera Jornada

Versos	*Estrofa*	*Número de versos*
1-60	Silvas	60
61-494	Romance (e-o)	434
495-798	Redondillas	304
799-865	Sextetos lira	67
	abba cC (799-816)	
	abBAcC (817-822)	
	abbacC (823-828)	
	abBACC (829-834)	
	aA-bcBC [835-841 (un verso suelto)]	
	aAbBCC (842-847)	
	aABcBC (848-853)	
	AAbcBc (854-859)	
	AABBcC (860-865)	
866-1115	Romance (i-e)	250

Segunda Jornada

1116-1465	Romance (e-a)	350
1466-1601	Romance (o-a)	136
1602-1617	Redondillas	16
1618-1697	Octavas reales (ABABABCC)	80
1698-1777	Décimas	80

1778-1801	Redondillas	24
1802-1921	Quintillas	120
	ababa (1802-1811)	
	aabba (1812-1831)	
	ababa (1832-1876)	
	abaab (1877-1881)	
	ababa (1882-1886)	
	aabba (1887-1891)	
	ababa (1892-1896)	
	abaab (1897-1901)	
	aabba (1902-1906)	
	ababa (1907-1921)	
1922-2041	Décimas	120
2042-2179	Romance u-o	138
2180-2339	Décimas	160

Tercera Jornada

2340-2513	Romance (a-a)	174
2514-2657	Silvas	144
2658-2685	Sonetos	28
2686-2849	Redondillas	164
2850-3039	Romance (í)	190
3040-3135	Silvas	96
3136-3195	Décimas	60
3196-3233	Romance (e-e)	38
3234-3237	Redondillas	4
3238-3249	Romances	12
3250-3257	Redondillas	8
3258-3421	Romances	164

Resumen de las diferentes formas estróficas

Romance	1886	55,13%
Redondillas	520	15,2%

Décimas	420	12,28%
Silvas	300	8,77%
Quintillas	120	3,51%
Octavas reales	80	2,34%
Sextetos lira	67	1,96%
Sonetos	28	0,82%
Total	3421	100%

(Ha de tenerse en cuenta la existencia de un breve texto en prosa tras el verso 1801).

VII. ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

1. ABREVIATURAS EMPLEADAS

Amadís: Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.

Arte nuevo: Vega Carpio, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Autoridades: *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1999 (1726-1739), 3 vols.

Comedias, I: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias,* ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

Comedias, II: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Comedias, III: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don William Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Comedias, IV: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

Comedias, VI: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

CORDE: Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. http://www.rae.es.

Corral: Corral, Gabriel de, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco*, Madrid, Juan González, 1626.

Correas: Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bourdeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Covarrubias: Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. DVD: Studiolum, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, 21, 2006.

Cuervo: Cuervo, Rufino José (1986), *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

DICAT: Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.

DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (22ª edición).

TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO) (1998). CD-Rom, ed. Mª del Carmen Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España.

Pellicer: Pellicer de Ossau Salas y Tovar, José (tr.), *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.

Historia etiópica: Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. Fernando de Mena, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Aldus, 1954.

2. BIBLIOGRAFÍA

Academia Española, Real, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (22ª edición).

Alonso, Dámaso, «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 480-501.

— «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión literaria española*, eds. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Madrid, Gredos, 1970, pp. 111-175.

— «Góngora y el gongorismo», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1984, vol. VII.

Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño (eds.), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.

Alonso, Santos, 1980 (Véase Gracián, *El Criticón*).

Álvarez Sellers, María Rosa, «"Acomode los versos con prudencia": métrica y discurso femenino en la tragedia de honra», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 227-237.

Anglada Arboix, Emilia y Eva Martínez Díaz, *Lexicografía española*, Barcelona, Edicions Universitat, 2003.

Antonucci, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3, 2000, pp. 61-93.

— «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2006, pp. 25-39.

— (ed.) *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007a.

— «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007b, pp. 1-30.

— «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de Palabras*, 4, 2010, pp. 77-97. http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Antonucci.pdf

ARELLANO, Ignacio, «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, dirs. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 9-42.

— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

— *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

— *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2001a.

— *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001b.

— «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las «XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro»*, eds. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2001c, pp. 77-106.

— *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

— *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2007.

ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana, 2007 (Véase Calderón de la Barca, *El médico de su honra*).

ARRIAGA NAVARRO, Marx, «Metamétrica, programa informático para el análisis de textos versificados», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 247-253.

ASTRANA MARÍN, Luis, 1932 (Véase Calderón de la Barca, *Obras completas*).

ASZYK, Úrsula, «La figura del pintor en la comedia y el auto de *El pintor de su deshonra*: de la alegoría de la pintura a la alegoría de la creación», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 65-79.

AUBRUN, Charles V., «La langue poétique de Calderón, notamment dans *La vida es sueño*», en *Calderón de la Barca*, ed. Hans Flasche, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 382-400.

— «Góngora et Calderón: Grammaire et poéticité», *Les Langues Néolatines*, 70, 216, 1976, pp. 19-31.

Avellaneda, Alonso Fernández de, *El Quijote apócrifo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2011.

Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Bances Candamo, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.

Barclay, John, *Argenis,* Leiden (*Lugduni Batavorum*), Imprenta Elzeviriana (*Ex officina Elzeviriana*), 1630.

— *Ioannis Barclaii Argenis*, ed. Jerónimo Morillo, Segovia, 1632.

Barrera, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español…*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860.

Bentley, Bernard P. E., «Las imágenes y los *topoi* en los diálogos de amor de *Antes que todo es mi dama*, en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998, vol. VIII, pp. 46–62.

Bergmann, Emilie L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

Biblia de Jerusalén, ed. J. A. Ubieta López, Bilbao, Desclée de Bouwer, 1994.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2004.

Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

— *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos europeos*, Madrid, Arco Libros, 2001.

Bobes Naves *et al.*, *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general de María del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco Libros, 1997.

Borrego Gutiérrez, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 442-459.

Bouza Álvarez, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Bravo Villasante, Carmen, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268.

Brito Díaz, Carlos, «"Porque lo pide así la pintura": La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.7, 1997, pp. 145-164.

Bryans, John V., *Calderón de la Barca: imagery, rhetoric and drama*, London, Tamesis, 1977.

Bueno, Lourdes, *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2003.

CAAMAÑO ROJO, María José, *Edición crítica de* El mayor monstruo del mundo, *de Calderón*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006a, tesis doctoral (inédita).

— «De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, coords. Dolores Fernández y Fernando Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006b, pp. 409-417.

— «El soneto está bien en los que aguardan», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 295-304.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848-1850, reed. en Madrid, Imprenta de Hernando y Compañía, 1850.

— *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones […] corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil*, ed. Juan Jorge Keil, Leipsique: Ernesto Fleischer, 1827-1830.

— *Obras completas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

— *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, vol. II.

— *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, ed. Edward M. Wilson, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 709-728.

— *Comedias, I. Primera parte de comedias,* ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

— *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

— *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don William Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

— *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

— *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

— *Comedias,* eds. Don William Cruickshank y John E. Varey (ed. facs.), Westmead, Gregg International, 1973.

— *El mayor monstruo del mundo. A Critical and Annotated Edition from the Partly Holographic Manuscript of D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Everett W. Hesse, Madison, The University of Wisconsin Press, 1955.

— *No hay burlas con el amor*, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981.

— *La vida es sueño*, ed. José María Ruano de la Haza, Castalia, 1994.
— *La inmunidad del sagrado*, eds. José María Ruano de la Haza, Delia Gavela y Rafael Martín, Kassel, Reichenberger, 1997.
— *Sueños hay que verdad son*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1997.
— *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
— *Los encantos de la culpa*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
— *El médico de su honra,* ed. Ana Armendáriz Aramendía, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2007.
— *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
— «El mayor encanto, amor» *de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, tesis doctoral inédita, 2011.
— *Edición crítica de* «El mayor monstruo del mundo», ed. María Caamaño Rojo, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, tesis doctoral inédita.
Calderón de la Barca, Pedro, *et alii*, *El jardín de Falerina*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.
Camón aznar, José, «Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez», en *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Universidad de Murcia, 1961-1962, pp. 861-865.
Canavaggio, Jean, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro: Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, eds. Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 27-35.
Cantalapiedra, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.
Carrizo Rueda, Sofía M., «Dramatización del viaje y prácticas descriptivas en el teatro áureo. Aspectos de *El castigo sin venganza* y de otros textos de Lope y Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse,* eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 179-191.
Casa, Frank P., «Time and decision in Calderón», en *Studies in honor of William C. McCrary*, eds. Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller y José A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, pp. 55-64.
Casalduero, Joaquín, «Sentido y forma de *La vida es sueño*», en *Estudios sobre teatro español*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 164-184.

CASAS RIGALL, Juan, «O concepto de erro separativo na crítica textual hispánica. Exame de definicións, con exemplos medievais», en *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 69-81.

CASCARDI, Anthony J., «Allegories of Power», en *The prince in the tower. Perceptions of* La vida es sueño, ed. Frederick De Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, pp.15-26.

CAZAL, Françoise, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español de Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.

— *Don Quijote de la mancha*, ed. Francisco Rico, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua española, Madrid, Alfaguara, 2004.

CHEVALIER, Jean y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez), Barcelona, Herder, 1986.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1978.

CIVIL, Pierre, «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 39-49.

CILVETI, Ángel L., «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, 80, 1968, pp. 459-497.

COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, 86, 2, 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, 2008, pp. 195-209.

— «Del libro al palacio, del palacio al libro (una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostela áurea. Actas del «Octavo Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)», Universidade de Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 75-83.

CORRAL, Gabriel de, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco*, Madrid, Juan González, 1626.

— *La Cintia de Aranjuez,* ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto Nicolás Antonio, 1975.

— *Obras completas*, ed. John V. Falconieri (nota preliminar de Lorenzo Rubio González), Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1982.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bourdeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1911.

— *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, *Madrid*, Tipografía de la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1924; edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, DVD: Studiolum, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

CRUICKSHANK, Don William, «The textual criticism of Calderón´s *comedias*: a survey», en *Comedias*, ed. facsímil de Don William Cruickshank y John E. Varey, vol. I, *The textual criticism of Calderón´s comedias*, ed. Don William Cruickshank, London, Tamesis, 1973, pp. 1-53.

— «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», en *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, eds. Hans Flasche, Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.

— *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

CRUICKSHANK, Don William y Edward M. Wilson, «A Calderón Collection in Dr. Steevens´ Hospital, Dublin», *Long Room*, 9, 1974, pp. 17-27.

CRUZ CASADO, Antonio, «*Argenis y Poliarco*: de la novela al teatro», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del «Congreso Internacional, Cuarto centenario del nacimiento de Calderón», Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 356-368.

CUERVO, Rufino José, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.

CUMONT, Franz, *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*, Paris, Paul Geuthner, 1942.

CURLO, Vittoria, «El tema de Cipriano y Justina releído desde sus orígenes mitológicos hasta *El mágico prodigioso* de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del «Congreso Internacional, Cuarto centenario del nacimiento de Calderón», Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 133-142.

CURTIUS, Ernst Robert, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 89-136.

— *Literatura europea y Edad Media Latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1976, 2 vols. (traducción de Margit Frank Alatorre y Antonio Alatorre, primera edición en alemán, 1948, primera edición en español, 1955, primera reimpresión, 1975, segunda reimpresión, 1976).

Davis, Charles, «John Barclay and his *Argenis* in Spain», *Humanística Lovaniensia*, 32, 1983, pp. 28-44.

— «*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela» en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 217-231.

Davis, Charles y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los Protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660: estudio y documentos*, London, Tamesis, 2003.

De Armas, Frederick, *The invisible Mistress*: *Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

— «The Four Elements: Key to an interpretation of Villamediana´s Sonnets», *Hispanic Journal*, 4, 1, 1982, pp. 61-79.

— *The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington-Kentucky, The University Press of Kentucky, 1986.

— «The Critical Tower», en *The Prince in the Tower. Perceptions of* La vida es sueño, ed. Frederick de Armas, Lewisburg, Bucknell, University Press, 1993, pp. 3-14.

— *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1998.

— *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell Univerity Press, 2004.

— *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell Univerity Press, 2005.

— «"Por una hora": tiempo bélico y amoroso en *La dama duende*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2006a, pp. 115-131.

— *Quixotic Frescoes. Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto / Buffalo / London, Univeristy of Toronto Press, 2006b.

— «La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín y Fray Manuel de Guerra y Ribera», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 87-104.

— *Ovid in the Age of Cervantes*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press, 2010.

— «Las claves políticas en el teatro de Calderón: el caso de *El mayor encanto, amor*», *Anuario calderoniano*, 4, 2011, pp. 117-144.

DEMATTÈ, Claudia, «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño, ejemplo de la comedia de caballerías del siglo XVII», en *La comedia de caballerías. Actas de las «XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro»*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, 2006, pp. 137-148.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, «Algunas pautas para el estudio del tiempo en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del «Congreso Internacional, Cuarto centenario del nacimiento de Calderón», Universidad de Navarra, septiembre de 2000*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 385-398.

DEZA ENRÍQUEZ, Ana-Jimena, «El conceptismo de Calderón a la luz de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián: *Agudeza por proporción y disonancia*, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del «Congreso Internacional, Cuarto centenario del nacimiento de Calderón», Universidad de Navarra, septiembre de 2000*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 399-425.

Diccionario de Autoridades, ed. facsímil, Madrid, Gredos, (1726-1739) 1990, 3 vols.

Diccionario panhispánico de dudas, Madrid, Santillana, 2005.

DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la *escena* del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, eds. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

— (coord.), *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*, Kassel, Reichenberger, 1991.

— «Calderón y el "imaginario visual": teatro y pintura», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 321-345.

— «Espacios de representación», en *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp.139-142.

DIXON, Víctor, «Prediction and its dramatic function in *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 61, 1984, pp. 304-316.

EGIDO, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 171-184.

— *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.

— *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.

— «La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Barcelona, Istmo, 2000, vol. II, pp. 11-135.

ENGELBERT, Manfred, «Calderón und Góngora», *Ibero-romania*, 3, 3/4, 1971, pp. 242-259.

ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, 2001 (Véase Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*).

— 2004 (Véase Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*).

ESQUERDO, Vicenta, «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, pp. 447-544.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino (*et al.*), *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1980-1981.

FALCONIERI, John V., «Historia de la *commedia dell'arte* en España», *Revista Literaria*, 11, 1957, pp. 3-37 (y 12, 1957, pp. 69-90).

— 1982 (Véase GABRIEL DE CORRAL, *Obras completas*).

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón», *Anuario caldoniano*, 1, 2008, pp. 105-126.

— «Estructura dual y contrapunto métrico en *La dama boba* de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 447-454.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El Mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 12, 2, 1996, pp. 249-279.

— «Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el "Clareo" de Reinoso y la "Selva" de Contreras», *Criticón*, 71, 1997, pp. 65-92.

— «Los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del «Congreso Internacional, Cuarto centenario del nacimiento de Calderón», Universidad de Navarra, septiembre de 2000*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 756-774.

— «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / AITENSO, 2005, pp. 303-325.

— *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006a.

— «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse,* eds. Odet-

te Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM) / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006b, pp. 263-282.

— 2007 (Véase Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*).

FERRER VALS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.

FLASCHE, Hans, «La lengua de Calderón», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, Bourdeaux, 1974*, Bourdeaux, Université, 1977, pp. 19-47.

— «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo», en *Actas del «Sexto Congreso Internacional de Hispanistas», Toronto, 22-26 de agosto de 1977*, eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, Universidad, 1980a, pp. 248-251.

— *Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980b.

— «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón», *Letras de Deusto*, 11, 1981, núm. 22, pp. 5-14.

— «Calderón y la cultura griega», en *Actas del «Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)», Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, vol. II, pp. 939-948.

FOX, Dian, *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*, London, Tamesis, 1986.

GALLEGO MORELL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.

GATES, Eunice Joiner, «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 241-258; reproducido en *Calderón de la Barca*, ed. Hans Flasche, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 131-151.

— «Proverbs in the plays of Calderón», *The Romanic Review*, 38, 1947, pp. 203-215.

— «A tentative list of the proverbs and proverb allusions in the plays of Calderón», *Publications of the Modern Language Assotiation*, 64, 1949, pp. 1027-1048.

— «Calderón´s interest in art», *The Philosophical Quarterly*, 40, 1961, pp. 53-67.

GENETTE, Gérard, *Palimsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GILBERT, François, «Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM) / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 363-381.

GITLITZ, David, «Architecture and the comedia», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1984, pp. 23-31.

GÓNGORA, Luis de, *Antología Poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, 1986.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Personajes femeninos en contraste: parejas antagónicas en comedias de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 532-543.

GONZÁLEZ BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americani*, 97, 2005, pp. 76-93.

— «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 141-152.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, introducción de Jorge M. Ayala, eds. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 2 vols.

— *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.

GRANJA, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español, Madrid, 17-19 de mayo de 1988*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989, pp. 99-120.

— «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana, *Cuadernos de teatro clásico*, 8, 1995, pp. 37-67.

GREEN, Howard, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, «El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico», *Tropelias*, 1, 1990, pp. 135-149.

HALKHOREE, Premraj, «The four days of *El alcalde de Zalamea*», *Romanistisches Jahrbuch*, 22, 1971, pp. 284-296.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, 1848-1850 (Véase CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*).

HAVERBECK OJEDA, Erwin, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1975.

HAYES, Francis C., «The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro drama: Calderón», Hispanic Review, 15, 1947, pp. 453-463.

HEATON, Harry. C., «On the *Segunda parte* de Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 208-224.

HELIODORO, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. Fernando de Mena, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Aldus, 1954.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del «Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)», Brown University (Providence, Rhode Island), 22-27 de* agosto *de 1983*, eds. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez, Madrid, Istmo, 1989, vol. I, pp. 709-727.

— *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

HERMENEGILDO, Alfredo y Ricardo Serrano Deza, «La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias», *Teatro de Palabras*, 4, 2010, pp. 9-18.
http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Intro.pdf

Hernández Araico, Susana, «Las inverosimilitudes imaginarias de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*», *Teatro de palabras*, 4 2007, pp. 67-87.
http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01Rep/Hernandez.pdf

HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

HESSE, Everet W., *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms, 1997 (Tesis doctoral, New York University, 1941).

— «The Publication of Calderón's Plays in the Seventeenth Century», *Philological Quaterly*, 27, 1, 1948, pp. 37-51.

— 1955 (Véase CALDERÓN DE LA BARCA, *El mayor monstruo del mundo*).

HILBORN, Harry W., «Calderón´s Silvas», *Publications of Mondern Language Association of América (PMLA)*, 1943, vol. LXVIII, 1, pp. 122-148.

— *A Chronology of the plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1981 (reproducción de la edición de Toronto, The University of Toronto Press, 1938).

HUERTA CALVO, Javier y Antonio García Berrio, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.

HUERTA CALVO, Javier y Héctor Urzáiz Tortajada (coord.), *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.

HUERTA CALVO, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español: (de la A a la Z)*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe, 2005.

HURTADO TORRES, Antonio, «La astrología en el teatro de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. II, pp. 925-938.

HOMERO, *Odisea*, tr. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 2005.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del «Primer Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro»*, eds. Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 237-244.

— «Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pellicer», en *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*, eds. Jean-François Botrel, Gonzalo Sobejano y Leonardo Romero, Madrid, Gredos, 2001, pp.171-183.

— «Calderón y el humor», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa, 4-8 de octubre de 2000*, eds. José Mª Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.

— «En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. Melchora Romanos, Florecia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 23-55.

— 2006 (Véase CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias, I. Primera parte de comedias*).

— «El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 26, 1, 2010a, pp. 74-96.

— «En torno al género *novela* en el Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 90 (Cuaderno 302), 2010b, pp. 241-252.

IGLESIAS FEIJOO, LUIS, Y MARÍA JOSÉ CAAMAÑO ROJO, «Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva *Segunda Parte* de Vera Tassis», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de*

los siglos: XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 207-233.

Iglesias Iglesias, Noelia, «La tradición impresa de *El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, AITENSO, 2010a, pp. 421-437.

— «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010b, pp. 635-644.

— «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón» (trabajo que completa el anterior), en prensa.

— *Edición crítica y anotación filológica de* El galán fantasma *de Calderón de la Barca*, tesis doctoral en preparación, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Iglesias Morales, Gabriel, *Hacia la definición del género caballeresco en el teatro calderoniano*, Santiago de Compostela, 2007, Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).

Jáuregui, Juan de, *Discurso poético*, ed. Antonio Pérez y Gómez, Valencia, «…la fonte que mana y corre…», 1957.

José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Keniston, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1937.

Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.

— «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 51-101.

Lara Garrido, José, «El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. II, pp. 939-954.

— «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 114-134.

LARSON, Catherine, «*La dama duende* and the Shifting Characterization of Calderón´s Diabolical Angel», en *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 33-50.

LASSO DE LA VEGA, Ángel, *Calderón de la Barca. Estudio de las obras de este insigne poeta*, Madrid, Manuel Tello, 1881.

LAUER, A. Robert, «The Dramatic Symmetry of Calderon´s *Los cabellos de Absalón*: a Semiotic Reading», *Romanistiches Jahrbuch*, 39, 1988, pp. 323-341.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de* La Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

— «*Argenis*, o la caducidad en el arte», en *Estudios de literatura española y comparada*, ed. María Rosa Lida, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 221-237.

LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.

— «Calderón, autor trágico», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-98.

— «"Los pájaros en el viento forman abriles de plumas": Naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación continua, celebrado en Granada (7-9 de noviembre, 2002)*, ed. Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 87-112.

— «Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 251-276.

MAAS, Paul, *Textkritik*, Leipzig, Teubner, 1927. Manejo la traducción italiana de Nello Martinelli, *Critica del testo*, prólogo de Giorgio Pasquali, Firenze, Le Monnier, 1966 (1963).

MAESTRO, Jesús G., «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, eds. Jeremy Robbins y Edwin Williamson, vol. 48, 4-5, 2004, pp. 599-611.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1984 (1979).

MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 351-360.

MARTÍN, Francisco J., «The presence of the Four Elements in *El Burlador de Sevilla*», en *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell UP, 1998, 30-45.

MARTINO CROCETTI, María, «*La dama duende*: Spatial and Hymeneal Dialectics», en *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 51-66.

MASÓN, T.R.A., «Los recursos cómicos en Calderón», en *Hacia Calderón. Actas del «Tercer Coloquio Anglogermano», Londres, 1973*, ed. Hans Flasche, Berlín / New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 99-109.

MAZZOCCHI, Giuseppe, «La *commedia dell'arte* y su presencia en España», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 549-579.

MCKENDRICK, Melveena, *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Calderón y su teatro», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, vol. III, pp. 87-303.

— *Antología de estudios y discursos literarios*, ed. Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2009.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica*, Madrid, Espasa Calpe, 1944.

SCHACK, Adolf Friedrich, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Manuel Tello, 1886, vol. IV (se trata de una traducción del original alemán llevada a cabo por Eduardo de Mier).

MILLER, Beth, ed., *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California, 1983.

MOLL, Jaime, «Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona, 1763-1767)», *Boletín de la Real Academia Española*, 51, 1971, pp. 259-304.

— «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 49-107.

— «Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 221-234.

MONCHEMBERG, A.M. de, *Argenis continuada*, tr. José Pellicer, Madrid, Luis Sánchez, 1626.

MONTESINOS, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1967, pp. 21-64.

MORABITO, María Teresa, «El tema de la caída en el Siglo de Oro», en *Memoria de la palabra. Actas del «Sexto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)», Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Rodríguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1355-1366.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Caja Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

MÚJICA, Bárbara Louise, *Calderón's characters: an existential point of view*, Barcelona, Puvill, 1980.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, Calderón de la Barca de lo trágico a lo grotesco, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

NEUMEISTER, Sebastian, 2010 (Véase Calderón de la Barca, *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*).

NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, tr. Amadeu Solé-Leris, London, Tamesis, 1974.

O´CONNOR, Thomas A., «*La vida es sueño*, Reason and Renunciation, Versus *La estatua de Prometeo*, Love and Fulfillment», en *The prince in the tower. Perceptions of* La vida es sueño, ed. Frederick de Armas, Lewisburg, Bucknell, University Press, 1993, pp. 97-107.

OLEZA, Juan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de Palabras*, 4, 2010, pp. 99-137. http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Oleza.pdf

OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las «XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro»*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 13-36.

— «Los actores desde la experiencia dramatúrgica: el territorio espacial del actor», en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 201-219.

— «Calderón, director de escena», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 203-237.

ORDUNA, Germán, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger, 2000.

OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Estudios sobre Calderón, I,* ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 361-412.

OSUNA, Rafael, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, North Carolina, Chapel Hill, 1974.

OVIDIO, *Metamorfosis*, trads. María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.

PAGNOTTA, Josefina, «La métrica como recurso cómico en el teatro áureo», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 787-795.

PAILLER, Claire, «El gracioso y los guiños de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 33-50.

PARKER, Alexander, «Segismundo´s tower: a Calderonian myth», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 247-256.

— *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

PASCUAL BONIS, Maite, «Risa y espectáculo», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 251-268.

PATERSON, Alan K.G., «Calderón´s *Deposición en favor de los profesores de la pintura*», en *Art and Literature in Spain, 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*, London, Tamesis, 1993, pp. 153-166.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

— «Notas sobre la técnica dramática calderoniana», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 293-319.

— «El *Jardín de Falerina:* y la recreación escénica de las caballerías», en *Giornate Calderoniane. Atti del Convegno Internazionale,* ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 171-185.

— *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR, José (tr.), *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.

— *Argenis continuada*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.

— *Biblioteca formada de los libros y obras públicas de don Joseph Pellicer de Ossau y Tovar*, Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1671.

PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, vol. I.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, *Revista española,* 1901.

PÉREZ PRIEGO, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto, 2004.

PFANDL, Ludwig, «Zur Quellenfrage von Calderóns Argenis y Poliarco», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 142, 1921, pp. 133-135.

PICCIOLA, Liliane, «L´adaptation scénique de l´histoire d´*Argenis et Poliarque*: Les dramaturgies de Du Ryer et de Calderón», *Littératures Classiques*, 42, 2001, pp. 121-136.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, París, Librairie Plon, 1952.

PROFETI, Maria Grazia, «Texto/lectura, texto/escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo», *Glosa*, 6, 1995, pp. 175-211.

QUEROL, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 1981.

— «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. II, pp. 1155-1160.

QUIJANO, Pedro Miguel G., «La Cosmología de los Presocráticos en Calderón», *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1935, pp. 553-570.

RALLO GRUS, Asunción, «La distorsión dramática de un texto narrativo: *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, de Calderón», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 561-577.

RAMOS JURADO, Enrique Ángel, *Cuatro estudios sobre la tradición clásica en la literatura española: Lope, Blasco, Alberti y María Teresa Léon, y la novela histórica*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. http://www.rae.es.

REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.

REICHENBERGER, Kurt, «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 417-429.

REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano,* Teil I / vol. I, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979.

— *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico Calderoniano*, Teil III / vol. III, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1981.
— «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 255-263.
Rich Greer, Margaret, «El reloj descompuesto de *Basta callar*: el tiempo en los conflictos dramáticos calderonianos», en *Hacia Calderón. Actas del «Décimo Coloquio Anglogermano», Passau, 1993*, eds. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 201-212.
Rico, Francisco, 2004 (Véase Cervantes, *Don Quijote de la mancha*).
— *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino, 2005 (nueva edición corregida y aumentada).
Ricoeur, Pierre, *Temps et récit*, París, Seuil, 1983.
Rodríguez Cuadros, Evangelina, *El arte del actor en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1999.
— *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.
Rodríguez-Gallego López, Fernando, El astrólogo fingido *de Pedro Calderón de la Barca: estudio textual y edición de las dos versiones*, Santiago de Compostela, 2004, Memoria de licenciatura (inédita).
— *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su* Segunda parte*: edición y estudio textual de* Judas Macabeo *y* El astrólogo fingido, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009 [CD-Rom].
— «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*», *Criticón*, 108, 2010, pp. 99-114.
— 2011 (Véase Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*).
— «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», en prensa (a).
— «La labor editorial de Vera Tassis», trabajo presentado en el *II Seminario Internacional Calderón de la Barca*, Universidade de Santiago de Compostela, facultade de Filoloxía, 14-16 de junio de 2010, en prensa (b).
— «Las refundiciones neoclásicas de *El astrólogo fingido* de Calderón debidas a Dionisio Solís (1811) y Pablo Mendibil (1826)» en prensa (c).
Rodríguez Marín, Francisco, *12600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Gonzalo Correas ni en «Más de 21000 refranes castellanos»*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1930.
Romero-Díaz, Nieves, «De la quinta a la ciudad: Carvajal reflexiona sobre la posición de la mujer en el dinamismo social del seiscientos», en *Memoria de la palabra. Actas del «VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de*

Oro (AISO)», Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1535-1543.

ROMERA NAVARRO, Miguel, «Sobre la duración de la comedia», *Revista de Filología Española*, 19, 1932, pp. 417-421.

ROZAS, Juan Manuel, «Sobre la técnica del actor barroco», en *Segundas Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1979*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 89-106.

— «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», trabajo de 1984 recogido en su libro póstumo *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 133-168.

RUANO DE LA HAZA, José María, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del «Seminario internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro»*, eds. Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.

— 1994 (Véase Calderón de la Barca, *La vida es sueño*).

— «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, eds. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994a, pp. 245-567.

— «La comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, dirs. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994b, pp. 269-285.

— «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.

— *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

— «Espacios teatrales y puesta en escena», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 349-373.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, «La movilidad espacial en la Comedia española. El espacio itinerante», en *Memoria de la palabra. Actas del «Sexto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)», Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004a, vol. II, pp. 1545-1554.

— «La poética del espacio en la comedia barroca», *Edad de Oro*, 23, 2004b, pp. 279-294.

— *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro,* Madrid, Arco Libros, 2005a.

— «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005b, pp. 225-249.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang, 1996.

— «A propósito de la polimetría: "varias rimas" y "arte nuevo"», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 67-88.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia, 2000.

— «Calderón dramaturgo: el mito del dios de las dos caras», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 275-289.

SÁEZ, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», en prensa.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

SERRANO DEZA, Ricardo, «Anticipación, suplantación, repetición: tres claves de lectura para *El médico de su honra*», *Criticón*, 73, 1998, pp. 121-141.

SHERGOLD, Norman David, «Calderón and Vera Tassis», *Hispanic Review*, 22, 1955, pp. 212-218.

— «Ganassa and the *commedia dell'arte* in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, 51, 1956, pp. 359-368.

SHERGOLD, Norman David y John E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699*, London, Tamesis, 1979.

SILYUNAS, Vidmantas, «Hado y divisa en las comedias caballerescas de Calderón», en *La comedia de caballerías. Actas de las «XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro», Palacio de Valparaíso, 12-14 de julio de 2005*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, 2006, pp. 121-135.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1967, vol. VII.

SLOMAN, Albert E., *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, The Dolphin Book co., Oxford, 1958.

SOUFAS, Teresa S., «Death as a Laughing Matter», en *The prince in the tower. Perceptions of* La vida es sueño, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, pp. 79-87.

SPANG, Kurt, «Acerca de la tragedia y la comedia», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, dirs. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 303-320.

SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1947, pp. 113-127.

STARK, Edwin, *Die Sanmlung Spanischer «comedias» in der Universitats bibliothek Freiburg*, Kassel, Reichenberger, 2002, 3 vols.

STEIN, Louise K., «La música en la comedia cortesana caballeresca, y el poder del canto», en *La comedia de caballerías. Actas de las «XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro», Palacio de Valparaíso, 12-14 de julio de 2005*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, 2006, pp. 99-120.

STOLL, Anita K. y Dawn L. Smith, eds., *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 51-66.

STROSETZKI, Christoph, «"Who is who": elogio a España. Un capítulo de retórica epidíctica en el Siglo de Oro», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse,* eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM) / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 975-988.

Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), CD-Rom, ed. María del Carmen Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.

TIRSO DE MOLINA, *Mari Hernández, la gallega*, ed. Sofía Eiroa, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.

TOBAR, María Luisa, «Struttura binaria di *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* di Calderón de la Barca», en *Scritti in memoria di Pasquale Morabito*, Messina, Universitá degli Studi, 1984, pp. 511-559.

— «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente», en *La comedia de caballerías. Actas de las «XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro», Palacio de Valparaíso, 12-14 de julio de 2005*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla–La Mancha, 2006, pp. 31-58.

TORO Y GISBERT, Miguel de, «¿Conocemos el verdadero texto de las comedias de Calderón?», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 401-421.

TURNER, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1977.

TYLER, Richard W., y Sergio D. Elizondo, *The characters, plots and settings of Calderón's Comedias*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.

ULLA LORENZO, Alejandra, Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario *de Pedro Calderón de la Barca, estudio textual y edición crítica*, Santiago de Compostela, 2006, Memoria de licenciatura (inédita).

— El mayor encanto, amor *de Calderón, fiesta cortesana. Estudio y edición crítica*, Santiago de Compostela, 2007, Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).

— 2011 (Véase Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*).

VALBUENA BRIONES, Ángel 1956 (Véase CALDERÓN DE LA BARCA, *Calderón, Obras Completas II*, vol. II).
— «El concepto del hado en el teatro de Calderón», *Bulletin Hispanique*, 63, 1961, pp. 48-54.
— *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
— «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en *Archivum Calderonianum. Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano, Oxford 1978*, ed. Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 1-8.
VARA LÓPEZ, Alicia, «La reescritura de la *Argenis* de Barclay por Calderón en *Argenis y Poliarco*: algunas notas sobre los criterios de omisión», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 1067-1074.
— «Entre Sicilia y Mauritania: el distanciamiento espacio-temporal y ambiental en *Argenis y Poliarco* de Calderón de la Barca», en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. Pilar Caballero-Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintes, PPU, Barcelona, 2011a, pp. 79-91.
— «Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*», en *Compostela áurea. Actas del «Octavo Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)», Universidade de Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. III, pp. 507-512.
— «El tiempo poetizado. Marcas cronológicas y lirismo en *Argenis y Poliarco* de Calderón de la Barca», *Calandria. Graduate Student Journal*, 1, University of Colorado at Boulder, 2011c.
http://www.revistacalandria.org/previous-issues/
— «Entre el caos y la *admiratio*. Los cuatro elementos calderonianos en el universo dramático de *Argenis y Poliarco*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, eds. Frederick de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011d, pp. 227-260.
— «De Barclay a Calderón: algunas claves sobre la fuente inmediata de *Argenis y Poliarco*», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 2012, pp. 151-164.

— «Entre el poder y el decoro: nobleza e independencia en los personajes femeninos de *Argenis y Poliarco* de Calderón», *RILCE*: *Revista de Filología Hispánica*, en prensa.

VAREY, John E., «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro», Madrid, 8-13 de junio de 1981*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Instituto Cervantes, 1983, vol. I, pp. 165-183.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El llegar en ocasión*, en *El fénix de España Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio: sexta parte de sus comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1615. Cito esta obra por la reproducción digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, que toma la obra de la Biblioteca Nacional de España, signatura R/13857.

— *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1958.

— *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1976.

— *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda Parte*», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 37-62.

— «Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse,* eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM) / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 1053-1069.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833)*, Kassel, Reichemberger, 2001, vol. I.

VITORIA, Baltasar de, *El teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Iuan Pablo Martí, 1702.

VILA CARNEIRO, Zaida, *Estudio textual de* Amor, honor y poder *de Pedro Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, 2005, Trabajo de Investigación Tutelado (inédito).

— «Hacia una edición crítica de la comedia *Amor, honor y poder* de don Pedro Calderón de la Barca», *En teoría hablamos de literatura. Actas del «Tercer Congreso Internacional de Aleph»*, Granada, 3-7 de abril de 2006, eds. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 514-520.

— «Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales», en *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de*

Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)», Olmedo, 20-23 de julio de 2009, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 1075-1084.

— «*Amor, honor y poder*: reflejos y miradas de lo inglés en el teatro del Siglo de Oro», en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. Pilar Caballero-Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintes, PPU, Barcelona, 2011, pp. 103-110.

— «La historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salveric, fuente de *Amor, honor y poder*", en *Estudios sobre Calderón de la Barca*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.

VIQUEIRA, José María, «Temas clásicos en Calderón de la Barca», *Euphrosyne*, 2, 1959, pp. 107-137.

VIRGILIO, *Eneida*, tr. Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 2005.

VITSE, Marc, *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM), 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. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, 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)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 609-624.

VIVALDA, Nicolás, «Basilio o el ocaso del monarca-astrólogo: juegos de la similitud e inconveniencias políticas en *La vida es sueño*», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, eds. Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 383-396.

WILLIAMSEN, Vern G., «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del «Quinto Congreso Internacional de Hispanistas», Bourdeaux 2-8 de septiembre de 1974*, eds. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon, Bourdeaux, Universidad, 1977, vol II, pp. 883-891.

WILSON, Edward M., «The four elements in the imagery of Calderón», *The Modern language Review*, 31, 1936, pp. 34-47.

— «El texto de la *Deposición a favor de los profesores de la pintura* de don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 709-728.

— *Spanish and English Litterature of the 16th and 17th Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 1-14.

WOLLENDORF, Lisa, ed., *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria, 2005.

ZAMORA, Antonio de, *Fin de fiesta del juego de la sortija*, mss. 14524 /14, Biblioteca Nacional de España, 1718.

VIII. EDICIÓN DE *ARGENIS Y POLIARCO*

ARGENIS Y POLIARCO

COMEDIA FAMOSA★
DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

MELEANDRO, REY DE SICILIA.
ARGENIS, SU HIJA.
TIMOCLEA, DAMA.
SELENISA, DAMA.
POLIARCO.
ARCOMBROTO.
ARSIDAS.
ERISTENES.
LIDORO.
GELANOR, SU CRIADO DE POLIARCO★.
HIANISBE, REINA DEL ÁFRICA.
DOS DAMAS SUYAS★.
TIMONIDES★.
MÚSICOS★.

Reparto *Gelanor, su criado de Poliarco*: el uso del posesivo complementado con una frase preposicional es frecuente en el siglo XVII. Keniston recoge casos en los que «the possessive is clarified by another expression. This construction is found only with the possessive of the third person, which does service for masculine and feminine, singular and plural, and also for the second person, singular and plural, when the subject is *vuessa merced*, or another form of courtesy». El estudioso añade que «this construction [*de* + *noun*] is largely confined to proper names or the names of specific individuals» (1937, p. 244).

PRIMERA JORNADA★

★ *Suene dentro un clarín y ruido de desembarcación y digan marineros y Arcombroto.*

DENTRO ★ Dé el esquife en la playa [*Silvas*]
★ y en él a tierra el africano vaya.
ARCOMBROTO Dejadme en ella solo,
que en esta selva consagrada a Apolo
quiero quedarme libre del ultraje
del viento.
DENTRO★ En paz te queda.
ARCOMBROTO ¡Buen viaje!

PRIMERA JORNADA: a pesar de que QC, S y Q omiten esta indicación y en VT figura con el orden de palabras invertido («IORNADA PRIMERA») se restaura el rótulo de acuerdo con el orden que muestran en QC las indicaciones de «SEGUNDA IORNADA» y «TERCERA IORNADA».

v. 1 *Dé el esquife en la playa*: *dar* significa, según *Autoridades*, 'golpear'. *Esquife* es un «barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes, para saltar en tierra y para otros ministerios» (*Autoridades*). Este sustantivo aparece habitualmente en contextos de naufragio o desembarco, tal como se aprecia más adelante en la misma comedia cuando Arsidas llega a África en uno y así se salva de morir en el mar («el mar la nave sorbió / en que navegaba y yo / en su esquife me he librado», vv. 1829-1831). Existe clara diferencia entre *esquife* y *bajel*: «salgamos y, por no hacer / ruido y que ella nos escuche, / no el bajel, sino el esquife / tomemos» (*Comedias, II*, p. 100).

v. 2 *a tierra*: QC, S y Q presentan un error por adición de un determinante («a la tierra»), que ocasiona una hipermetría en el endecasílabo. Se enmienda siguiendo a Vera Tassis.

v. 4 selva *consagrada a Apolo*: existe una relación clara de la isla de Sicilia con Apolo, pues en Siracusa hay un templo que data del siglo VI a.c., consagrado a esta divinidad. La vinculación de Apolo al elemento del fuego puede relacionarse con el carácter volcánico de la isla. Más adelante, se menciona al dios Apolo como sujeto al que se consagra ese mismo bosque, donde Poliarco mata al embajador de Lidogenes («selva de Apolo», v. 536) y en el verso 126 vuelve a figurar nombrado como «dorado Febo». De hecho, Apolo o Febo es considerado dios del sol. Otras veces los personajes le agradecen acontecimientos que han sido positivos para ellos («Gracias a Apolo», v. 1778) o se nombra al dios para asegurar lo que se dice («sabe Apolo / que no dejé que nadie le tocase», vv. 1694-1695).

v. 6 *te queda*: la proclisis del pronombre es un fenómeno habitual en la época, tal y como explica Keniston (1937, p. 90). La misma estructura se localiza en el verso 1120 de la comedia («o te adelanta o te queda»). Comp.: «De ese bajel, adonde / vivo cadáver su ataúd le asconde, / le sacad, que hoy procuro / con su cabeza saludar el muro» (*Comedias, II*, p. 621).

★ *Agora sale.*

Salude el peregrino
★ que en salado cristal abrió camino
la tierra donde llega,
cuando inconstante y náufrago se niega
★ del mar a la inclemencia procelosa.
¡Salve y salve otra vez, madre piadosa!
En rendidos despojos
los labios te apelliden y los ojos.
Y tú, Sicilia bella,

vv. 7-14 *Salude el peregrino […] los ojos*: hay una reutilización casi exacta de estos ocho versos, también muy al comienzo de *El mayor encanto, amor* («*Ulises*: Saluda el peregrino / que en salado cristal abrió camino / la tierra donde llega, / cuando inconstante y náufrago se niega / del mar a la inconstancia procelosa. / *Antistes*: ¡Salve y salve otra vez, madre piadosa! / *Aquelao*: Con rendidos despojos / los labios te apelliden y los ojos», *Comedias, II*, p. 12).

v. 8 *salado*: VT enmienda innecesariamente el adjetivo por *sagrado*. Sin embargo, la lectura de QC es correcta, ya que la denominación del mar como «salado cristal», muy calderoniana, entronca con la huella gongorina de la obra, tal como se explica en la introducción.

v. 10 *inconstante*: «vario, mudable, sin firmeza» (*Autoridades*). Más adelante, reaparecerá este adjetivo en contextos similares de viajes marítimos («en el mar inconstante peregrino», v. 1623; «el inconstante Neptuno / fue piadoso», v. 2021) y en el verso 687 se aplica a la fortuna («fortuna inconstante y varia»). Comp.: «¡Qué suerte tan inconstante!» (*Comedias, I*, p. 26).

v. 11 *procelosa*: «lo que frecuentemente padece tempestades y tormentas» (*Autoridades*). Comp.: «Aquí me arrojó / el mar proceloso y yo, / siendo mísero trofeo / de la fortuna» (*Comedias, I*, p. 237).

v. 12 *Salve y salve otra vez, madre piadosa*: *salve* es una «voz latina, que vale Dios te guarde» (*Autoridades*). Se integra en un saludo a la tierra, a la que se alude en el verso 8. Esta expresión reaparece más adelante en boca de Arcombroto («Salve, invictísimo Rey», v. 1420), Poliarco («Salve, felice monarca», v. 1421) y ambos («*Arcombroto*: …salve también… *Poliarco*: también salve…», v. 2426), para apelar al Rey. Calderón utiliza la misma fórmula en referencia a un lugar («Salve, oh, tú, gran metrópoli de Oriente, / ciudad de Asia señora, / […] Salve otra vez y admite / tu césar», *Comedias, II*, p. 621) o al Rey («Salve, / grande rey de Alejandría», *Comedias, I*, p. 533).

v. 14 *apelliden*: aclamen (*Autoridades*). Comp.: «Temo, pues, que si pasase / adelante lo que agora / vemos, después por señora / el pueblo la apellidase» (*Comedias, I*, p. 326); «*Ifis*: todos te apelliden, todos, / diciendo en afecto fiel… / *Todos*: ¡Anajarte viva! ¡Viva / la que nuestra reina es!» (*Comedias, III*, p. 1188).

a quien corona la mayor estrella
por cabeza del mundo,
fénix de las ciudades sin segundo,
sin segundo y primero,
★ salve también y admite un forastero
a quien tu nombre llama
a conseguir honor, a ganar fama
en el trinacrio suelo.
Un africano soy...

v. 16 *mayor estrella*: el sol. Calderón utiliza en numerosas ocasiones esta misma expresión para aludir al astro rey. Comp.: «Luna, Saturno y la mayor estrella» (*Comedias, I,* p. 319), «Pues yo vuelvo con ella / a ser ocaso a la mayor estrella» (*Comedias, I,* p. 523).

vv. 18-19 *fénix de las ciudades sin segundo, / sin segundo y primero*: manifestación del tópico del *urbis encomium*. Con el apelativo de *fénix* se alude a la ciudad como exquisita, única, rara, singular (véase *Autoridades*). A través de un juego de palabras basado en los pronombres ordinales (*segundo* y *primero*) se intensifica el significado del sustantivo *fénix* para indicar que la ciudad no tiene rival —que se acerque a ella ni que la supere— en cuanto a grandeza. Comp.: «Con esta pretensión vine / y su Majestad, que guarde / el cielo, para que sea / fénix de nuestras edades» (*Comedias, I*, p. 130).

v. 20 *admite un forastero*: la enmienda de Vera Tassis («admite à vn forastero»), no es necesaria, pues en el siglo XVII todavía era habitual la omisión de la preposición *a* con complemento directo de persona (Keniston, 1937, p. 11). Existen otros ejemplos en *Argenis y Poliarco* («buscas un extranjero», vv. 1048; «engañaron / los que te prenden y siguen» vv. 1056-1057). En *El mayor encanto, amor*, en un contexto similar, Ulises pide a Circe hospedaje utilizando la misma construcción: «rendido admite y fiel / un peregrino del mar» (*Comedias II*, p. 23).

v. 23 *trinacrio*: «perteneciente a la isla de Sicilia» (*Autoridades*). Este topónimo, que alude a la forma triangular de la isla, figura en el Canto XII de la *Odisea* como el lugar al que llega Ulises después de vencer los peligros de Escila y Caribdis. Calderón, en *Polifemo y Circe* y en *El mayor encanto, amor* modifica la tradición de la *Odisea* (Canto X) y la *Eneida* (Libro III) al ubicar en Trinacria y no en Eea a la maga Circe, que también aparece aludida en *Argenis y Poliarco*, tal y como se verá. Ulla Lorenzo apunta que «acaso esto se deba a que en la comedia de tres ingenios [*Polifemo y Circe*] se desarrolla el episodio de Polifemo, Galatea y Acis que sí tiene lugar, según la tradición clásica, en Trinacria o Sicilia; este episodio tan solo aparece referido en *El mayor encanto*; recuérdese, sin embargo, la referencia a los cíclopes de los vv. 2077 y ss., quienes tradicionalmente también vivían en Trinacria» (2011, p. 550). Calderón se refiere a Sicilia como Trinacria en otras obras (*El golfo de las sirenas, Los encantos de la Culpa, Céfalo y Pocris, El jardín de Falerina*, etc.).

TIMOCLEA *Dentro*★ ¡Válgame el cielo!
ARCOMBROTO ¿Qué voz tan triste ha sido
★ la que lengua y acción ha suspendido
con ecos lastimosos?
TIMOCLEA *Dentro*★. ¡Dadme vuestro favor, cielos piadosos!
ARCOMBROTO Una mujer huyendo
sale del monte; socorrer pretendo
★ su valiente fatiga,
que una mujer con ser mujer obliga
al hombre más cobarde.
Tarde la sirvo y la socorro tarde
si alas no calzo.

★ *Agora salga Timoclea.*

TIMOCLEA Ampara, ¡oh, caballero!
—que el traje te acredita, aunque extranjero—,
ampara generoso
el pecho más bizarro y más brioso

v. 24acot. *Dentro*: en todos los testimonios de la época falta esta indicación, necesaria para informar de que Timoclea no está en escena cuando habla. De hecho, en la acotación situada en el verso 28 se indica que se halla *dentro*. La dama saldrá al tablado poco después (v. 35acot.).

v. 26 *que lengua y acción ha suspendido*: QC, S y Q aportan un error conjuntivo por hipermetría, ya que añaden el artículo *la* a *lengua*. Se toma la enmienda de VT.

v. 31 *fatiga*: «angustia, dolor, afán, pena y tristeza» (*Autoridades*). En este caso, el sustantivo se refiere al sentimiento de Timoclea al ver que atacan a Poliarco, que motivará sus gritos. Comp.: «Aun el sol nos favorece, / que, despeñado en las ondas, / para templar su fatiga / los crespos cabellos moja» (*Comedias I*, p. 252); «El edificio eminente / que, no sin fatiga suma, / sustenta sobre la espuma / esa lóbrega corriente / es, Guarín, la excelsa puente» (*Comedias I*, p. 523).

v. 35 *alas no calzo*: «*calzar plumas*. Frase que usan los poetas para pintar la ligereza con que se va o se viene que equivale a ir volando» (*Autoridades*). Hay en la obra variantes de esta expresión en boca de Arsidas («volar sin alas pretendo», v. 789; «plumas calza y alas viste», v. 939), para destacar también la rapidez en el movimiento. Comp.: «*Simeón*: Ya la ciudad te dejan / y de su patria tímidos se alejan. *Jonatás*: Ya, huyendo de tu intento, / se visten alas y se calzan viento» (*Comedias, II,* p. 381).

vv. 35-36 *Ampara, ¡oh, caballero! / —que el traje te acredita, aunque extranjero—*: Timoclea reconoce la condición noble de Arcombroto por sus ropas. En el teatro áureo la vestimenta tenía una función designativa y simbólica fundamental, de manera que informaba al espectador —entre otras cosas— del status social del personaje. «El traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje» (Díez Borque, 1975, pp. 70-71).

del mundo, cuya vida
yace de tres contrarios combatida,
de tres prodigios fieros,
partos destas montañas, bandoleros,
que por tirana suerte
★ su vida compran con la ajena muerte.
★ Vuelve los ojos a esa parte y mira
cómo el gallardo joven los retira
y la vitoria de los tres pretende:
con tal maña los lidia y se defiende.

vv. 39-40 *cuya vida / yace de tres contrarios combatida*: la utilización de la preposición *de* como enlace del complemento agente en asociación con el mismo verbo *yacer* se ilustra también en *El mayor encanto, amor*, obra que comparte muchos elementos con *Argenis y Poliarco* («Mísera garza dije combatida / de dos contrarios», *Comedias, II*, p. 67). Keniston aclara que «the agent is introduced by the prepositions *de* and *por*. […] The general tendency, illustrated in the examples cited, is to use *de* when the action is indefinite (universal, durative, or iterative) and when the agent is also indefinite» (1937, p. 475). El autor añade el funcionamiento de este tipo de estructura con verbos como *estar* o *quedar* (podemos aplicar también aquí *yacer*) para ponderar el estado del sujeto (1937, p. 473).

vv. 41-42 *tres prodigios fieros, / partos destas montañas, bandoleros*: alusión a la *Gigantomaquia*. En el libro I de las *Metamorfosis* los soberbios gigantes o titanes intentaron subir a los reinos celestiales poniendo unos montes por encima de otros. Pretendían echar de allí a los dioses, pero Júpiter los hirió con un rayo y cayeron sobre ellos dos grandes montes (véase Pérez de Moya, 1996, pp. 389-391). Los bandoleros de *Argenis y Poliarco*, al igual que los gigantes, se califican como nacidos de las montañas y se alude a su maldad, deformidad y fortaleza física. Por medio de esta referencia se llega a sugerir de forma indirecta e implícita una identificación de Poliarco con los dioses del Olimpo, pues él —como ellos— está amenazado por infames enemigos. En el verso 2621 se localiza una nueva referencia a la *Gigantomaquia* («teman el parto a tus preñados montes»). Así como los terribles gigantes nacieron de los montes, según Argenis, *nacerá* de Poliarco una exhibición de poderío que conducirá al Rey a entregarle a Argenis por esposa. Estas figuras mitológicas se encuentran asociadas al poder y a la misma isla de Sicilia en *La gran Cenobia* («No os parezca una mujer / poco fin a tanta empresa, / que más su victoria estimo / que si en campaña venciera / en defensa de los dioses, / brazo a brazo, fuerza a fuerza, / los gigantes de Sicilia», *Comedias, I*, p. 374). Arellano (2001a, p. 166) estudia este episodio de los gigantes a propósito de los autos sacramentales y lo emparenta también con las *Soledades* gongorinas.

v. 44 *compran*: se localiza aquí un error conjuntivo de QC, S y Q por adición de una vocal. Dichos testimonios leen *comparan*, de forma que convierten el verso en hipermétrico y carente de sentido. Se enmienda con VT.

ARCOMBROTO Hermosa dama, sea
la respuesta servirte, por que vea
Sicilia mi valor el primer día
que a ella me consagró la estrella mía.

Vase.

TIMOCLEA Valiente el forastero
rayos esgrime en el templado acero.
Ya la sangre del uno el campo baña
y los dos desamparan la campaña
huyendo infamemente.

★ *Digan dentro Eristenes y Lidoro y salgan luego huyendo con las espadas desnudas, y Poliarco y Arcombroto.*

LIDORO Huye, Eristenes, ya que en tan valiente
acción los dos tan infelices fuimos.

ERISTENES Vivo quedó; grande ocasión perdimos.
★ *Vanse.*

v. 49 *dama*: «se llama en palacio y en las casas de las grandes señoras la criada de estimación que nunca sirve en oficios bajos ni se ocupa en haciendas de la casa, siendo solo de su obligación asistir inmediatamente a la Persona Real o a su Señora» (*Autoridades*). Este sustantivo aparecía ya en las *dramatis personae* caracterizando a Timoclea, Selenisa, y dos sirvientas de Hianisbe. También se localiza en los versos 105, 487, 798acot., 852, 1465acot., 1466, 1467, 1741acot., 2013, 2056, 2065, 2365, 2529, 2685acot., 2686, 2688, 2701, 2709, 2732acot., 2805acot., 2806, 2982, 3328 y en el párrafo en prosa entre los versos 1801 y 1802. La larga nómina de damas calderonianas puede consultarse en Tyler y Elizondo (1981, pp. 475-477).

v. 52 *estrella*: «figuradamente se toma por inclinación, genio, suerte, destino» (*Autoridades*). Este sustantivo se reutiliza más adelante en dos ocasiones con el mismo significado («estrella siempre contraria», v. 690, y «es mi estrella rigurosa», v. 1959). Comp.: «Este recato, en efeto, / en Félix, mi hermano, esta / curiosidad, Laura, en mí, / o este destino en mi estrella / despertaron un deseo» (*Comedias, I*, pp. 146-147); «¡Cómo aqueso contra mí / hará mi estrella cruel!» (*Comedias, I*, p. 414).

v. 54 *rayos esgrime en el templado acero*: «templar un metal» es, conforme a *Autoridades*, «darle aquel punto, delicadeza y fineza que requieren para su perfección». La imagen de la espada en la lucha vista como un rayo de acero es muy utilizada por el dramaturgo. Comp.: «Júpiter español, cuya cuchilla / rayos esgrime de templado acero» (*Comedias, II,* p. 407). El sintagma «templado acero» como metonimia de *espada* es empleado por Calderón también en otras comedias: «¡Oh, cobardes, oh, infames, hombres viles, / indignos de ceñir templado acero» (*Comedias, I*, p. 272); «Mas cuando de la sentencia / de ti apeles y arrogante / el templado acero vistas» (*Comedias, I*, p. 672).

POLIARCO Esperad, no los sigáis; [*Romance en e-o*]
dejadlos, pues van huyendo,
porque de tanto valor
es poca vitoria el miedo,
y dadme lugar en que,
agradecido al esfuerzo
de vuestra valiente mano,
saber merezca a quién debo
la vida; y en esta parte
perdonad no conoceros,
cuando pudiera informarme
de la fama.
ARCOMBROTO No os merezco
tan grandes favores, cuando
★ más que os obligo, os ofendo.
Agravio fue, no lisonja,
el llegar a socorreros
★ y ansí esperaba de vos
quejas, no agradecimientos,
por haber entrado a parte

v. 66 *esfuerzo*: «ánimo, brío, valor, denuedo y valentía del espíritu y del corazón» (*Autoridades*). Este sustantivo se utiliza en la comedia con el mismo significado en reiteradas ocasiones (vv. 442, 490, 588, 598, 1488, 1676) y también su forma verbal (*esforzar,* v. 744), que significa —de acuerdo con *Autoridades*— «dar vigor, ánimo y esfuerzo a alguna cosa, alentar, animar e infundir valor y aliento en alguno, y tomarse para obrar con esfuerzo».

v. 74 *obligo*: *obligar* se define en *Autoridades* como «atraer la voluntad o benevolencia de otro, con beneficios o agasajos». Este verbo o sus formas adjetiva y sustantiva son utilizados reiteradamente en la comedia (vv. 1015, 1099, 1101, 1357, 1742, 2485, 2556, 2666, 2842, 2844, 2959, 3054, 3280 y fragmento en prosa entre los versos 1801 y 1802).

vv. 75-76 *Agravio fue, no lisonja, / el llegar a socorreros*: en este caso *lisonja* significa «nimia complacencia y afectada fineza que se tiene en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro» (*Autoridades*). Esta misma raíz se halla en categorías gramaticales diferentes con el mismo significado de 'adulación' en los versos 1113, 1299, 1946 y 2725. Con un significado positivo («lo que agrada, deleita y da gusto a los sentidos», *Autoridades*) aparece en los versos 288, 804, 1199, 2344 y 3043 («porque tragedias de amor / es lisonja el escucharlas», vv. 2344-2345).

v. 77 *ansí*: en el siglo XVII se documenta tanto la forma del adverbio *ansí* como *así*. Calderón utiliza ambas, si bien en esta comedia predomina la forma *ansí* en todos los testimonios excepto VT.

en ese triunfo pequeño,
sobrando vuestro valor
a mayores vencimientos.
De que no me conozcáis
no me admiro; soy tan nuevo
en esta tierra que hoy
pisé el siciliano suelo.
El patrón de aquella nave
que a vista pasó, a mis ruegos
★ me arrojó en aquesta playa.
Lo que de mí decir puedo
es que soy un africano
que a ganar opinión vengo
llamado de mi valor,
cuyas voces, cuyo aliento
el corazón me arrebatan,
que ya no cabe en el pecho.
Las guerras que hoy a Sicilia
en tanto peligro han puesto
—que allá lo dijo la fama—
deseoso me trajeron
de ver si en la ajena patria
soy más dichoso, que el cielo
a ninguno favorece
★ en la propia. Llegué a tiempo
que esta dama me avisó
de vuestro peligro y, puesto
a vuestro lado, os serví,
compañero en vuestros riesgos.
Es Arcombroto mi nombre.
Esto sé de mí y, si puedo
saber de vos el estado
de las cosas deste reino
y quién sois, será favor
digno de un heroico pecho,

v. 88 *que a vista pasó*: «a vista» es un «modo adverbial, que vale en presencia u delante» (*Autoridades*). Comp.: «Dígalo en el mar Filipo, / pues hoy, a vista de tierra» (*Comedias, I*, p. 221); «que no tengo / de llegar como vengo de camino / a vista de mi esposa» (*Comedias, I*, p. 879).

a cuyo servicio ya
la vida y el alma ofrezco.

TIMOCLEA Para urbana ceremonia
de amistad y cumplimientos
rústico palacio es
la soledad de un desierto;
en él, detrás desos montes,
una hermosa quinta tengo
donde podéis albergaros,
aunque es alcázar pequeño
a huéspedes tan ilustres.
Y pues ya el dorado Febo
en ondas de plata y nieve
baña los rubios cabellos,
dando licencia a la noche
que baje entre obscuros velos,
infundiendo a los mortales
miedo, espanto, horror y sueño,
y pues es fuerza admitirlos,
por ser de mujer mis ruegos,
no espero mejor respuesta
que deciros que os espero.

v. 117 *urbana ceremonia*: ha de entenderse el adjetivo *urbano* como «cortesano, atento y de buen modo» (*Autoridades*). En los versos 117-120 se contrapone la amistad asociada a la urbanidad con la rusticidad desértica del espacio donde se hallan (*locus eremus*). En *El mayor encanto, amor* Antistes utiliza este sintagma, también asociado a la hospitalidad («Esta [Circe], pues, nos preguntó / [...] haciendo / con urbanas ceremonias / político el cumplimiento», *Comedias II*, pp. 17-18).

v. 122 *quinta*: construcción que cobró gran importancia en el Siglo de Oro español debido al desarrollo urbano. Se trata de una residencia de tipo campestre, a poca distancia de las ciudades, donde los nobles descansaban parte del año. De esta distinción de funciones y de la contraposición con la corte derivan sus valores simbólicos. El mismo sustantivo reaparece en los versos 291, 2686, 2946 y 3212, asociado en general a espacios femeninos, tal y como se explica en la introducción de la presente edición (en el análisis del personaje de Timoclea y en el capítulo del espacio).

v. 124 *alcázar*: «fortaleza, casa fuerte, castillo o palacio de reyes fortificado para seguridad y defensa de las personas reales» (*Autoridades*). Este sustantivo, procedente de la fuente, se utiliza también en los versos 395 y 3284 de esta comedia y en otras obras del autor, de forma recta o metafórica. Comp.: «alcázares de espuma» (*Comedias, I*, p. 255); «alcázar de David» (*Comedias, II*, p. 328).

* *Váyase Timoclea y salga Gelanor, criado, en cuerpo.*

GELANOR ¡Gracias a Dios que te hallé!
¿Dónde están los bandoleros?
Vamos apriesa a buscarlos,
que ya con cólera vengo,
que entonces no la tenía
y solamente por eso
les dejé que me llevaran
espada, capa y sombrero.
No tenéis que prevenir

v. 136acot. *en cuerpo*: «modo de estar uno vestido con la vestidura precisa que ciñe el cuerpo: esto es, sin manto, capa u otras ropas de mayor adorno» (*Autoridades*). En *Luis Pérez el gallego* se usa esta misma expresión en un cuentecillo humorístico («se quitaban / las capas, él se quitó / la suya, y en cuerpo entró / donde los demás entraban», TESO). A este significado puede añadírsele el de la locución *a cuerpo descubierto*, que alude al «ánimo, valor y resolución con que uno espera sin temor el encuentro o lance contrario que tiene a la vista» (*Autoridades*). Esta imagen de alardeo en el personaje del cobarde Gelanor provocaría hilaridad, pues —tal y como se explica en el apartado correspondiente al gracioso— llega cuando el peligro ha cesado. Comp.: «*Después Ginés con un escudo de las armas de los Torrellas, delante de don Pedro y Gonzalo con otro de los Ansas delante de don Jerónimo, y los dos en cuerpo con bandas y plumas*» (*Comedias, IV*, p. 119); «*Fabio*: Dejad la espada. *Calabazas*: La espada / es poca cosa; el sombrero, / la daga, el broquel, la capa, / la ropilla y los calzones» (*Comedias, I*, p. 200).

vv. 137-149: Gelanor se comporta como el prototípico gracioso que alardea de ser valiente cuando es evidente su condición cobarde y desleal. Caamaño Rojo, en su anotación a un pasaje similar de *El mayor monstruo los celos*, señala que «Polidoro hace referencia a la fanfarronería característica del "valiente al uso", es decir, de los típicos personajes arrogantes y presuntuosos, sobre todo militares, que únicamente hacían demostraciones de gallardía en presencia de público, cuando en realidad de todo ello había más bien poco» (2006a, p. 439).

vv. 139, 1341 *apriesa*: las formas *priesa* y *prisa* convivían en el siglo XVII, como afirma Menéndez Pidal (1944, pp. 54-57). Comp.: «¡Di apriesa!» (*Comedias, II*, p. 641). La utilización de la forma diptongada, más arcaizante, responde en ocasiones en la comedia que nos ocupa a las exigencias de la rima, cuando se halla en posición final de verso (v. 1341).

v. 145 *prevenir*: «preparar, aparejar y disponer con anticipación las cosas necesarias para algún fin» (*Autoridades*). En la época este verbo tiene un uso transitivo. Comp.: «No me engaño / en prevenir tristezas / si para ver mi mal por Julia empiezas» (*Comedias, I*, p. 432); «y vimos la tempestad / prevenir iras crueles» (*Comedias, I*, p. 554). El mismo vocablo vuelve a aparecer en la comedia que nos ocupa en boca de Gelanor (vv. 162, 495-497), de Argenis (vv. 805-806), de Poliarco (vv. 351, 1912-1913, 2293-2295) y de Hianisbe (vv. 2713-2717). Además, en el siguiente

armas, porque ya yo llevo
★ esta pistola, que acaso
★ se me quedó en los griguiescos,
con que podemos matarlos.
POLIARCO Pues ¿por qué, di, a mejor tiempo
no la sacaste y con ella
defendiste todo aquello
que te llevaron?
GELANOR Porque
ese es, señor, un secreto
notable.
POLIARCO ¿Mejor no fuera?
GELANOR Sí fuera, pero no puedo
decirlo, porque el guardarla
entonces tuvo misterio.
POLIARCO ¿Y qué fue?
GELANOR Pues que ya es fuerza
decirlo, escúchame atento.
Como vi que me quitaban
cuanto llevaba, prevengo
el no sacar la pistola
entonces...
POLIARCO ★ Pues ¿por qué efeto?
GELANOR ★ Por que no me la llevaran
también. ¡Mira si soy necio!

---

ejemplo figura en una estructura pasiva refleja («muchas veces el conceto / que se previene en la idea / no se permite a los labios / tan sutil como se piensa», vv. 1232-1235). Por último, hay un uso del verbo *prevenir* en su construcción con suplemento, con el significado de 'anticipar una información, avisar' («Yo le voy a prevenir / de vuestro suceso», vv. 3017-3018).

v. 148 *griguiescos*: VT enmienda el sustantivo por *greguescos*, pero su intervención es innecesaria, ya que la forma *griguiescos*, que alude a calzones cerrados en las rodillas, es un término deformado y vulgarizante, asociado con la rusticidad y justificado por estar en boca del gracioso (véase la anotación de Rico al *Quijote*, 2004, pp. 737, 873). Gelanor altera el sustantivo cerrando la primera vocal y diptongando la segunda, con lo cual expresa su ignorancia. La lectura adoptada se documenta en *La Dorotea* de Lope de Vega, donde se aporta una etimología disparatada de la palabra («Los griguiescos se llamaron assí de *grex gregis*, y la lana del ganado; sino es que vinieron de Grecia. Son hábito descansado, aunque las calças son mejores para las armas», ed. Morby, 1958, p. 354).

POLIARCO Eres cobarde.
GELANOR ★ Es verdad.
ARCOMBROTO Ya, pues, que los dos nos vemos
★ a vista dese palacio
que hospedaje ha de ser nuestro,
por el camino podéis
ir, señor, satisfaciendo
a las deudas en que os puse
★ cuando os conté mis sucesos.
POLIARCO De las cosas de Sicilia
muy poco informar os puedo,
porque también, como vos,
soy, Arcombroto, extranjero;
★ pero, en efeto, la curia
de la corte, en poco tiempo
que la asistí, me habrá dado
más noticia; estadme atento.
Yo, generoso africano,
soy un francés caballero
a quien destierran y arrojan
de su patria los sucesos
del amor y la fortuna.
Mirad si cualquiera destos

v. 179 *curia*: «La corte o lugar donde se manejan los negocios públicos y asisten los tribunales supremos» (*Autoridades*).

vv. 188-194 *Mirad, si cualquiera destos […] fábulas del tiempo*: en un contexto en el que se habla del daño hecho por los sucesos del amor y la fortuna en personas poderosas, los dos versos anteriores se refieren a la poca importancia de *triunfos, majestades, coronas, timbres* («insignia que se coloca sobre el escudo de armas, para distinguir los grados de nobleza», *Autoridades*) e *imperios* al lado de estas fuerzas destructivas que dominan el mundo. Más adelante, Arcombroto alude de forma metafórica al éxito que pretendía alcanzar en Sicilia («trofeos con que adornar / los follajes de sus timbres», vv. 1040-1041). Las insignias de los escudos tendrían motivos florales y en ellos podrían colgarse y exhibirse los trofeos militares como símbolo de fortaleza. *Fábula* «Metafóricamente se toma por irrisión, cuando se dice que uno está hecho fábula de todos, esto es, objeto de la irrisión de todos» (*Autoridades*.). En *Apolo y Climene* hay una expresión similar en boca de Climene, que se lamenta de su desgracia diciendo que ha sido «en teatros de fortuna / viva fábula del tiempo» (*Comedias, IV*, p. 1070). Curtius (1976, vol. I, pp. 203-204) señala a Platón (en el Fibeo y las Leyes) como creador de la idea de la vida como una representación teatral y alude a la dispersión de esta metáfora a lo largo de la literatura europea. «El *theatrum mundi*,

dos contrarios ha postrado,
ha sujetado y deshecho
tantos triunfos, majestades,
★ coronas, timbres y imperios
que en los teatros del mundo
fueron fábulas del tiempo,
cómo pudo resistirse,
acometido mi pecho
de dos violencias, dos golpes,
dos venganzas, aunque pienso
que el haberme acometido
los dos en mi vida han puesto
más seguras confianzas,
pues, a dos muertes sujeto,
muero pensando que vivo,
vivo pensando que muero.
Vine a Sicilia, no sé
★ si con el disignio vuestro,
★ pero sé que he conseguido

---

dirigido por Dios, es elemento constitutivo del mundo ideológico de Calderón y tiene para él un sentido múltiple y variado. Toda la obra de Calderón tiene la dimensión de un teatro universal, en cuanto que sus personajes se mueven ante un trasfondo cósmico» (Curtius, 1976, p. 208). Valbuena Briones (1977, pp. 67-69) vincula esta imagen a Séneca (*Epistula LXXVI*). Comp.: «a Roma llegas a tiempo / de ver la mayor tragedia / que en el teatro del mundo / la fortuna representa» (*Comedias, I*, p. 372); «que en los teatros del mundo / hizo la mayor tragedia» (*Comedias, II*, p. 594).

v. 201 *más seguras confianzas*: el sometimiento de Poliarco al amor y la fortuna se produce a pesar de su resistencia, ya que ambas fuerzas consiguen sujetarlo poniendo más ahínco de lo habitual (el sustantivo *confianza* es definido por *Autoridades* como «ánimo, espíritu, aliento y vigor para obrar»).

vv. 205-206 *Vine a Sicilia, no sé / si con el disignio vuestro*: *Autoridades* define *designio* (que tiene como variante en la época de Calderón la forma *disignio*) como «intención o fin de algo». Poliarco no sabe si ha llegado a Sicilia con el mismo objetivo de ganar fama que Arcombroto (Arcombroto lo dice explícitamente en varias ocasiones: «soy un africano / que a ganar opinión vengo», vv. 91-92), pero afirma en los dos versos siguientes que lo ha conseguido («pero sé que he conseguido / sus causas y sus efectos», vv. 207-208). Comp.: «por que averigües aquí / sus disignios, le traemos» (*Comedias, II*, p. 574); «Basta / no prosigáis; que al oíros / darme aquí las nuevas vos, / proponiéndome el designio / de la paz, me da a entender / que todo esto es artificio» (*Comedias, III*, pp. 517-518).

★ sus causas y sus efetos,
pues he mostrado en las lides
que se han ofrecido y hecho
hazañas que ellas pudieran
haberme dado... Mas dejo
al silencio mi alabanza,
si la merece el silencio,
y paso, ya que os he dado
noticia de mí, a sucesos
de Sicilia, y esto baste,
que aun no pensé decir esto.
Meleandro, de Sicilia
★ rey único, a quien el cielo,
más que de ánimo gallardo,
dotó de su entendimiento,
largo tiempo gobernó
entre el ocio y el sosiego
de la paz, sin que a la guerra
diese el militar gobierno,
por ser de ánimo apacible,
espíritu manso y quieto
y al fin inclinado más
que a la milicia al consejo,
cuya condición afable,
cuyo semblante modesto
en los ánimos altivos,
en los alterados pechos
de traidores, engendró
osados atrevimientos.
¡Oh, a cuántos reyes; oh, a cuántos
les hizo mal el ser buenos!,
que el temor sobre el amor
da estimación y respeto.
★ Lidogenes, pues, un hombre
que fue en su gracia el primero,
fue el primero en su desgracia,
pues, arrogante y soberbio,
mezclando pompas de Marte

entre regalos de Venus,
al sol se atrevió sin alas,
trepando torres de viento.
Arroyo fue que del mar
salió humilde y, adquiriendo
caudal y pompa, volvió,
no a darle tributo y feudo,
sino a presentar batalla
al mismo que fue su centro

vv. 245-246 *mezclando pompas de Marte / entre regalos de Venus*: alusión al alarde de Lidogenes en el terreno militar y amoroso, respectivamente. «Mars overcome by Venus is a common image in Renaissance iconography, Mars in the house of Venus is a negative position» (De Armas, 1986, p. 148). Esta vinculación de Marte y Venus para caracterizar a un personaje aparece también en otras comedias del autor. Comp.: «Venus lasciva me dio / apetitos lisonjeros / y Marte, ánimo cruel. / ¡Qué no darán Marte y Venus!» (*Comedias, I*, p. 225); «Marte, valor; y Venus, hermosura» (*Comedias*, *I*, p. 319).

vv. 247-248 *al sol se atrevió sin alas, / trepando torres de viento*: *torre de viento* «se llama el pensamiento o discurso con que alguna persona vanamente se persuade a sus conveniencias y utilidades o a ostentar grandezas» (*Autoridades*). Se trata de una referencia al personaje de Ícaro (Libro VIII de las *Metamorfosis*), tratado en el capítulo dedicado a las alusiones mitológicas. La metáfora, de gran fuerza expresiva, suele utilizarse en la época para aludir a personajes ambiciosos y soberbios, como en este caso Lidogenes. También se aplica a Arcombroto, que pretende seducir a Argenis con osadía (vv. 1382-1385). Comp.: «Si enojos, señora, son / que mi atrevimiento espera, / porque con alas de cera / he tocado la región / del fuego» (*Comedias, I*, p. 598); «a tus dos soles / alas de cera previne; / mas, si a tu nieve se hielan, / si a tus rayos se derriten, / qué mucho que tanto fuego / abrasado me derribe / a las ondas de mi llanto, / que un mar de lágrimas finge?» (*Comedias*, *II*, p. 825). En otros casos la mención implícita al personaje de Ícaro sirve para caracterizar positivamente al personaje de Arcombroto, pues se utiliza para ponderar su valentía (vv. 1484-1487, 2780-2783 y 2980-2986).

vv. 251-253 *volvió, / no a darle tributo y feudo, / sino a presentar batalla*: en una estructura típicamente gongorina (*no A sino B*) se insertan dos palabras del ámbito económico (*tributo* y *feudo*) para indicar la ingratitud del privado. Lidogenes no le rinde vasallaje al Rey, a pesar de todos los privilegios que había obtenido de él, sino que se muestra beligerante. Comp.: «así a tu Corona den / parias, tributos y feudos» (*Comedias, I,* p. 390).

v. 254 *al mismo que fue su centro*: *centro* es, de acuerdo con *Autoridades*, metafóricamente «todo aquello que se desea y apetece, el blanco u fin a que se aspira, sin cuyo logro no hay gusto, quietud ni descanso». Lidogenes se atreve a «presentar batalla» contra aquel al que se acercó para aprovecharse (Meleandro). Comp.: «Sin

y de quien él recibió
la majestad y el aumento.
Este, pues, desvanecido
con los favores supremos
del Rey, llegó a levantar
tan altos los pensamientos
que, enamorado de Argenis,
hija suya... Mas, ¡ay, cielo!,
¿cómo viviendo la nombro?
¿Cómo sin morir me acuerdo?
Argenis, Argenis digo,
en quien liberal el cielo
logró, a pesar de la envidia,
belleza y entendimiento.
★ En efeto, es un milagro;
★ es un asombro, en efeto,
de la gran naturaleza,
en cuyos rasgos se vieron,
con la discreción del alma
y la hermosura del cuerpo,

---

duda el alma se halla / fuera de él. Mas si era cielo, / y es centro el cielo del alma, / ¿qué mucho? Vendrá a su centro» (*Comedias, III*, p. 421).

v. 257 *desvanecido*: vanidoso y presuntuoso tras recibir adulaciones excesivas (véase *Autoridades*). El mismo vocablo reaparece en el verso 1382 cuando Argenis se enfrenta a Arcombroto para frenar sus deseos de conquistarla. Comp.: «Bárbaro eres y atrevido; / cumplió su palabra el cielo / y así, para él mismo apelo, / soberbio; desvanecido; / y, aunque sepas ya quién eres / y desengañado estés / y aunque en un lugar te ves / donde a todos te prefieres, / mira bien lo que te advierto: / que seas humilde y blando, / porque quizás estás soñando» (*Comedias, I*, p. 58).

v. 266 *liberal*: «generoso, bizarro y que sin fin particular, ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre, no solo a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto, haciéndoles todo bien» (*Autoridades*). En el verso 1534 aparece la expresión «liberal de hacienda y vida», referida a Meleandro. Comp.: «que al rey de España convida / con la hacienda y con la vida, / animoso y liberal» (*Comedias, I*, pp. 971-972); «siendo agradecido cuanto / liberal, pues honra tanto / el dar como el recibir» (*Comedias, I*, p. 89). El adjetivo reaparece en varias ocasiones más en la comedia que nos ocupa (vv. 1700, 1707, 1983, 2009).

vv. 272-276 *se vieron* […] *artífice supremo*: alusión a la figura tan barroca del *deus pictor*, que se identifica en este caso con el *Deus artifex* de una amada que aúna perfección física y moral y constituye un ejemplo de dama ideal en el siglo XVII. Los pinceles del pintor se personifican y admiran ante tanta belleza.

admirados los pinceles
del artífice supremo.
Este, pues, desesperado
de conseguir tanto empleo
por la paz, movió la guerra
y, convocando los pueblos,
cuya fe siempre dudosa
quiere sacudir el peso
de la lealtad, aspiró
★ a la corona y el cetro.
La primera vez que dio
escándalo tanto intento
fue una noche que, entregado
a las lisonjas del sueño,
Meleandro descansaba
por más gusto o más sosiego
en una quinta a quien hizo
cárcel voluntaria el cielo
★ de la voluntad de Argenis,
porque doctos agoreros,

vv. 277-279 *Este, pues, desesperado […] la guerra*: *empleo* «se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea» (*Autoridades*). En este caso, el sustantivo se refiere a Argenis, que es el objetivo de Lidogenes. Comp.: «Mi dicha fuera segura / si, como me pudo dar / el cielo tiempo y lugar / para adorar tu hermosura, / tú me dieras la ventura / para lograr tanto empleo» (*Comedias, II*, p. 663).

vv. 280-283 *y, convocando los pueblos, […] de la lealtad*: por *sacudir* se entiende «arrojar, tirar o despedir alguna cosa, o apartarla violentamente de sí. Úsase en lo físico y en lo moral» (*Autoridades*). En este caso el verbo alude a la tendencia del pueblo a rebelarse contra el poder real debido a su falta de fe y lealtad.

v. 293 *voluntad*: VT introduce aquí una enmienda innecesaria, pues sustituye el sustantivo *voluntad* por *belleza* y elimina la *derivatio* formada por la pareja *voluntaria-voluntad* (vv. 292-293).

vv. 294 *doctos agoreros*: *agorero* es aquel «que pronostica, conjetura y vaticina los sucesos futuros, prósperos o adversos, por medios que no tienen conexión alguna con ellos» (*Autoridades*). En *El mayor encanto, amor* aparecen «agoreras aves» que, unidas a otras señales, llenan de temor a Ulises y sus hombres en el desembarco (*Comedias II*, p. 13). En el verso 2915 de la comedia que nos ocupa vuelve a encontrarse el mismo adjetivo, referido al personaje mitológico de Tritón («agorero delfín»), debido a su función de anunciar la tempestad con el ruido de los caracoles que toca.

que al oriente de su vida
juzgaron su nacimiento,
dijeron que su hermosura
sería asombro, espanto y miedo
del mundo, siendo discordia
de príncipes extranjeros.
★ Y, prevenido este daño,
el Rey, advertido y cuerdo,
en aquella fortaleza
que dije con sabio intento
la dio guarda de mujeres,
siendo inviolable precepto
que ningún hombre llegase
a profanar el silencio
de sus muros. Mas ¿qué importa
que el hombre vele si es cierto
que no bastan prevenciones

v. 295 *oriente de su vida*: el *oriente* es metafóricamente el amanecer o el nacimiento (*Autoridades*). Se trata de una forma poética que alude al comienzo de la vida de Argenis, momento en el que se le ha leído el horóscopo que marcará todos sus pasos. En otras obras puede verse la misma utilización por parte del dramaturgo del vocablo *oriente*, asociado explícitamente al nacimiento, en contraposición con el ocaso y la muerte. Comp.: «Así una vida consiente / en dos una luz entera / y es bien que en mi ocaso muera / para que nazca en tu oriente» (*Comedias I*, p. 1001); «Tan hijo fui de desdichas / desde mi primer oriente / que en el umbral de la vida / nací en manos de la muerte» (*Comedias I*, p. 1078).

v. 301 *prevenido este daño*: VT sustituye el adjetivo por un gerundio (*preuiniendo*) y elimina así la lectura correcta que ofrecen los demás testimonios. QC presenta una construcción muy latinizante, de acuerdo con el estilo de la fuente y con el gusto del dramaturgo por el culteranismo.

v. 304 *intento*: «ánimo u designio deliberado» (*Autoridades*) o —dicho de otro modo— el objetivo o finalidad. Esta misma significación aparece otra vez en el verso 1091 en boca del Rey, que se dirige a Arcombroto para agradecerle el propósito de informarlo con las noticias traídas desde Mauritania («el intento que trujiste»). En las demás ocasiones en las que aparece, el sustantivo cuenta con el significado actual.

vv. 311-312 *que no bastan prevenciones / contra fatales decretos*: *fatal* es «cosa perteneciente al hado» (*Autoridades*), por tanto, se alude a las determinaciones o resoluciones del destino. El autor reproduce en otra comedia un verso que recoge la misma idea del cumplimiento del hado a pesar de las *prevenciones* («¿qué prevención a lo fatal resiste?», *Comedias, I*, p. 962). En *La vida es sueño* se utiliza el sintagma «fatales vaticinios» en un contexto similar en el que Basilio alude al encierro de su hijo

contra fatales decretos?
Allí retirado estaba
o logrando o discurriendo
los cuidados de la corte,
cuando en el mudo silencio
de la noche de improviso
★ los dos asaltados fueron.
★ Solo yo, que la asistía
mientras estaba durmiendo
él —cómo entré a lo vedado
del jardín y en lo encubierto
vivir me importa el callarlo
y no os importa el saberlo—,
en fin, solo yo atrevido
me concedí a tanto riesgo,
me opuse a tanto valor,
porque solo...

DENTRO ¡Al fuego, al fuego!

ARCOMBROTO ¡Válgame el cielo! ¿Qué voces
robaron y deshicieron
de entre tu labio y mi oído
la admiración y el acento?

---

debido a los terribles pronósticos que se hicieron a su nacimiento, *Comedias, I*, p. 35).

vv. 314-315 *o logrando o discurriendo / los cuidados de la corte*: Meleandro está resolviendo o repasando mentalmente sus asuntos de la corte. *Cuidado*, que vuelve a aparecer en los versos 763 y 1794, es «la atención y el cargo de lo que está a la obligación de cada uno, en que debe desvelarse, porque de salir mal, se le ha de echar la culpa o le puede venir daño» (*Autoridades*). En los versos 819, 868, 1114, 1188 y 2790 se encuentra este sustantivo con el significado que da *Autoridades* de «recelo y temor de lo que puede sobrevenir» («¿Y mi cuidado / podrá ser mentiroso ni fingido / cuando el vulgo le aclama / traidor y cuando el Rey tal le llama?», vv. 819-822; «Que ya pide / tu cuidado más quietud / que tuvo hasta aquí», vv. 867-869; etc.). La palabra *lograr* reaparece en su forma adjetiva en boca de Hianisbe, cuando les dice a Poliarco y Arcombroto que ambos conseguirán sus propósitos («y quedarais contentos, / logrados de los dos los pensamientos», vv. 3130-3131). Por su parte, *discurrir* vuelve a encontrarse en boca de Poliarco con el mismo significado, aunque esta vez actúa como marca conversacional en medio de su largo parlamento («discurrid / las desdichas de un ausente, / que todas juntas las vi», vv. 2891-2893).

vv. 329-332 *¿Qué voces […] la admiración y el acento?*: '¿qué voces se interpusieron entre tus palabras y mi admiración?' Se trata de unos versos correlativos en los que se

POLIARCO ★ Ya no solo lo que escucho,
sino también lo que veo
me admira. ¿No ves el campo
todo poblado de fuegos,
cuya vista nos declara
que no fue acaso su incendio,
porque con orden se van
unos a otros sucediendo?
DENTRO ¡Al fuego, al fuego!
★ *Salga Timoclea alborotada.*
TIMOCLEA ¡Ay de mí!
POLIARCO Pues, Timoclea, ¿qué es esto?
TIMOCLEA ¡Ay, huéspedes! Grande daño
hay en Sicilia. De nuevo
alguna grande traición
sin duda se ha descubierto.
Esas llamas, de quien veis
todos los campos cubiertos,
esas voces que escucháis
lenguas son, lenguas de fuego
que dicen nuestras desdichas.
Si no es en notables riesgos

---

explica cómo los gritos que alertaban del fuego interrumpieron la conversación entre Arcombroto y Poliarco. *Labio* se identifica con *acento* (que es sinónimo de *voz*, según *Autoridades*) y *oído*, con *admiración*.

v. 347 *esas llamas, de quien veis*: es habitual en el siglo XVII la utilización del pronombre *quien* con un antecedente plural. Keniston (1937, p. 165) recoge este uso.

v. 350 *lenguas de fuego*: Calderón selecciona aquí el significado de 'anuncio' que tienen las lenguas de fuego del *Nuevo Testamento*, ya que los apóstoles reciben a través de ellas el Espíritu Santo (*Hechos de los Apóstoles*, 2, 2-4), y lo lleva al terreno dramático con la función de destacar el miedo de Timoclea ante la existencia de los fuegos en Sicilia. Más adelante, hay una nueva alusión al mismo valor de anuncio de las lenguas de fuego bíblicas, aunque ahora el elemento del fuego se transmuta en agua (*cristal*). Las lágrimas de Argenis expresan lo que calla su lengua («si, lenguas de cristal, hablan los ojos», v. 863). Comp.: «Qué mal han disimulado / tus ojos, Beatriz, pues, lenguas / del alma, me han dicho ya / tu sentimiento y mis quejas» (*Comedias, II*, p. 678).

de crímines y delitos
contra el Rey, nunca se vieron
★ encendidos, porque ansí
se avisa a todos los puertos
que ninguna nave pueda
salir por entonces dellos.
Luego se nombra el traidor
y es tan grave, es tan severo
este rigor que ninguno
puede ampararle o es cierto
que, cómplice en su delito,
muere con él.

POLIARCO Pues ¿qué haremos
para saberlo?, que ya
el corazón en el pecho
no cabe sobresaltado;
★ un grave temor, un hielo
me cubre y he de saber
la causa destos extremos.

TIMOCLEA No vayas tú, Poliarco,
pues ya, el daño descubierto,
en vano te sobresalta
el temor; mejor acuerdo
es que vaya Gelanor

v. 353 *crímines*: esta forma del sustantivo plural con el cierre de la vocal postónica no se registra en Calderón más que en esta ocasión, pero sí aparece en un caso en *Mari Hernández, la gallega*, de Tirso de Molina («Valiéronse deste enojo / lisonjeros, y parciales / le indignaron, que en los reyes / son crímines los achaques», ed. Eiroa, 2003, pp. 89-90). Tampoco es habitual la forma singular *crimen*, localizada según el TESO solamente tres veces en el autor (dos en *La inmunidad del sagrado* y una en *El indulto general*), ni el plural actual *crímenes*, que no se recoge en el TESO. La forma *crimen* se encuentra en la fuente (Pellicer, f. 129r), lo cual puede explicar su empleo en la comedia.

v. 361 *rigor*: «crueldad o exceso en el castigo, pena o reprehensión» (*Autoridades*). Este sustantivo es destacadamente rentable en la comedia, tal como demuestra su aparición en los versos 547, 605, 709, 714, 879, 1290, 1402, 1645, 1679, 1772, 1877, 2230, 2265, 2524, 2552, 2835, 3077, 3116 y 3255. Su forma adjetiva (*riguro-sa*) se halla en los versos 1469, 1601 y 1959.

v. 370 *extremos*: *extremo* se define como «exceso y esmero sumo en la ejecución de las operaciones del ánimo» (*Autoridades*). El mismo sustantivo, con igual significado, se localiza en los versos 2251, 2831 y 3137 de la comedia.

a la ciudad y, sabiendo
el daño, vuelva a avisarnos.

GELANOR A mi pesar te obedezco.

POLIARCO Parte, Gelanor, y vuelve
a darme la vida presto,
pues tú solamente sabes
la confusión en que quedo.

GELANOR El viento, si le comparas
conmigo, es corto elemento;
el pensamiento es pesado,
porque a todos los excedo
en la ligereza; en fin,
compararme a nadie puedo,
sino solamente...

POLIARCO ¿A quién?

GELANOR A mí, cuando voy huyendo.

Vase.

POLIARCO Yo, en tanto, por divertir
discursos y sentimientos,
Arcombroto, a la empezada
historia de Argenis vuelvo.
A este alcázar de mujeres
—aquí acabé y aquí empiezo
mayores admiraciones;
escucha, africano, atento—,
por una parte que el mar
combatía sus cimientos

v. 383 *si le comparas*: se trata de un caso de leísmo similar a otros muchos a lo largo de la comedia (vv. 744, 786, 808, 810, 981, etc.). Para un estudio de este fenómeno en la época puede verse Keniston (1937, pp. 63-64).

v. 391 *divertir*: apartar, distraer la atención de los pensamientos y sentimientos (véase *Autoridades*). El verbo *divertir* reaparece con el mismo significado en los versos 931, 947, 1118 y 1418. Comp.: «Yo / no tengo de divertir / con sus voces mis pesares» (*Comedias, I*, p. 50); «Vamos, / que mucha merced me haréis, / en divertir el dolor / de que mi pecho está lleno» (*Comedias, I*, p. 190). Más adelante, en *Argenis y Poliarco* se encuentra este mismo verbo aplicado a Poliarco («Mas ¿cómo tan divertido / los brazos me has defendido», vv. 2183-2184). *Divertido* significa también aquí 'apartado', ya que Argenis se sorprende ante la actitud distante de Poliarco.

arrojaron cautamente
las escalas y subieron.
Yo, que a sentencia de muerte
por hallarme allí encubierto
estaba ya condenado,
que a mí me buscaban pienso
★ y ansí recatado huyo
secretamente a lo espeso
de un montecillo sitiado
del mar, pero, cuando veo
que llegan hacia la torre
y con máquinas de hierro
rompen la puerta y la asaltan,
con mayor cólera vuelvo.
A tiempo llegué que ya
Meleandro estaba preso,

v. 402 *escalas*: «lo mismo que escalera» (*Autoridades*).

v. 412 *máquinas de hierro*: probablemente se refiere a una cuña con la que derribarían la puerta de la fortaleza que custodiaba a Argenis. La cuña es, según *Autoridades*, «una de las máquinas fundamentales de la maquinaria que sirve para abrir, dividir y romper los cuerpos firmes». La aparición de estos artilugios demuestra el poder militar del que llegó a gozar Lidogenes debido a la excesiva bondad del Rey.

vv. 415-418 *A tiempo llegué que ya […] dos veces el sueño*: alusión al tópico clásico del *somnis imago mortis*. El *sueño* es considerado en la época como imagen temporal de la muerte (sueño eterno), ya que en él se produce una pérdida de conciencia del sujeto. El afirmar que el sueño es «imagen de la muerte» «dos veces» puede aludir al momento de visualizar además la muerte literal del individuo cuando duerme, debido a un peligro real externo. De esta forma, se superponen en un mismo personaje dormido las dos imágenes de la muerte. La expresión «dos veces», aplicada a la «imagen de la muerte» ofrecida a través del sueño, es utilizada en múltiples ocasiones por el dramaturgo en contextos similares. Comp.: «fuese homicida un veneno, / tan traidoramente osado, / tan osadamente fiero, / que imagen ya de la muerte / hizo dos veces al sueño» (*Comedias, III*, p. 708); «¿Qué enigma, y qué negras sombras / […] son éstas, cielos, que miro, / por quien imagen dos veces / de la muerte al sueño he visto?» (*Comedias, III*, p. 350); «Cuando de un sueño, que en mí / imagen dos veces fue / de la muerte, desperté» (*Comedias, IV*, p. 519). Esta recurrencia del juego conceptual alrededor de la muerte y el sueño sugiere cierto grado de lexicalización, ya que se utiliza en contextos similares donde existe un gran peligro para los personajes. La importancia del paradigma de la visión onírica en Calderón se constata en la existencia de un auto sacramental que recibe el título de *Sueños hay que verdad son*. En la fuente de la comedia Meleandro cree que es la intercesión de la diosa Palas la que impide el secuestro (*Pellicer*, f. 7r).

porque imagen de la muerte
lo fue dos veces el sueño.
Asombrada del horror,
temerosa del estruendo,
Argenis, medio dormida,
salió de su cuarto huyendo
y, como en el mar se ve,
Volcán de espumas, ardiendo
una nave y el soldado,
en peligros de agua y fuego,
por huir de uno da en otro,
★ ansí Argenis, pretendiendo
escapar de sus desdichas,
tropezó en ellas más presto,
pues se entregó a sus contrarios.
Yo, que en aquel punto llego,
★ osado al morir me arrojo
entre las armas y el fuego,
siempre cubierta la cara.
★ ¡Oh, qué valiente, oh, qué diestro
★ es el que riñe, restado
a vender su vida a precio
de muchas, el que no riñe
por vivir! No te encarezco

v. 424 *Volcán*: «es el volcán llamado Volcán, es decir, aquel del que todos los demás tomaron su denominación. No es nombre común, pues, sino nombre propio. Corominas señala, s.v., que Cicerón llama *Vulcaniae insulae* a las islas volcánicas o Eolias, al norte de Sicilia, hoy también conocidas como islas Lipari, por la mayor de todas. […]. En ocasiones, don Pedro también usa el término como nombre común, pero de manera más abundante lo hace como el nombre propio del volcán así llamado, y a menudo formando parejas, tríos o cuartetos con otros similares» (Iglesias Feijoo, 2005, pp. 48-49). Comp.: «porque es a mi despecho / un Etna el corazón, Volcán el pecho» (*Comedias, I,* p. 485), «Si el Volcán, si el Mongibelo, / si el Vesubio se opusieran, / entrara por todos ellos», *Comedias, III,* p. 417).

v. 436 *Oh, qué valiente, oh, qué diestro*: Vera Tassis, en su afán por mejorar los versos calderonianos, omite la segunda interjección (*oh*) para evitar la reiteración, pero con ello destruye la simetría del verso bimembre.

v. 437 *restado*: determinado, resuelto (véase la nota al verso 1937 de la edición de *La vida es sueño* de Ruano de la Haza). Comp.: «Cuando un hombre se dispone, / restado, altivo y valiente, / a salir con una empresa» (*Comedias, I,* p. 70); «decidme vos si, restado, / tendréis valor» (*Comedias, III,* p. 761).

lo que hice, pero basta
decir que solo mi esfuerzo
al Rey le dio libertad,
quietud a Argenis, recelo
de más armas al contrario,
pues se volvió al mar huyendo.
Yo, en mayores confusiones,
en mayores dudas puesto,
gozoso de la vitoria,
temeroso del decreto
rompido, ignoré si había
de conseguir descubierto
la gracia del Rey o irme,
temeroso a sus preceptos.
Pero entre una y otra pena
parto la duda y me atrevo
a decir mi nombre a Argenis
y callarlo al Rey; con esto
me ausento de su palacio
y de mi vida me ausento.
★ En fin, para no cansarte,
ya declarados los pechos
de la traición, el tirano
puso en armas todo el reino.
Árdese en guerras Sicilia,
en cuyos duros encuentros
partió Fortuna las suertes,
que también la guerra es juego.

v. 456 *parto la duda*: *partir* significa «resolverse u determinarse el que estaba suspenso u dudoso» (*Autoridades*). Poliarco decide revelar su nombre a Argenis y huir del Rey. La expresión «partir la duda» es muy utilizada por el autor (Comp.: *Comedias, VI*, p. 471).

vv. 467-468 *partió Fortuna las suertes, / que también la guerra es juego*: alusión al «juego de suerte y ventura», que —de acuerdo con *Autoridades*— es «el que precisamente o en la mayor parte consiste en la suerte, como el de los dados». Mediante esta alusión se pondera el carácter lúdico y azaroso de los conflictos bélicos, debido a su sujeción al hado.

En este estado el traidor
quiso venir a concierto
★ y, en oprobrio de sus armas,
Meleandro a concederlo,
★ Porque ¿se atreviera un hombre
particular a un imperio
soberano a no saber
que, cuando a su atrevimiento
llegue el castigo, ha de estar
puesta la piedad en medio?
Yo corrido, yo afrentado,
siquiera por haber puesto
en defensa de Sicilia
mis armas, no vengo en ello
★ y ansí de la corte salgo
★ —no sé si te diga huyendo—
hoy que sus embajadores
entran en ella y, viniendo
en servicio desta dama,
que lo es de Argenis, salieron
★ los bandoleros que vistes,
★ por que le deba a ese esfuerzo

v. 470 *venir a concierto*: ponerse de acuerdo. En este contexto dicha expresión alude al deseo interesado de Lidogenes de hacer las paces con el Rey, mencionado también por parte del monarca en el verso 834. El sustantivo *concierto* aparecía versos antes para hacer referencia al pacto y acuerdo de los bandoleros en su ataque a Poliarco (v. 511).

v. 471 *oprobrio*: «ignominia, afrenta, deshonra e injuria» (*Autoridades*). La variante de este sustantivo que finalmente se instaura en la lengua, *oprobio*, no se recoge en los diccionarios académicos hasta 1803.

v. 479 *corrido*: avergonzado. Comp.: «En cuanto a que ando pensando / qué es lo que me ha sucedido, / es verdad, y estoy corrido / de estar creyendo y dudando / qué mujer es esta» (*Comedias I*, p. 188); «le aborrezco a Decio, / por quien siento solamente / esta afrenta, pues, corrido, / tengo por cierto que, a verme / vencido de una mujer, / será su vista mi muerte» (*Comedias, I*, p. 355).

v. 480 *siquiera*: «a lo menos» (*Autoridades*).

v. 482 *no vengo en ello*: «*venir* vale asimismo conceder lo que se pretende y pide, y así se dice vengo en eso» (*Autoridades*). Poliarco no acepta que Meleandro perdone a Lidogenes, por lo que se marcha de la corte. Comp.: «Como lo que quiebre en mí / sea el enojo, y no sea / una vara de medir, / vendré en ello fácilmente» (*Comedias, III*, p. 1140).

la vida y a mi ventura
la ocasión de conoceros,
para que tengáis en mí
un amigo verdadero.

★ *Salga Gelanor.*

GELANOR Nunca la desdicha fue [*Redondillas*]
pensada ni prevenida
★ tanta como sucedida.
POLIARCO ¿Qué es lo que dices?
GELANOR No sé.
Contra ti ha sido, señor,
todo este fuego encendido;
contra ti la voz ha sido
que te publica traidor.
Un hombre me dijo el caso,
que la pena suele ser
bandolera del placer,
que le está esperando al paso.
Contome, pues, que hoy habías
muerto tú un embajador
de Lidogenes, señor,
y, como en público habías
resistido este concierto,
de tu gran valor disculpa,
todos creyeron tu culpa,
todos lo tienen por cierto,
diciendo que tú has quitado
la paz de Sicilia y puesto
en peligro manifiesto
el bien común del Estado

vv. 490-491 *por que le deba a ese esfuerzo / la vida*: la estructura *deber a un esfuerzo*, encabezando una construcción final, es propia de Calderón. Comp.: «por que le deba / a su esfuerzo el ver que muere / a tus ojos» (*Comedias, I*, p. 247). Para el significado de *esfuerzo* en la época, véase la nota al verso 66.

vv. 507-508 *habías / muerto tú un embajador. muerto* aparece en *Autoridades* como participio del verbo *morir*, pero también de *matar*, como variante de *matado*. Comp.: «¿qué me harán por lo que ignoro, / si por lo que sé me han muerto?» (*Comedias I*, p. 78); «Toda aquesta procesión / de cruces que miras son, / señor, de hombres que ha muerto» (*Comedias, I*, p. 438).

y en sospecha la palabra
del Rey, pues contra derecho
a un embajador se ha hecho
★ tal traición, y tantolabra
★ en el vulgo aqueste error,
que te buscan desta suerte
todos para darte muerte
como a público traidor.

POLIARCO ¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?
¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
Siendo mi mal, no lo creo;
sin duda mi mal es mucho.
¿Cuándo yo rompí la fe
al Rey? ¿Cuándo fui traidor?
¿Cuándo yo al embajador
de Lidogenes maté?

GELANOR Dicen que esta tarde aquí,
en esta selva de Apolo.

POLIARCO Yo en aquesta selva solo
muerte a un bandolero di
que con otros dos salió.
Mas, sin duda, ellos han sido
los que matarme han querido
esta tarde y, como yo
me defendí, han publicado
que matarlos pretendí.
Pero volverá por mí
la verdad; desesperado
iré al Rey y su rigor
se vengue, que en caso tal

vv. 522-526 *tanto labra […] como a público traidor.* QC muestra un error por sustitución del adverbio de cantidad *tanto* por el locativo *dentro*. El verso, carente de sentido, es enmendado por VT, mientras que S y Q reproducen la misma lectura de la *princeps*. *Labrar* significa 'afectar, causar impresión'. Este uso metafórico del verbo, también aplicado al pecho (sinécdoque del sujeto), se localiza en el verso 2757 de la comedia («amor, que su pecho labra»). Comp.: «tanto en mi pecho tu clemencia labra / que, si me llamas en cualquiera parte, / dejaré mi desierto / por ir a confesarte» (*Comedias, I*, p. 431); «Y tanto mi pecho labras / que, antes que la boca abras, / satisfago a tus preguntas» (*Comedias, I*, p. 562).

más quiero morir leal,
¡cielos!, que vivir traidor.

ARCOMBROTO Poliarco, aguarda, deja
la cólera, que, aunque es mucha
la ocasión, atiende, escucha
a un hombre que te aconseja
sin pasión. Aunque no estés
culpado en esta traición,
la autoridad, la opinión
común en tu daño es.
Huir el primer furor
a un juez apasionado
fue siempre muy acertado,
y más a un rey, que en rigor
se querrá satisfacer.
Más la quietud importó
de todo un reino que no
una vida, y el poder
tal vez, siendo interesado
el bien de su reino entero,
con capa de justiciero
mata por razón de Estado.

POLIARCO Confieso que me aconsejas
mi bien, mas ¿qué solicitas,
si una confusión me quitas,
cuando con otra me dejas?
¿Qué he de hacer? ¿Dónde he de ir,
si nadie puede ampararme?
★ ¿Quién ha de querer guardarme?
¿Quién atreverse a morir
por que yo viva?

ARCOMBROTO ¿Pues no?

POLIARCO ¿Habrá quien muera por mí
con tan grande infamia?

v. 560 *a un juez apasionado*: nótese la necesidad de diéresis en *juez* para obtener el octosílabo. Calderón emplea el mismo recurso ante igual situación métrica en otras obras. Comp.: «Libio, si he de ser juez / por todo el riesgo atropella» (*Comedias, I*, p. 327), «porque sin tanto juez / pudiese verme tal vez, / depuse la autoridad» (*Comedias, I*, p. 868).

LOS DOS Sí.
POLIARCO ¿Quién querrá ampararme?
LOS DOS Yo.
POLIARCO Dudoso de haber oído
vuestras voces, considero
a quién debía primero
responder agradecido:
al favor de tu hermosura
★ o de tu esfuerzo al favor.
TIMOCLEA A nadie, porque el valor
por sí solo se asegura
esta gloria y, pues aquí
te da en los dos la fortuna
★ valor y ingenio, ninguna
tendrá fuerza contra ti,
que el eje a su rueda roto
has de ver si en ti se emplea
la industria de Timoclea
y el esfuerzo de Arcombroto.
Y pues que me toca a mí
la industria, hacer lo que mando,
que yo obedeceré cuando
te toque el vencer a ti.

v. 588 *de tu esfuerzo al favor*: se localiza en este verso un error conjuntivo de QC, S y Q, que omiten la preposición *a* («de tu esfuerzo el fauor») y dejan el pasaje (vv. 585-588) sintácticamente incorrecto. La enmienda se toma del testimonio tassiano.

vv. 592-595 *la fortuna […] el eje a su rueda roto*: la rueda de la fortuna es una imagen clásica. Timoclea tranquiliza a Poliarco al decirle que, con su ingenio y el esfuerzo de Arcombroto estará protegido contra las desgracias que le depare el hado (metafóricamente se refiere a que se va a romper el eje de la rueda de la fortuna para detener los malos sucesos). Calderón suele aludir a que los ejes celestes se quiebran en momentos de gran peligro para los personajes. Comp.: «parece que aquestos montes / descienden unos de otros, / a cuyo estrépito, a cuyas / voces y suspiros roncos / el sol se turba y del cielo / caducan los ejes rotos» (*Comedias, II*, p. 70). Otras veces la rueda de la fortuna se detiene («Tú a parar serás bastante / de la fortuna la rueda», *Comedias, I*, p. 539).

v. 597 *industria*: «ingenio y sutileza, maña u artificio» (*Autoridades*). Este sustantivo aparece en reiteradas ocasiones en la comedia (vv. 600, 952, 1436, 1460, 1463, 1572, 3119). En varios casos se asocia a Timoclea, lo cual proporciona una idea del carácter activo y emprendedor de la dama, así como de su importancia en el desarrollo de la trama.

Tú, Gelanor, parte luego
y esparce que tu señor,
temeroso del rigor
que le busca a sangre y fuego,
a nado quiso pasar
★ el Himera, undoso río,
y que el caudaloso brío
de su curso sujetar
no pudo el caballo y tal
sepulcro a su fama debe
que tiene en urnas de nieve
monumentos de cristal.
Tú, por si alguien te vio acaso
llegar aquí, la sospecha
desmiente y haz la deshecha

v. 606 *a sangre y fuego*: «con sumo rigor. […] Por traslación significa alguna cosa en que se ponen extraños y violentos medios para lograrla y cuesta mucha oposición conseguirla» (*Autoridades*). En esta ocasión coincide que la búsqueda de Poliarco se hace por medio del elemento del fuego, que indica que hay un traidor en el reino. Comp.: «Decid que defenderse no pretenda, / porque he de ganar a sangre y fuego, / que el campo inunde, el edificio encienda» (*Comedias, I*, p. 1071).

v. 608 *Himera*: QC, S y Q muestran en este nombre un error conjuntivo (*Limena*) que VT no consigue corregir (*Limera*). *Himera* es el nombre antiguo de dos ríos sicilianos, uno que desemboca en el norte (actual río Grande) y otro situado más al sur (el Salso), que llega al Mediterráneo. El nombre de este río reaparece, también escrito de forma errónea, en los versos 717 y 882 de la comedia. En esta edición se incorpora la enmienda de Hartzenbusch, porque se presupone que en el arquetipo perdido figuraría la forma correcta, pues no parece probable que Calderón incurriera en un error o que, de forma consciente, hubiese preferido *Limena* antes que *Himera*.

v. 612 *sepulcro*: «cualquier cosa en que se encierra y consume algún cuerpo difunto; como el mar o el vientre de los peces, que se llaman el sepulcro de los navegantes, o las fieras, y las aves cuando se comen los cadáveres» (*Autoridades*). Comp.: «Ya el barco fié a las ondas, / diré el ataúd, mejor. / ¿Quién navegó en sus sepulcros / nieve y fuego sino yo?» (*Comedias, I*, p. 289).

v. 614 *monumentos*: «obra en que se sepulta un cadáver» (DRAE). Por extensión, se refiere a cualquier tumba y, en este caso, la que albergaría a Poliarco en el mar en su falsa muerte. Comp.: «Monumentos de hielos / hoy serán estas ondas» (*Comedias, II*, p. 11); «Golfos de agua / han de ser tu sepultura / en monumentos de plata» (*Comedias, I*, p. 106).

v. 617 *haz la deshecha*: *deshecha* es el «disimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa» (*Autoridades*). *Correas* recoge la frase *hacer la deshecha*: «Cuando por notar algo, se intenta hacer cosa diferente». Comp.: «A mí me toca

de irte y encamina el paso
por la vereda que enseña
esa amena población
de los árboles, que son
doseles, y en una peña
que está al fin atento mira
hasta tanto que la roca
abra una funesta boca,
tronera por quien respira
una cueva que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí. Y, si entras por ella
★ una vez, fía de mí
que no ha de saber de ti
ni aun la luminar estrella
del sol. En tanto ir podemos
los dos a tenerla abierta,
que es un peñasco la puerta.

---

llegar / a hacer la deshecha agora» (*Comedias, I*, p. 74); «mintiendo mi sospecha, / quiere hacer conmigo la deshecha» (*Comedias, I*, p. 817).

vv. 621-622 *los árboles, que son / doseles*: esta metáfora, que es reflejo del estilo artificioso de la comedia, se construye a partir de la identificación de los árboles con doseles que cubren a los personajes en su camino. Un dosel es un «adorno honorífico y majestuoso que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados, y una cortina pendiente en las de atrás que cubre la pared o paraje donde se coloca. Hácese de terciopelo, damasco u otra tela, guarnecido de galones o fluecos y a veces bordado de oro u sedas. Sirve para poner las imágenes en los altares y también le usan los Reyes y los Prelados Eclesiásticos en sus sitiales, y los Presidentes de los Consejos, Señores y Títulos le tienen en sus antecámaras» (*Autoridades*). Más adelante (vv. 2739-2740) reaparece esta metáfora reforzada con la de la *esfera*.

v. 626 *tronera*: «se llama por semejanza la ventana pequeña y angosta por donde entra escasamente la luz» (*Autoridades*). Comp.: «Poned una señal en esta boca / por donde melancólico bosteza / el monte; sea mordaza y dura roca / que enmudece este horror, esta tristeza; / pero defensa no ha de ser tan poca: / la tronera que veis, cuya pereza / la boca tiene para siempre abierta» (*Comedias, II*, p. 483).

v. 632 *fía*: la edición príncipe, seguida de S y Q, muestran aquí un error conjuntivo por adición de una consonante final (*fías*), que ocasiona una falta de concordancia. La enmienda se toma del testimonio tassiano.

Una antorcha sacaremos
para que sirva de guía;
bien seguro estarás dentro,
que es un abismo su centro,
triste oposición del día.

★ *Váyanse Timoclea y Arcombroto.*

POLIARCO Que no me dejes te ruego
tú, Gelanor, entre tanto
que entre suspiros y llanto
vivo a mi sepulcro llego.
Direte por el abismo
desta umbrosa competencia
lo que has de hacer en mi ausencia
o en mi muerte, que es lo mismo.
Lo primero es avisar
a Arsidas, y solamente
a él, Gelanor, cuerdamente
el aviso le has de dar
de mi vida, por que luego
avise prudente y sabio
a Argenis... Mas ¿cómo el labio,
cuando en mi llanto me anego,
pudo pronunciar su nombre
sin que me aborrezca aquí

vv. 641 *es un abismo su centro*: se refiere al interior de la cueva, totalmente inaccesible para extraños. *Abismo* significa de forma metafórica «lo que es inmenso e incomprehensible. [...] Se toma muchas veces por el infierno» (*Autoridades*). Este sustantivo reaparece ya en el verso 647, lo cual incide en recalcar la caracterización infernal de la mina. Más adelante se halla el sintagma «abismos de estrellas» (v. 1209); *abismos* alude por extensión a una cantidad inmensa, incontable e inabarcable de elementos (*Autoridades*).

v. 648 *umbrosa competencia*: metáfora de los árboles, que cohabitan con los personajes en el mismo espacio y les hacen sombra. El sustantivo *competencia* vuelve a aparecer en un momento en el que Arcombroto trata de lisonjear a Selenisa para ganar su apoyo en la conquista de Argenis. El africano afirma que la belleza de la dama supera a la de la joya que pone en sus manos, la eclipsa («Esta joya fue favor / de una dama, un tiempo bella, / mas, como suele una estrella / deshacerse al resplandor / del sol, planeta mayor, / ansí esta joya hizo ausencia / de mi vista y mi presencia, / temiendo el mortal desmayo / que esta le da rayo a rayo / segura la competencia», vv. 2012-2021).

★ mi misma vida? ¡Ay de mí!
GELANOR Justo será que me asombre
tu pensamiento. ¿A qué fin
verte perseguido quieres,
pues con solo decir que eres,
señor, el francés delfín
pudieras...?
POLIARCO Necio, villano,
¿tal pronuncias? ¡Vive Dios,
que, a no estar solos los dos,
te matara con mi mano!

Vase Poliarco.

GELANOR Al tiempo que ya la salva
del sol estos montes dora,

v. 661 *mi misma vida? ¡Ay de mí!*: VT sustituye *misma* por *propia* e introduce así un error al eliminar la aliteración «*mi-misma-mí*», que habría considerado cacofónica.

v. 666 *francés delfín*: «en Francia se llama así [*delfín*] al primogénito y heredero de aquella gran corona» (*Autoridades*). En el verso 2855 Poliarco revela su verdadero nombre a Hianisbe y confiesa ser el heredero de Francia («Manfredo, francés delfín / que sujeto a la fortuna / llega a tus pies ya feliz», vv. 2855-2857). Al final de su parlamento, tras pedirle apoyo militar a la reina africana, reitera su caracterización como «francés delfín / que a vuestras plantas se arroja» (vv. 2967-2968). En el desenlace de la comedia el propio francés aclara ante Meleandro su identidad, empleando de nuevo este apelativo («de Francia delfín», v. 3380).

vv. 671-676 *Al tiempo que […] al amanecer*: el momento del nacimiento del nuevo día se describe muy poéticamente a través de la antítesis *llorar-reír*, de acuerdo con el gusto barroco. *Salva* «significa […] el canto y música que las aves hacen cuando empieza el amanecer» (*Autoridades*). *Aurora* es una «Diosa del amanecer […]. Suele representarse en un carro tirado por caballos blancos, con sus dedos rosáceos abriendo las puertas del cielo al carro del sol o esparciendo rosas con sus manos, símbolo del rocío de la mañana» (Caamaño Rojo, 2006a, p. 258). La expresión «llorar la aurora» alude según *Autoridades* al momento de «caer el rocío sobre las plantas, al deshacer el sol los vapores húmedos que durante la noche ha despedido la tierra y le mantiene en la atmósfera». Por su parte, «reír el alba», que aparece en la fuente (Pellicer, 1626, f. 23r), tiene el significado de 'amanecer'. Más adelante vuelve a aparecer la descripción del amanecer con la personificación del alba y la misma antítesis («lloró en mis brazos un alba / porque otra empezó a reír», vv. 2884-2885). En este tipo de pasajes con resonancias cancioneriles el alba que llora suele aludir al mismo tiempo al amanecer y a la dama, en la despedida de su amante. Comp.: «A la voz presurosa / del sol, con dulce salva / sale llorando el alba / y riyendo el aurora, / que esperan en un día / efetos de tristeza y alegría. / Mi honor es el aurora, /

sale riendo la aurora
y sale llorando el alba:
risa y lágrimas envía
el día al amanecer,
para darnos a entender
★ que amanece cada día
entre lirios y azucenas,
★ entre mirtos y jazmines
para dos contrarios fines
★ de contentos y de penas.

★ *Salgan Arsidas y Timonides.*

TIMONIDES No hay rastro ninguno de él.
GELANOR (Gentes de palacio son;
empiece aquí la invención.)
¡Hado severo y cruel,

Cenobia el alba bella» (*Comedias, I*, p. 366); «No llores, que no es razón / que con acciones contrarias / un alba venga riyendo / de ver llorar otra alba» (*Comedias, III*, p. 888).

vv. 678-682 *que amanece […] contentos y de penas*: QC, S y Q manifiestan un error por sustitución del adjetivo *contentos* por *concetos*. Enmiendo con VT, pues su lectura concuerda con una oposición a nivel semántico (alegría-pena) que se lleva manifestando a lo largo del pasaje. En este contexto antitético aparece una doble contraposición entre flores como las azucenas y los jazmines, que simbolizan la pureza y la inocencia, y los lirios y los mirtos, vinculados al amor. Los lirios son asociados por el autor reiteradamente al color morado («cárdeno lirio», *Comedias, I*, p. 689; *Comedias, II*, p. 959) y al enamoramiento («por lo enamorado lirio / y por lo tierno jazmín», *Comedias, IV*, p. 746). En la misma línea semántica los mirtos están consagrados a Venus, según *Covarrubias*. De hecho, aparecen expresamente caracterizados como «árbol de Venus» (*Comedias, III*, p. 356) y son nombrados junto con las rosas «guirnaldas de Venus» (*Comedias, III*, p. 884). En contraposición, las azucenas llevan consigo «el candor de la aurora» (*Comedias, III*, p. 639) y la inocencia, al igual que los jazmines («del jazmín la castidad», *Comedias, I*, p. 975; «la blancura el jazmín», *Comedias, I*, p. 1058). El contraste cromático entre la blancura de azucenas y jazmines, por un lado, y el morado y verde de lirios y mirtos, por otro, incrementa el efecto simbólico y la fuerza expresiva del pasaje.

vv. 686-690 *¡Hado severo y cruel […] estrella siempre contraria!*: en *El galán fantasma* «Candil también manifiesta su dolor por la [falsa] muerte de su señor. […] Se trata de un dolor codificado, libresco, expresado según las normas prescritas por la tradición […]. Las lágrimas de tinta, la manera ritual de llorar impuesta por las reglas escritas, se unen a la imposibilidad de sentir expresada por el gracioso» (Hermenegildo, 1995, p. 229).

fortuna inconstante y varia,
suerte injusta y enemiga,
muerte, nunca al hombre amiga,
y estrella siempre contraria!
ARSIDAS Gelanor, ¿con qué dolor
te acompañas y aconsejas,
que de los cielos te quejas?
TIMONIDES ¿Adónde está tu señor?
GELANOR ★ Los dos me habéis preguntado
★ una mesma cosa y ya
una respuesta será
la que os dé mi pecho helado,
pues con deciros que dejo,
¡hado injusto y enemigo!,
muerto a Poliarco digo
dónde está y de qué me quejo.
ARSIDAS ¿Qué es lo que dices?
GELANOR Que luego
que aquella nueva escuchó
★ que traidor le publicó
y que supo de aquel fuego
la ceremonia y la ley
que le excluye del favor
de los hombres, al rigor
quiso ausentarse del Rey
y, por no fiarse a alguno
★ que, cómplice, en su ausencia
padeciese la sentencia
de rigor tan importuno,
se fio de su valor
y quiso, desesperado,

v. 695 *Los dos me habéis preguntado*: este verso aparece en QC erróneamente en boca de Timonides, por omitirse la indicación del locutor. La enmienda se toma de los demás testimonios, que ya supieron corregir el pasaje.

v. 705 *que traidor le publicó*: error conjuntivo de QC, S y Q, que sustituyen el pronombre átono *le* por *te*. Se toma la enmienda de VT, pues Gelanor está hablando en tercera persona, refiriéndose a Poliarco, tal como lo hará en los versos siguientes (*supo*, v. 706; *le*, v. 708; *quiso*, v. 710, etc.).

★ pasar el Himera a nado
y, despreciando el temor,
puso los pies a una alfana,
rayo, si hay rayo de nieve,
que con la espuma se atreve
a vivir dos veces cana,
y diciendo: «Sabe el cielo
que al Rey he sido leal»,
átomos hizo el cristal,
pedazos deshizo el hielo.
El bruto, que ya no es
sino bajel eminente,

vv. 719-722 *alfana, […] dos veces cana*: por *alfana* se entiende «caballo corpulento, fuerte y brioso» (*Autoridades*). Con la metáfora «rayo de nieve» se alude a la velocidad del caballo, encanecido (blanqueado) dos veces (una con su blancura natural y otra con la de la espuma del río que lo cubre en su andanza). Su caracterización vigorosa contrasta con su trágico final ahogado, de forma que la ponderación de su fortaleza, en la que Gelanor continúa haciendo hincapié en los versos siguientes, resalta la intensidad de la lucha que mantiene con las aguas antes de perecer.

v. 725 *átomos*: además del significado actual de la palabra ('parte indivisible de la materia'), átomos «se suelen llamar por su pequeñez las moticas que andan por el aire tan imperceptibles que solo las vemos al rayo del Sol cuando entra por los resquicios de las ventanas» (*Autoridades*). Por extensión, este sustantivo sirve para nombrar cualquier cosa de pequeño tamaño. Comp.: «no hay átomos en el viento / que, sumados todos juntos, / no sean número pequeño / de los pecados que sabe / Dios perdonar» (*Comedias, I,* p. 452).

vv. 727-734 *El bruto, que ya no es […] timón, la cola*: por *bruto* se entiende «animal cuadrúpedo como el caballo, mulo, asno, etc.» (*Autoridades*). Se localiza aquí una metáfora del caballo como barco hundiéndose, reiterada cuando Timonides narra los hechos al Rey: «y él, piloto de un bajel / animado, se fue a pique» (vv. 884-885). Esta equiparación de un ser vivo a un navío naufragando, que Cruickshank (2009, p. 185) ubica en los años 30 de la producción calderoniana, es reelaborada en múltiples ocasiones por el dramaturgo. Comp.: «Animosamente boga, / siendo los remos los pies, / siendo la frente la proa, / vela el manto de la ninfa, / árbol Neso, el anca popa, / buco el pecho y el timón / sobre la espuma, la cola» (*Comedias, II,* p. 1104). No faltan ejemplos en los que la comparación se hace a la inversa: el barco es el que parece un caballo («como dorado bruto / sujeto a ley y obediencia, / con el freno del timón / le para a raya sin rienda, / si ya no es que desbocado / o tal vez se desespera / chocando o tal vez desecho / es tumba, la quilla vuelta», *Comedias, II,* p. 1023). En el fragmento que sigue es una garza la que se identifica con el navío («—que bajel ceniciento entonces era / la garza, que velera / los piélagos surcó de otro elemento— / librarse determina diligente, / aunque navega sola, / hechos remos los pies, proa la frente, / la vela el ala y el timón la cola», *Comedias, II,* p. 67).

hizo proa de la frente,
remos hizo de los pies
y, como una y otra ola
★ la helada clin erizaban,
era vela a quien hinchaban
los vientos, timón, la cola;
★ y monstruo confuso, en fin,
de dos especies, tal vez
era bruto y era pez,
siendo caballo y delfín.
Pero, cansado el aliento,
por boca y ojos vertió
fuego: una batalla yo
vi de elemento a elemento.
Pensó vencerla, mas luego,
aunque su valor le esfuerza,
se rindió, porque era fuerza
que venciese el agua al fuego;
y, yendo a su discreción
donde en el mar se desagua,

v. 732 *clin*: esta forma, recogida en *Autoridades* al lado de la variante *crin*, es genuina del autor. Comp. *Comedias, I*, p. 488.

v. 737 *era bruto y era pez*: la misma identificación opositiva de dos especies animales en un único sujeto se recupera en el verso 1629, aplicada a Poliarco («del viento pez y de las ondas ave»). Un poco antes Hianisbe nombraba ambos elementos, además del vegetal, para aludir a todo género de vida («el bruto, el ave y la planta», v. 1508). Este tipo de imágenes aparecen reiteradamente en el autor hasta el punto de que constituyen un rasgo de su metaforía. Comp.: «pájaro sin matiz, pez sin escama / y bruto sin instinto» (*Comedias, I*, p. 15); «vi una tropa de jinetes, / que de la parte de Fez / corriendo a esta parte vienen / tan veloces que a la vista / aves, no brutos, parecen» (*Comedias, I*, p. 1073).

vv. 747-748 *y, yendo a su discreción / donde en el mar se desagua*: Poliarco iría al arbitrio o voluntad del agua, y no a la suya propia, pues su caballo habría perdido el control al ahogarse en el río (véase la voz *discreción* en *Autoridades*). Gelanor describe de este modo cómo el caballo de Poliarco (identificado con el símbolo del fuego), tras una intensa lucha por sobrevivir, se ahoga. En otro pasaje calderoniano es el viento el que lleva «a su discreción» a un navío («La discreción de los vientos / es quien la trae y la lleva», *Comedias, II*, p. 1023).

vivió en fuego y murió en agua
con envidia de Faetón.

ARSIDAS ¡Qué desdicha!

GELANOR Justamente
sientes las penas que digo,
que yo sé que era tu amigo.

TIMONIDES Importa que brevemente
llegue a palacio la nueva.

ARSIDAS Tú, Timonides, podrás,
porque yo es justo que más
pena y sentimiento deba
a la muerte de un amigo.
★ Déjame hacer entretanto
★ las exequias de mi llanto.

TIMONIDES Hoy veloz al viento sigo.

ARSIDAS ★ No pongas cuidado en esto.

TIMONIDES ★ ¿Por qué, Arsidas?

ARSIDAS Porque llevas,
Timonides, malas nuevas
y es fuerza que llegues presto.

Vase Timonides.

GELANOR Huélgome que aquí te quedes
para que sepas que ha sido
cuanto te he dicho fingido.

ARSIDAS ¿Qué es lo que dices?

vv. 749-750 *vivió en fuego y murió en agua / con envidia de Faetón*: la figura de Faetón, que pierde el control de los caballos del carro del sol y va quemando la tierra por donde pasa hasta que Zeus lo detiene con un rayo y muere en el río Erídano, encaja a la perfección en este pasaje antitético, ya que contribuye a destacar la antítesis agua-fuego. El dramaturgo relata de forma irónica cómo el caballo de Poliarco, identificado con el elemento del fuego, sentiría envidia de Faetón y, emulándolo, sufriría una muerte similar a la suya, por ahogamiento en el río.

vv. 764-766 *Porque llevas, / Timonides, malas nuevas / y es fuerza que llegues presto*: Rodríguez Marín reproduce este refrán completo: «las malas noticias llegan presto […]. Las malas nuevas corren las leguas más que las buenas […]. Las noticias malas, traen alas; y las buenas, no se oyen apenas» (1930, p. 258). Eunice Gates (1949, p. 1042) lo localiza en obras como *Casa con dos puertas*, *El sitio de Bredá*, *Basta callar* y *Cada uno para sí*.

GELANOR Que puedes
darme albricias de la vida
que te estima y te desea.
En casa de Timoclea,
★ en una cueva escondida,
vive Poliarco y dice
que a ti solamente dé
noticia de dónde esté.
ARSIDAS ¿Hay suceso más felice?
Toma un diamante, lucero
que no hay llama que le iguale
y medio talento vale.
GELANOR Como quisiere el platero,
que, como esto no se entiende

vv. 770-772 *Que puedes […] y te desea*: por *albricias* hay que entender «las dádivas, regalos y dones que se hacen pidiéndole o sin pedirle, por alguna buena nueva o feliz suceso a la persona que lleva u da la primera noticia al interesado» (*Autoridades*). Este significado encaja perfectamente con el contexto en el que Gelanor solicita una recompensa a Arsidas por haberle informado de que Poliarco sigue con vida. El fiel amigo de Poliarco accede a su petición dándole un diamante (vv. 779-781). El mismo sustantivo vuelve a aparecer cuando Argenis se abraza a su padre, recién salvado por Arcombroto de ahogarse en la laguna («Dame, gran señor, tus brazos / en albricias lisonjeras / de tu vida», vv. 1298-1300), y en boca de Arcombroto en el momento en que regresa junto a Hianisbe para comunicarle su casamiento («No quise que otro viniera, / hermosa Hianisbe, a dar / estas nuevas y a ganar / las albricias tuyas», vv. 2710-2713). Comp.: «pues me dijo que, en albricias / de no sé qué que ha sabido, / una joya me ha de dar» (*Comedias, I*, p. 615); «Esta cadena te doy, / que, estando con guerras hoy, / es bien que albricias te dé» (*Comedias, I*, pp. 684-685).

v. 774 *escondida*: todos los testimonios leen aquí *escondido*, que tiene sentido aplicado a Poliarco. Sin embargo, se detecta un error en la métrica, ya que el adjetivo ha de rimar con el sustantivo *vida* del verso 771, con lo cual tiene que estar en femenino y modificar a *cueva*.

v. 781 *medio talento*: *Autoridades* define *talento* como «moneda o suma de monedas que usaron los antiguos en diversos reinos, cuyo valor fijo no está averiguado, por dársele variamente según la diversidad de las Provincias» (*Autoridades*). Covarrubias añade que «reducido al valor de nuestra moneda, cada talento valía seiscientos ducados de a diez reales». La mención de esta moneda antigua es un elemento más de ambientación clásica de la comedia, utilizado para ponderar el valor de la joya. Comp.: «El primor de la pintura / quiero pagártele a renta; / veinte talentos te doy, / que a ella en mi nombre le ofrezcas» (*Comedias, III*, p. 641); «Medio talento en las rentas / y tributos de Ascalón» (*Comedias, III*, p. 743).

y es su precio estimación,
lo que compra en un doblón
★ vale diez cuando le vende.
Pero parte luego a dar
estas nuevas.

ARSIDAS Ya te entiendo;
volar sin alas pretendo
por si antes puedo llegar
yo que el mercurio cruel
de Timonides.

GELANOR Aquí
puedo yo decirte a ti
lo que tú dijiste a él:
no harás de veloz alarde,
★ aunque a los vientos te atrevas,
porque llevas buenas nuevas
y es fuerza que llegues tarde.

★ *Váyanse y salgan Argenis y Selenisa, dama.*

SELENISA Pena mal resistida [*Sextetos lira abba Cc*]
muerte será forzosa.

ARGENIS No hay pena tan dichosa
que acabe con la vida,
porque en ser la postrera
no fuera pena, que lisonja fuera.

vv. 782-786 *Como quisiere […] cuando le vende*: Francisco Rico en su anotación al *Quijote* define *doblón* destacando su valía («moneda de oro de gran valor», p. 1184). Este parlamento del gracioso ha de entenderse como un chiste, ya que Arsidas le entrega la joya destacando su alto precio («medio talento vale», v. 781) y él, avaricioso, ya piensa en sacar partido del regalo vendiéndolo más caro. En *La dama duende* se localiza una intervención similar en boca de la criada Isabel, que hace alarde de su ingenio y codicia al referirse a distintos tipos de monedas («Entre tanto / la maleta del sirviente / he de ver. Esto es dinero; / cuartazos son insolentes, / que, en la república donde / son los príncipes y reyes / los doblones y los reales, / ellos son la común plebe», *Comedias*, *I*, p. 787).

vv. 791-792 *mercurio cruel / de Timonides*: «danle a Mercurio alas o talones a los pies […] porque los poetas le llamaron mensajero de los dioses, y los mensajeros han de ser ligeros y diligentes; o porque le tenían por Dios de los negociantes y estos conviene tener los pies ligeros, como si tuviesen alas» (Pérez de Moya, 1996, p. 537). En nuestra comedia significa metonímicamente 'mensaje', ya que Timonides era el que difundía la noticia engañosa de la muerte de Poliarco por la corte.

¿Quieres ver si prevengo
remedio a un mal injusto?
Solo conozco el gusto
en ver que no le tengo
★ y, si en sentir tuviera
gusto, por no tenerle no sintiera.

SELENISA Sí, mas resista al llanto
la fingida alegría.

ARGENIS ¡Ay, Selenisa mía!
Más me admiro y espanto
de que en penas tan graves
tú me consueles, que la causa sabes.

SELENISA Quizá mentira ha sido
que Poliarco ha dado
muerte al embajador.

ARGENIS ¿Y mi cuidado
podrá ser mentiroso ni fingido
cuando el vulgo le aclama
traidor y como tal el Rey le llama?

SELENISA Él a tu cuarto viene;
no respondo por eso.

ARGENIS Que estoy muerta confieso.

SELENISA Disimular conviene.

ARGENIS ¿Quién podrá, Selenisa,
mezclar pena y contento, llanto y risa?

★ *Salgan Meleandro, rey, viejo; Lidoro y Eristenes con una caja y una banda en ella.*

v. 828acot. *rey, viejo*: rey con aspecto mayor, ataviado seguramente con barba. La larga nómina de personajes de las comedias calderonianas categorizados como *viejos* se puede consultar en Tyler y Elizondo (1981, pp. 468-469).

v. 828acot. *banda*: «adorno de que comúnmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que sirve también de divisa para conocer de qué nación es el que la trae [...]. Unos la traen cruzada desde el hombro a la cintura y otros ceñida a la misma cintura. Lo más común es hoy ser de una red de seda con sus borlas o franjas a los extremos» (*Autoridades*). Este elemento, con gran valor simbólico en la comedia, aparece en los versos 847, 850, 854, 1023 (en este caso se trata de un pañuelo que cubre a Arcombroto cuando llega detenido ante Meleandro), 1350, 1415, 1450, 1847, 1851, 1876, 2213, 2247, 2347 y en el fragmento en prosa entre los versos 1801 y 1802.

REY Como padre y amante
de tu hermosura, vengo
a darte parte de un dolor que tengo.
Ya habrás sabido tú cómo arrogante
Poliarco en campañas y desiertos
mató al embajador que a los conciertos
de secreto venía
y que rompió la fe y palabra mía.
Eristenes lo diga, que, del muerto
embajador amigo,
★ allí le acompañaba.
ERISTENES ★ De su traición, señor, fui yo testigo.
Poliarco en el monte oculto estaba
con emboscada gente
y al paso nos salió improvisamente.
REY ★ Un presente enviaba
para testigo de que confirmaba
★ la paz, y de sus joyas he eligido
para ti aquesta banda, porque ha sido
pasmo con su belleza
del artificio y la naturaleza.
ERISTENES Esa banda, señor, que a Argenis diste
es prenda de soldado
★ más que de dama. (¡Quién pudiera, ay, triste,
el daño descubrir que está encerrado
en la banda, supuesto que el secreto
de su traición no tuvo buen efeto!)

v. 833 *campañas y desiertos*: en este caso *campaña* es «el campo igual, que no tiene montes ni peñascos y generalmente todo el sitio que no tiene casas» (*Autoridades*), mientras que por *desierto* ha de entenderse en la época «lugar, paraje, sitio que está despoblado de edificios, casas y gentes, y solo habitado de fieras» (*Autoridades*). *Campaña* reaparece en la comedia con el significado de «campo que ocupa el ejército cuando está fuera de los alojamientos, aunque sea monstruoso o lleno de peñascos» (*Autoridades*) y se vincula a la lucha entre Arcombroto y Poliarco («se midieron / cuerpo a cuerpo en la campaña», vv. 2362-2363). En el verso 2439 vuelve a hallarse una vez más en el contexto de la batalla («el sol tuvo por claveles / las hojas de la campaña»).

v. 839 *le*: QC, S y Q presentan un error por sustitución del pronombre masculino por uno femenino (*la*). Se enmienda siguiendo a VT, pues el referente es el *embajador* (v. 838).

REY ⋆ He mandado buscalle
para que con su muerte
⋆ me libre del delito y publicalle
traidor, pues desta suerte
ha de quedar mi fama satisfecha.
ARGENIS Y es justa ley que muera. (¿Qué aprovecha
disimular, fingir la lengua enojos,
si, lenguas de cristal, hablan los ojos
y el alma, que no miente,
dice una cosa y otra cosa siente?)

Sale Timonides.

TIMONIDES Dame tus pies. [*Romance en i-e*]
REY ¿Qué hay de nuevo,
Timonides?
TIMONIDES Que ya pide
tu cuidado más quietud
que tuvo hasta aquí.
REY ¿Qué dices?
TIMONIDES Que ya vives disculpado
y ya Lidogenes vive
satisfecho.
REY ¿De qué suerte?
TIMONIDES Murió Poliarco.
ARGENIS (¡Ay, triste!)
TIMONIDES Huyendo de tu rigor
—para que más se acredite
que no fue de ti mandado—
quiso ausentarse y partirse

v. 863 *si, lenguas de cristal, hablan los ojos*: se trata de una metáfora referida a las lágrimas, que comunicarán la tristeza de Argenis, a pesar de que ella intenta disimular ante su padre la preocupación por Poliarco. La plasmación poética de la elocuencia de los ojos es muy del gusto calderoniano. Comp.: «Eso díselo a mis ojos, / porque, si son mudas lenguas / del alma, no callarán / a Carlos nada que sepan» (*Comedias, II,* p. 241). Véase la nota al verso 350 de esta edición.

v. 866 *Dame tus pies*: la expresión «a los pies de Vuestra Merced» es un saludo cortesano dirigido a personas de distinción y rango superior (*Autoridades*). Expresiones similares («llegar a tus pies» / «estar a tus pies») aparecen en los versos 1828, 2818, 2857, 3069 y 3280 para demostrar humildad y sumisión ante Meleandro, Hianisbe o Poliarco.

y, como todos los puertos
estaban tomados, mide
con la desdicha el valor
y se atrevió al invencible
★ curso del Himera a nado,
★ donde el caballo se rinde,
y él, piloto de un bajel
animado, se fue a pique.
★ Ansí lo dice un criado
★ y ansí villanos lo dicen,
ciudadanos de su orilla
que oyeron las voces tristes.

REY Ya Lidogenes está
vengado; pártete y dile
cómo he castigado ofensas
suyas yo sin que él castigue
las mías.

ERISTENES (Bien sucedió;
murió el francés invencible,
por que consiga la lengua
lo que el brazo no consigue.)

★ *Váyanse todos. Queden Argenis y Selenisa.*

SELENISA Ya se fueron, ya has quedado
sola; no quiero pedirte,
mi princesa, mi señora,
★ que diviertas ni que alivies
tu dolor, sino que antes
sientas, llores y suspires.

ARGENIS ¡Ay, Selenisa! ¡Ay, amiga!
Mal me aconsejas, mal dices.
¿Cómo he de poder quejarme?
¿Cómo he de poder decirte
desdichas que conocerlas

v. 883 *rinde*: QC, S y Q leen *mide* y muestran un error conjuntivo motivado por la similitud gráfica entre los dos verbos y por influencia del *mide* del verso 879. Enmiendo por VT, pues la lectura que ofrece, con el verbo *rendir*, se corresponde a la perfección con el hundimiento del caballo, agotado de luchar contra las ondas del Himera (vv. 884–885).

no puedo? Y es tan terrible,
tan tirano este dolor
que entre los labios oprime
la voz, la lengua aprisiona,
negándome que respire,
porque, si es gusto quejarme,
aun este no me permite.
¡Ay de mí otra vez! ¡Ay, cielos!
★ ¿Cómo a la lengua le distes
tantas guardas que encerrada
en cárcel estrecha vive
con muralla y con canceles
de corales y marfiles,
si es instrumento por cuya
consonancia se repiten
dulces acentos? Y ya
que vive guardada, ¡ay, triste!,
★ ¿por qué, por qué a las orejas
★ también no las defendistes
con más guardas? ¿Es razón
que sin defensa posible
escuche mi mal y luego,
cuando quiera divertirle

v. 917 *distes*: «Las personas *vos* del pretérito (*fuistes, matastes*), que respondían a la desinencia latina *–stis*, duraron hasta muy avanzado el siglo XVII» (Lapesa, 1980, pp. 394-395). En *Argenis y Poliarco* predominan las formas modernizadas, que son además las preferidas por Vera Tassis, pero es llamativo que entre los versos 917 y 941 aparezcan en posición de rima *distes* (con referente tanto plural (v. 917) como singular (v. 941)) y *defendistes* (en singular (v. 927)), al lado de los singulares *viste* (v. 939) y *oíste* (vv. 945, 951).

vv. 922-924 *es instrumento por cuya / consonancia se repiten / dulces acentos*: por *consonancia* se entiende la «armonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces u del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan» (*Autoridades*). La comparación de la lengua con un instrumento musical, apoyada en el sustantivo *consonancia*, es utilizada en otras ocasiones por Calderón. Por ejemplo, al hablar de la lengua de los dioses, un personaje rústico utiliza la misma palabra para ponderar la musicalidad de sus voces («Con tan dulce melodía, / tan suave consonancia, / que siempre suena su voz / como música en el alma», *Comedias, III*, p. 947).

★ con publicalle, no pueda
★ y tenga en mi pecho humilde
la pena fácil la entrada
y la salida difícil?

Sale Arsidas.

ARSIDAS Dame, señora, tu mano,
si esta dicha se permite
a quien por llegar a verte
plumas calza y alas viste.
ARGENIS ¡Ay, Arsidas! ¡Buena cuenta
★ de aquel vuestro amigo distes!
¿Adónde está Poliarco?
ARSIDAS Arguyo, por lo que dices,
que ya la nueva engañosa
de Timonides oíste.
ARGENIS ¿Cómo engañosa?
ARSIDAS No quiero
con pinturas divertirte,
sino decir de una vez...
ARGENIS ¿Qué?
ARSIDAS Que Poliarco vive.
★ La nueva que, dilatada
por Timonides, oíste

vv. 933-935 *y tenga en mi pecho [...] la salida difícil*: QC, seguido de S y Q, omiten la preposición *en*, con lo cual se localiza en estos testimonios una incorrección sintáctica que corrige Vera Tassis.

vv. 946loc., 947loc.: en QC, S y Q aparece ambiguamente *Ar* para referirse tanto a Argenis como a Arsidas, debido a la falta de espacio. VT, en cambio, deshace la ambigüedad diferenciando entre *Argen.* y *Arsid.* y soluciona el problema del espacio al repartir los dos parlamentos en distintas líneas.

vv. 946-947 *No quiero / con pinturas divertirte*: *pintura* «translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y calidades» (*Autoridades*). Comp.: «para que en pinturas / no se vaya todo el tiempo» (*Comedias, I*, p. 231); «Por la pintura que has hecho, / Beatriz, toma este diamante» (*Comedias, II*, p. 821). Arsidas recurre a esta sinestesia para expresar su deseo de evitar los circunloquios que retrasen el conocimiento de la noticia de la vida de Poliarco. Más adelante, vuelve a aparecer el mismo recurso cuando Argenis valora la descripción de Arcombroto del anochecer, que equipara a una «retórica pintura» (v. 1220).

fue industria con que asegura
que de buscarle se olviden.
En casa de Timoclea
está escondido; allí asiste
Poliarco en una cueva,
albergue lóbrego y triste,
★ hasta que el descuido pueda
dar lugar a que camine
y en los brazos de los vientos
del Rey, tu padre, se libre.

ARGENIS ★ Arsidas, si desta suerte
consolarme pretendiste,
mira que doblas el llanto,
mira que el dolor repites,
pues quieres que de dos veces
muera.

ARSIDAS La verdad te dije.

ARGENIS No sé cuál de las dos nuevas,
la cruel o la apacible,
a mi discurso me niega,
que ignoro a quién deba humilde
declararme agradecida:
o a Timonides, que dice
desdichas que ya son glorias,
★ o a ti, a ti que me dijiste
glorias que fueron desdichas,

---

v. 950 *dilatada*: *dilatar* significa 'extender' según *Autoridades* («Metafóricamente se dice de las cosas no materiales que se extienden y amplifican: como dilatar el nombre, la fama etc.»). Vera Tassis introduce la variante *delatada*, la cual puede considerarse una *lectio facilior*. Comp.: «Mas la publicidad a tanto pasa / y tanto esta opinión se ha dilatado, / que en secreto quisiera más perdella / que con público escándalo tenella» (*Comedias, II*, pp. 408-409); «la fama en lenguas dilatada» (*Comedias, II*, p. 759).

v. 955 *asiste*: vive (*Autoridades*). Comp.: «Escucha; antes mejor / es que desde luego finjas / tú el enojo y que te vayas, / pues con aquesto le obligas / a que él esté más seguro / de que yo en su casa asista» (*Comedias, I*, p. 185); «Antes de entrar en tu corte / supe que a esta quinta alegre / asistías, y así vine / a hablarte por que fin diese / la esperanza que me trujo» (*Comedias, I*, p. 1121).

v. 958 *hasta*: QC presenta aquí un error, al leer *basta*. S y Q siguen a la *princeps*, por lo cual se toma la enmienda de VT.

★ que es tal efeto el que pide
este gusto que ya es fuerza
que el dolor pasado olvide.
Pues no me quitó la vida
el pesar, no me le quite
el placer: viva un dichoso
lo que un desdichado vive.

DENTRO ¡Muera Poliarco, muera!

ARSIDAS ¡Cielos! ¿Qué voces describen
los vientos, que, mal formadas,
«Muera Poliarco» dicen?

ARGENIS ★ ¿Otro temor, otra pena
ya me atormenta y aflige?
Apenas en el diluvio
de mi llanto asomó el iris,
cuando otra vez se cerró
el cielo.

Sale el Rey.

REY Confuso y triste,
Argenis, me traen las voces
que escuché. ¿No las oíste?

Sale Timonides.

TIMONIDES Señor, por que no presumas
que sospechoso te dije

v. 977 *que es tal efeto el que pide*: QC, S y Q omiten el artículo *el* y producen una incorrección sintáctica. Se toma la enmienda tassiana.

vv. 990-993 *Apenas en el diluvio / […] el cielo*: alusión al diluvio universal bíblico, tras el cual Dios demostró su reconciliación con el ser humano a través del símbolo del arco iris. Hay otra alusión a la bíblica reconciliación del hombre con el ser supremo en los versos 3025-3029 («vi / tras el diluvio de ausencia / resplandecer y lucir / el arco de paz morado, / verde, azul y carmesí»). El interés del dramaturgo por este tema religioso se constata en un poema que escribe sobre el Diluvio Universal (Menéndez Pelayo, 2009, p. 208). El «arco de la paz» se halla mencionado también en otras obras de Calderón. Comp.: «arco de luz, cuyo aviso / en piélago más profundo / la paz publicó del mundo» (*Comedias, I,* p. 469); «*Música*: Iris, ninfa de los aires, / el arco despliega bello / y, mensajera de Juno, / rasga los azules velos. […] *Ulises*: Línea de púrpura y nieve, / nube de rosa y de fuego, / verde, roja y amarilla, / nos deslumbran sus reflejos. *Antistes*: ¡Qué hermoso rasgo corrido / en el papel de los cielos / bandera es de paz!» (*Comedias, II,* p. 20).

la muerte de Poliarco,
la verdad vengo a decirte.
ARGENIS (¡Ay de mí! ¿Si quiso el cielo
que la verdad se publique?)
TIMONIDES En casa de Timoclea...
ARGENIS (No hay que esperar, que él le dice
la verdad.)
ARSIDAS (Sí, que las señas
que nos mientan no es posible.)
TIMONIDES ...escondido estaba...
ARGENIS (Cierta
es mi pena. ¡Ay de mí, triste!)
TIMONIDES ...y la gente de su casa
por librarse y eximirse
de la opinión de traidores...
ARGENIS (¡Cobardes, traidores, viles!)
TIMONIDES ...preso le traen y, por ser
tan amado, no permiten
que nadie el rostro le vea,
por que su vista no obligue
a algún alboroto.
REY Él entre
contigo solo y retiren
a la gente que le trae.
ARGENIS (No hay prevenciones que avisen
la sentencia de los hados.
Su vida quiero pedirle.)

* *Saquen a Arcombroto, cubierto el rostro.*

TIMONIDES Aqueste es el preso. ¿Quieres
que la banda al rostro quiten?
REY No, por que mirando el mío
no quede de muerte libre.
ARCOMBROTO Ya, señor, que me condenas
a muerte antes que examines
mi culpa...

★ *Descúbrese.*

ARGENIS (¡Válgame el cielo!)
REY ¿Qué es esto que miro?
ARCOMBROTO ...dime
por qué muero, ya que muero.
★ ¿Son por ventura de Circe
estos palacios o son
tus entrañas de caribe
que con sangre de tu huésped
las aras injustas tiñe?
★ ¿Ansí premias a quien viene
desde su patria a servirte,
pensando volver a ella
coronado de invencibles
trofeos con que adornar
los follajes de sus timbres?
REY ¿Quién eres?
ARCOMBROTO Un hombre soy
que ayer a Sicilia vine;
en casa de Timoclea
me hospedé, donde me afligen
tantas penas sin saber
la causa; solo me dicen
que buscas un extranjero
joven y, si el serlo pide
tan gran venganza, mi muerte
dichosa será y felice
como por tu gusto muera,
sujeto a tus pies humilde.
REY Las señas, joven gallardo,
que generosas compiten
con el que busco, engañaron

v. 1028acot. *Descúbrese*: introduzco esta acotación referida a Arcombroto, tomada de VT, pues añade una información crucial para la puesta en escena de la secuencia. Arcombroto tendría que sacar la venda que le cubría la cara.

vv. 1031-1035 *¿Son por ventura de Circe / […] aras injustas tiñe?*: *caribe* es un «hombre sangriento y cruel que se enfurece contra otros sin tener lástima ni compasión» (*Autoridades*). Con esta referencia se alude al sacrificio que sufre Arcombroto en «aras injustas», altares contra razón y justicia.

los que te prenden y siguen,
pero válgate el sagrado
de tu inocencia. Ahora dime:
¿de dónde eres?

ARCOMBROTO Africano.

REY ¿Qué provincia?

ARCOMBROTO La que ciñe
★ el oceano.

REY ¿Qué tierra?

ARCOMBROTO Mauritania.

REY ¿Y tú naciste
noble en ella?

ARCOMBROTO Sí, lo soy.

REY Bien tu presencia lo dice.
(No vi más gallardo joven.)
¿Quién eres?

ARCOMBROTO No me permiten
el decirlo y más a ti.

REY ¿Por qué?

ARCOMBROTO Juramento hice
de no decirte quién soy,
y ha de ser fuerza cumplirle,
que con estas condiciones,
señor, a Sicilia vine.

vv. 1058-1059 *válgate el sagrado / de tu inocencia*: *sagrado* «metafóricamente significa cualquiera recurso o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado» (*Autoridades*). En el caso de Arcombroto esta garantía de salvación la otorga su inocencia, reconocida por el Rey. El mismo vocablo aparece en *La vida es sueño* cuando la presencia de Astolfo salva a Clotaldo de morir a manos de Segismundo («Ya su vida / tomó a mis pies sagrado / y de algo ha de servirme haber llegado», *Comedias, I*, p. 63). La importancia de esta idea se constata en su presencia en el título del auto sacramental *La inmunidad del Sagrado*.

v. 1062 *oceano*: este sustantivo era de acentuación llana para Calderón, tal como ilustra su aparición en el verso 2692 de la comedia en rima con *ufano* (v. 2691).

v. 1063 *Mauritania*: el topónimo no alude al país actual con ese nombre, sino a la antigua provincia romana, que abarcaba el norte de África. Su mención, tomada de la fuente narrativa, es un elemento más que contribuye a la ambientación antigua de la comedia. Calderón no sitúa en este marco espacial ninguna otra comedia, aunque el mismo lugar aparece en *El Perseo, El primer rey de Castilla* y *Roma abrasada*, de Lope de Vega.

REY ¿Conociste por ventura
a vuestra reina Hianisbe?
ARCOMBROTO Y soy su criado yo.
REY ¿Y Ana, hermana suya, vive?
ARCOMBROTO Sí, señor.
REY ¡Qué buenas nuevas
me has dado! Mas ¿de qué sirven
pasadas memorias? Baste
que esto sepa; que me aflige
★ el acordarme de un tiempo
que yo, peregrino ulises,
viví en África y en ella
dejé, ¡ay, memorias felices!,
alguna prenda del alma.
Y en ti, porque me repites
estos gustos, mostrar quiero
mi piedad: desde hoy me sirve,
que quiero premiar desde hoy

v. 1083 *peregrino ulises*: este personaje mitológico, relacionado con la misma temática de Circe, se utiliza para aludir a Meleandro como valiente hombre de mar expuesto a numerosos avatares debido a sus ansias de aventura. Arellano (2001a, p. 56) sitúa los orígenes de la imagen de la peregrinación en numerosos textos bíblicos como *Génesis* (23, 4 y 47, 9), *Salmos* (38, 13), *Hebreos* (11, 13) y *Pedro* (2, 11). Además, menciona su tratamiento por parte de los Padres de la Iglesia y escritores de diversas épocas. Bouza Álvarez (1990, p. 455) hace un repaso por la impronta de esta temática homérica en la literatura española del siglo XVII.

v. 1086 *alguna prenda del alma*: *prenda* tiene el significado metafórico de «lo que se ama intensamente, como hijos, mujer, amigos, &c.» (*Autoridades*). En boca de Arcombroto, en un momento en el que el personaje reflexiona acerca de lo que puede hacer para conseguir a Argenis, aparece otro ejemplo de esta acepción («quien amó / alta prenda», vv. 1922-1923). Además, a lo largo de la comedia se encuentran ejemplos de otros significados del sustantivo, como el de «la dádiva u don, que los amigos o enamorados se dan recíprocamente en señal de seguridad o fin de su amistad o amor» (*Autoridades*) («por ser prenda / de vuestras manos la estimo», vv. 1377-1378; «en prendas de voluntad», v. 1850; «esta prenda», v. 2150), el de «alhaja que se da o entrega para la seguridad de alguna deuda u contrato» (*Autoridades*) («Entre otras prendas llevaron / una arquilla», vv. 1590-1591) o el de pieza de ropa («Esa banda, señor, que a Argenis diste / es prenda de soldado / más que de dama», vv. 850-852).

★ el intento que trujiste.
(¡Válgate el cielo por joven!
¿Qué es lo que al alma le dices?)

★ *Váyase el Rey y los demás. Queden Arcombroto, Argenis y Selenisa.*

SELENISA (Gallardo es el africano.)
ARCOMBROTO Vos, señora, permitidme
que llegue a tocar la esfera
de vuestras plantas humilde
quien solo a serviros viene.
ARGENIS En obligación os vive
el alma.
ARCOMBROTO Será dichoso
mi valor como os obligue,
★ que hasta agora no ha mostrado
que a vuestra deidad se rinde.
ARGENIS Vos seáis muy bien venido,
que, si decir se permite,
me holgué en veros y que hoy
fueseis vos el que venisteis.
ARCOMBROTO Guárdeos el cielo. (Deseos,
mentira fue cuanto oísteis;
en las láminas mintieron
las pinturas y matices;
en las lenguas de los hombres,
lisonjas y aplausos viles,
★ porque es más hermosa Argenis
que cuanto la fama dice.)

v. 1091 *trujiste*: la presencia de este tipo de pretéritos es generalizada en la obra (*trujeron*, v. 1146; *truje*, v. 1416; *trujera*, v. 1502). Lapesa (1983, p. 56) asocia el uso calderoniano de *trujo* y sus variantes con exigencias de la rima. No obstante, en la comedia que nos ocupa solamente se localiza un caso en el que la forma *trujo* (v. 2120) se encuentra en posición de rima y puede justificarse por ella, pues se inserta en un pasaje en romance con asonancia u-o.

vv. 1092-1093 *(¡Válgate el cielo / […] le dices)*: Vera Tassis indica que estos versos han de pronunciarse en *aparte (Ap.)* y aquí se acepta esta directriz, pues el Rey ocultaría a Arcombroto su intuición al verlo y únicamente el público conocería sus pensamientos.

SEGUNDA JORNADA*

* *Salgan Argenis, Timoclea y Selenisa.*

ARGENIS — Por las apacibles sombras [*Romance en e-a*]
destas amorosas selvas
a divertir pensamientos
ven conmigo, Timoclea.
Tú, Selenisa, este rato
* o te adelanta o te queda,
que después podrás buscarnos.

SELENISA — (¿Qué novedad es aquesta?
¿Argenis de mí recata
sus gustos? ¿A mí me niega
sus secretos y ya fía
de otro pecho sus tristezas?
¿Pues en qué la he deservido?
¿Qué ha visto en mí que no sea
lealtad y amor? Triste voy;
¡quiera Dios que por bien sea!)

Vase.

TIMOCLEA — * Como te digo, salió
Poliarco de la cueva
en hábito de villano.

ARGENIS — No te espantes de que quiera
escucharlo muchas veces
para que muchas lo sienta.
Vuelve al principio de todo.

TIMOCLEA — * Si sabes de la manera
que él y el africano hicieron
amistades y que dellas
resultó que se dejó
prender para que pudiera
escaparse Poliarco,
porque algunos por las señas

v. 1128 *deservido*: *deservir* tiene el significado de «faltar a la obligación y deuda que se tiene de obedecer al soberano» (*Autoridades*). En *Covarrubias* se define simplemente como lo contrario a servir.

★ le siguieron y trujeron
a Arcombroto a tu presencia,
¿por qué quieres que lo diga
tantas veces?

ARGENIS Timoclea,
no te canses, porque yo
ni hablar ni escuchar quisiera
cosa que de Poliarco
★ no fuese, y ansí no tengas
por prolijo este cuidado,
que, para que no lo sea,
yo no te he de preguntar
otra cosa sino esta:
¿iba muy desconocido?

TIMOCLEA El hábito diferencia
las personas. Mas ¿qué mucho,
si un diamante hermoso apenas
se reconoce engastado
en bajo metal?

ARGENIS Quisiera
preguntarte, y no me atrevo,
una cosa; sola esta
me has de decir: ¿iba triste?

TIMOCLEA Y de su grave tristeza
dieron los ojos señales.

ARGENIS ¿Lloraba?

TIMOCLEA Lágrimas tiernas.

ARGENIS ¿Y qué decía?

TIMOCLEA Del cielo
y de la fortuna quejas.

ARGENIS ★ ¡Ah! ¿Y de mí?

v. 1172 *¡Ah! ¿Y de mí?*: este verso presenta dos variantes en los testimonios de la época. Por un lado, QC, S y Q leen «Ay de mi!»; por otro, Vera Tassis detecta un error de interpretación e introduce la pregunta («Y de mi?»), suprimiendo la interjección. Las dos lecturas, motivadas por la sinalefa, surgen por la distinta separación de las palabras, obra del cajista. Desde un punto de vista fonético conservo el verso de QC pero incorporo de forma parcial la idea tassiana separando «Ay» en dos palabras («Ah-y») para que se refleje la pregunta que Argenis hace a Timoclea y que ella responderá inmediatamente después, en la segunda parte del verso.

TIMOCLEA No te nombraba.
ARGENIS ¿Y parécete que era
no acordarse de mí?
TIMOCLEA No,
sino respeto.
ARGENIS ¿Estás cierta
de que lo fuese, y no olvido?
TIMOCLEA Sí, señora.
ARGENIS ¡Buenas nuevas
te dé Dios! Dame los brazos
★ y dime agora...
TIMOCLEA ¿Aún te quedan
más preguntas? Para una
sola pediste licencia.
ARGENIS Es verdad, tienes razón;
no me acordé. Mas no seas,
a quien con gusto pregunta,
avara de una respuesta.
TIMOCLEA Arcombroto viene.
ARGENIS Calla
y disimula; no vea
mi cuidado en tu semblante.
TIMOCLEA No es tan atento que pueda
por semblantes conocer,
porque yo sé que pudiera
haber en alguno visto...
ARGENIS Prosigue.
TIMOCLEA ...amorosas muestras.

Sale Arcombroto.

ARCOMBROTO Ya vuestra Alteza, señora,
podrá, porque el sol empieza
a desvanecer reflejos
entre corales y perlas,
dejar sin luz esos montes,
sin lisonja esas riberas,
sin hermosura ese valle
y sin deidad esas selvas.
Una dorada carroza

en ese margen espera;
no tan hermosos caballos
el aurora hermosa ostenta,
cuando el alba antes que el sol
sombras viste y nubes huella
y él en ondas de zafiros
sepulta abismos de estrellas,
como los que deste carro
son hipogrifos que llegan
a competir con las aves,
pues en su veloz carrera
ni flor malogran sus plantas
ni surco imprimen sus ruedas,
que, siendo brutos del viento,
siendo aves de la tierra,
vuelan pensando que corren,
corren pensando que vuelan.

ARGENIS La retórica pintura

vv. 1206-1207 *el alba antes que el sol / sombras viste y nubes huella*: el alba aparece sobre las nubes y las hace visibles tras la noche. *Hollar* es «pisar, apretar alguna cosa caminando o poniendo sobre ella las plantas» (*Autoridades*). Este verbo tiene en Calderón un significado vinculado al dominio del que pisa sobre el elemento que es aplastado. Véase en los siguientes ejemplos de comedias calderonianas su utilización asociada a los verbos *pisar* y *arrastrar* en la creación de una triple imagen en secuencia («Pisa mi cerviz y huella / mi corona, postra, arrastra / mi decoro y mi respeto», *Comedias, I*, p. 105; «porque ¿para cuándo son / valor, lustre, honor y fama / sino para cuando ellas lo huellan, pisan y arrastran?», *Comedias, III*, p. 880).

v. 1211 *hipogrifos*: un *hipogrifo* es un «animal fabuloso que fingen tener alas y ser la mitad caballo y la otra mitad grifo» (*Autoridades*). Por *grifo* hay que entender «animal fabuloso que fingen tener la parte superior de águila y la inferior de león, con grandes y fuertes garras, cuatro pies y ligeras alas» (*Autoridades*). Este ser mitológico es utilizado en varias comedias del dramaturgo para la construcción de metáforas. Sirva como ejemplo la aparición del vocablo en el conocido comienzo de *La vida es sueño* («Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento», *Comedias, I*, p. 15). «I believe it is no coincidence that the first word of the first *comedia* in the first volume of the collected plays of Calderón is "Hipogrifo" […]. Hippogryph was a term abhorred by Lope de Vega, who denounced it in at least two instances. In the *Arte nuevo de hacer comedias* […] he included it in a list of "vocablos exquisitos" […]. Rosaura´s initial speech in *La vida es sueño,* where she calls her horse a hippogryph, seems to be a direct challenge to Lope´s prohibition» (De Armas, 1993, p. 4). Comp.: «en este caballo / tú corre el Asia y tú en ese / hipogrifo de las ondas / pasa a Europa» (*Comedias, II*, p. 1003).

★ se mira en vos tan perfeta
que ha de faltar a la vista
tan hermoso objeto.
ARCOMBROTO En ella
antes se verán, señora,
de mi ignorancia las señas,
porque yo soy tan cobarde
en hablar que, aunque quisiera
alguna vez declararme,
no acierto y la voz se queda
en aquel breve camino
que hay desde el pecho a la lengua.
ARGENIS ★ Muchas veces el conceto
que se previene en la idea
no se permite a los labios
tan sutil como se piensa,
mayormente en las pasiones
del ánimo.
ARCOMBROTO Fuera desa
razón, hay muchas en mí
para que la voz suspenda.
ARGENIS ¿Cuáles son?
ARCOMBROTO Soy extranjero

v. 1222 *faltar*: desmerecer, perder mérito o valor.

vv. 1232-1235 *Muchas veces […] como se piensa*: el *concepto* es «el discurso hecho en el entendimiento y después ejecutado, o con la lengua o con la pluma» (*Covarrubias*). Dentro de la temática de las artes plásticas, *concepto* es en pintura «la idea u dibujo intencional que forma el pintor que inventa antes de llegarlo a delinear» (*Autoridades*). La *idea* es, siguiendo también a *Autoridades*, la imagen o representación de un objeto o de un suceso. Este verso alude a que el *concepto* toma forma en el pensamiento y a continuación, solo cuando es posible, es expresado con palabras. Esta misma vinculación del *concepto* con la *idea* (el concepto como elemento integrante de la idea) aparece en otras obras. Comp.: «¿Qué suspiras?, que no es / Zarés y, por que no estés / con tal conceto en la idea, / yo he gozado a Cloriquea; entra tú y goza a Zarés» (*Comedias, II*, p. 365); «En fin, amor del oído / pocas veces hizo aprecio, / porque cuando escucho yo / unas señas, voy haciendo / de las voces que percibe / ausente mi entendimiento, / un concepto acá en la idea; / y si no sale el concepto / como le formo, se halla / burlado mi pensamiento» (*Comedias, III*, p. 815). Más adelante, Arcombroto vuelve a mencionar estos dos elementos, aunque esta vez casi como sinónimos (vv. 1257-1262).

y el idioma desta tierra
no sé tan bien que con él
me explique, que, si estuviera
en mi tierra, en ella hablara
con más libertad y en ella
hablara mejor, por que
me oyeran mejor.

ARGENIS ¿Qué esencia
★ es que otro me escuche bien
de hablar yo bien?

ARCOMBROTO Porque lleva
gran crédito de su parte
quien habla si sabe o piensa
que el teatro que le escucha
★ le soleniza y celebra.
Y si no, vos escuchadme
con gusto y dadme licencia
para hablar: veréis, señora,
que ni me turba ni eleva
★ lo confuso del conceto,
lo ignorado de la lengua,
la novedad del idioma,
ni lo sutil de la idea,
ni lo ajeno de la patria.

ARGENIS ¿Sino qué?

ARCOMBROTO Vuestra belleza.

ARGENIS Pues ¡qué atrevimiento!

ARCOMBROTO Yo
he dicho lo que dijera
de mi sentimiento cuando
vos me diérades licencia.
Si ha de enojaros el darla,
no me la deis y suspensa
el alma vuelva a dudar
★ idioma, conceto y lengua.

vv. 1247-1249 *¿Qué esencia / es que […] yo bien*: todos los testimonios presentan un error por omisión de la conjunción *que* (v. 1248), que origina una hipometría en el verso 1248 y la falta de gramaticalidad en la cláusula. Se toma la enmienda de Hartzenbusch.

ARGENIS Pues volved a dudar tanto
que el pensamiento aun no vuelva
a creer...
TIMOCLEA ¡Qué gran desdicha!
ARGENIS ¿Qué es eso?
TIMONIDES Que se despeña
un coche y en lo profundo
desa laguna se anega.
ARGENIS ★ ¡Ay, Dios, que ese es el del Rey,
mi padre! ¿No hay quien se atreva
a sus ondas y se arroje
tras él?
ARCOMBROTO Sí, cuando no fuera
por ti, que me ves, por él
me arrojara, que secretas
causas mi espíritu mueven
y mis acciones gobiernan.

Vase.

ARGENIS ★ Todo lleno de agua ya
se va a pique. ¡Qué tragedia
tan lastimosa!
TIMOCLEA Mejor
«¡qué felice acción!» dijeras,
pues al rigor de las ondas

v. 1276 *coche*: «carro cubierto y adornado, de cuatro ruedas, que le tiran caballos o mulas» (*Covarrubias*).

v. 1278 *que ese es el del Rey*: este verso está enmendado siguiendo a VT, ya que hay un error conjuntivo de los demás testimonios por omisión, que da lugar a una hipometría («que es del Rey»). Además, corrijo el pronombre demostrativo *este*, que ofrecía Vera, por el de lejanía *ese*, ya que Argenis se encuentra a cierta distancia del coche, tal como muestra al preguntar antes «¿Qué es eso?» (v. 1275).

v. 1286 *Todo lleno*: se localiza aquí un error conjuntivo en QC, S, Q y VT, que leen «toda llena». Todos los testimonios muestran una falta de concordancia con el sustantivo al que modifica este sintagma adjetivo (*coche*, v. 1276). Tomo la enmienda de Hartzenbusch.

vv. 1287-1288 *¡Qué tragedia / tan lastimosa!*: en las comedias de Calderón el adjetivo *lastimosa* suele ir modificando al sustantivo *voz*, en singular o plural, o también a *suerte*. En otro ejemplo calderoniano aparece un eco de esta expresión que asocia el adjetivo a *tragedia* («¡Qué lastimosa tragedia», *Comedias, II*, p. 236).

el Rey ha hallado defensa
y en los brazos de Arcombroto
llega vivo a tu presencia

★ *Salga Arcombroto con el Rey en brazos, mojado.*

ARCOMBROTO Si otro Eneas de las llamas,
yo, de las ondas eneas,
mejor anquises libré;
será mi alabanza eterna.

ARGENIS Dame, gran señor, tus brazos
en albricias lisonjeras
de tu vida.

REY Hermosa Argenis,
¿quién duda de que tú seas
la deidad deste milagro
que ha dado a Arcombroto fuerzas
para tal acción, por que
a los dos la vida deba?

★ *Salgan Arsidas, Timonides, Lidoro, Eristenes y otros criados.*

ARSIDAS Señor.

TIMONIDES Señor.

REY Deteneos.
¿A quién hacéis reverencia?

ARSIDAS A nuestro rey.

vv. 1294-1297 *Si otro Eneas […] mi alabanza eterna*: el Eneas virgiliano salva a su padre Anquises en brazos de las llamas y, de forma paralela, Arcombroto (eneas de las ondas) libera al suyo de la laguna tras el accidente en su coche. Sin que ambos personajes ni el público sepan que son padre e hijo, el dramaturgo alude a su relación paternofilial de forma irónica. Comp.: «Estase Troya ardiendo / y, Eneas de mis sentidos, / he de librarlos del fuego» (*Comedias, II*, p. 396); «Echando chispas, / como diablo de comedia, / salgo huyendo de mi casa, / que soy desta Troya Eneas» (*Comedias, II,* p. 816). La importancia para el autor de esta imagen de salvación se demuestra en la adaptación a contenidos religiosos en *Origen, pérdida y restauración* («hecho un Eneas de Dios, / sobre sus hombros valiente / a la imagen del Sagrario / llevaba secretamente, / por que en tan grande desdicha / a las manos no viniese / de los moros», *Comedias, II,* p. 514).

v. 1305acot. *Eristenes*: todos los testimonios omiten el nombre de este personaje, que participa en la escena. Hartzenbusch se percata de este despiste y lo incorpora al paratexto.

REY — No lo soy
yo, porque, si yo lo fuera,
os arrojarais tras mí
al agua; vuestra nobleza
os llamara a socorrerme.
¡Bueno fuera que yo fuera
vuestro rey y de un peligro
en vuestra misma presencia
me librara un extranjero!
ARCOMBROTO — Yo estaba, señor, más cerca;
★ por eso llegar pude antes.
REY ★ Y agora a mis brazos llega,
llega al corazón, pues él
diciendo está que agradezca
mi desgracia, pues me ha dado
ocasión para que pueda
sin envidia levantarte
a mi privanza y grandeza.
Pídeme mercedes, pide
cuanto imaginas y piensas.
ARCOMBROTO — La vida de Poliarco
es todo cuanto desea
mi amistad: esa te pido.
REY ★ Pues ¿no murió?
ARCOMBROTO — Por que sepas
la verdad, antes quisieron
matarle a él. Timoclea
y yo somos los testigos
desta verdad. De tu tierra
se ausentó; en África vive.
REY — Pues luego a Sicilia venga.
Tú, Arsidas, que eres su amigo,
búscale y dile que vuelva

v. 1318 *por eso llegar pude antes:* hay un error conjuntivo en QC, S y Q por hipermetría («por eso pude llegar antes»). Enmiendo con VT, que invierte el orden de las dos palabras que integran la perífrasis verbal para facilitar la sinalefa.

v. 1319 *agora*: QC, S y Q omiten la indicación temporal, que Vera restaurará en su forma *aora*. Se incorpora aquí la variante trisilábica del adverbio con la finalidad de ajustar el cómputo métrico.

a mi reino y a mi gracia.
Y dadme un caballo apriesa,
que he menester descansar.
Ocasión habrá en que veas
cuánto tu persona estimo,
cuánto estimo tu nobleza.

★ *Váyase el Rey.*

ARGENIS Arsidas, pues ya los cielos
suspendieron la sentencia
que contra mí decretó
la fortuna, parte y lleva
a Poliarco una banda
de mi parte, que es aquella
que Lidogenes le dio
a mi padre, donde apenas
se sabe cuál pudo más,
el arte o naturaleza.

★ *Váyase Arsidas.*

Cada día me ponéis
en obligaciones nuevas;
cada día os debo más,
Arcombroto.

ARCOMBROTO Si por esta
acción merecí, señora,
tal favor, dicha es pequeña
no haber perdido la vida
en generosa defensa
del Rey, mi señor.

ARGENIS Más que eso
quieren los cielos que os deba.
Muy agradecida estoy
a vuestro valor y fuerzas;
mucho os debo.

v. 1355acot. *Váyase Arsidas*: en QC, S y Q esta acotación aparece desplazada al verso 1359, justo al final del parlamento de Argenis. Adopto la solución de VT, que hace salir de escena antes a Arsidas, pues no participa ya en la conversación que sigue entre Argenis y Arcombroto.

ARCOMBROTO★ Pues pagadme,
ya que conocéis la deuda.
ARGENIS ¿Qué merced pedís?
ARCOMBROTO Si aquí
de un discurso se me acuerda
pasado, en él me faltó
solamente una licencia
para no ser ignorante.
ARGENIS ★ Tomad esta joya bella
y estimadla, porque vale
una ciudad.
ARCOMBROTO Por ser prenda
de vuestras manos la estimo,
que es cada rayo una estrella.
Pero ¿qué me respondéis
en esto de la licencia?
ARGENIS Que sois un desvanecido,
pues que con alas de cera
queréis penetrar los rayos
del sol en dorada esfera
y que si, porque me veis
agradecida, os alienta
vuestro favor, eso mismo
os castiga, pues no fuera
yo agradecida, si yo
el favor agradeciera
con la licencia, porque
la causa, Arcombroto, mesma
que me fuerza a agradeceros
lo que habéis hecho me fuerza
a que esa licencia os niegue,
porque en dos causas opuestas
la misma que me acobarda
es la misma que me alienta.

Vase.

ARCOMBROTO ¡Válgame el cielo! ¿Qué enigmas,
qué confusiones son estas?
¡Juntos favor y rigor,

risa y llanto, gloria y pena,
gusto y pesar, vida y muerte,
solo en Argenis se engendran!
Pues, si el bien y el mal tan juntos
andan y el uno se templa
con el otro, yo, confuso
entre alegría y tristeza,
porfiaré, porque también
entre dos causas opuestas
la misma que me acobarda
es la misma que me alienta.

★ *Váyanse y queden solos Eristenes y Lidoro.*

LIDORO ¿Óiste, señor, aquello
de la banda?

ERISTENES ★ Y es la mesma
★ que al Rey truje presentada,
Lidoro, la vez primera
que le vine a divertir
con estas fingidas treguas
y también es la que tiene
en su hermosura cubierta
la muerte, como entre flores
el áspid, porque está llena
de veneno.

LIDORO ★ Desa suerte,
★ hoy, si a Poliarco llega,
conseguirás el deseo
de darle muerte en la selva.

ERISTENES Es verdad, mas, si por dicha
Arsidas, que se la lleva,

vv. 1420-1424 *es la que tiene / […] de veneno*: la imagen antitética del áspid camuflado entre flores, que remite al *latet anguis in herba* virgiliano, se utiliza para aludir al daño encubierto en buenas apariencias. En este caso sirve para caracterizar la banda envenenada que Eristenes y Lidoro traían al Rey con intención de asesinarlo. Esta metáfora es recurrente en Calderón. Comp.: «entre sus flores el áspid» (*Comedias, IV*, p. 306); «como entre flores el áspid» (*Comedias, I*, p. 603).

v. 1425 *hoy, si a Poliarco llega*: VT intercala el adverbio temporal en la estructura condicional («si oy à Poliarco llega»), pero eso no resuelve una posible hipometría, ya solucionada con la dialefa en *Poli-arco*.

no le halla o, si le halla,
★ él no la estima ni aceta,
quejoso del Rey, y en fin
no se la pone, ¿qué fuerza
habrá tenido el veneno?

LIDORO ¿Qué harás para que le tenga?

ERISTENES Oye una industria: tú has de ir
también a buscarle y sea
con tal orden que, a la acción
de Arsidas atento, veas
★ si se la da y él la toma
y, si se la pone, deja
de decir a lo que vas
y da a Sicilia la vuelta.
★ Mas, si Arsidas no le halla
o él no la estima o la precia,
harás del ladrón fiel
dándole una carta; en ella
le diré cómo el Rey quiere
★ matarle, y ansí que tema
de ponerse aquella banda
que va de veneno llena;
de suerte que, ya perdidos
★ todos los efetos della,

vv. 1440-1441 *si se la da y él la toma / […] deja*: estos dos versos aparecen repetidos en QC debido a un salto de igual a igual. Los demás testimonios enmiendan el error.

v. 1444 *le*: error de QC, S y Q por sustitución del pronombre átono de complemento indirecto por el reflexivo *se*. Vera se percata de que el pronombre se refiere a Poliarco y lo enmienda.

v. 1446 *harás del ladrón fiel*: el sustantivo *fiel* tiene que leerse necesariamente como bisílabo para ajustar el octosílabo. *Correas* define *hacer del ladrón fiel* como «cuando uno se muestra amigo de aquel a quien por otra parte hace traición o daño». Anglada Arboix y Martínez Díaz añaden al dicho el significado de «ostentar honradez y sencillez para inspirar confianza» (2003, p. 144). Esta expresión, pronunciada por Eristenes a Lidoro en el momento que le entrega la carta engañosa que tendrá que hacer llegar a Poliarco, aparece en Calderón en once ocasiones, según muestra el TESO. Comp.: «Tápate tú y quita, Laura / este manto en tanto que él / tarda en volver a cerrar / y hagamos del ladrón fiel» (*Comedias, I*, p. 946); «y no fue dificultad / en ocasión tan cruel, / haciendo del ladrón fiel / engañar con la verdad» (*Comedias, II*, p. 429).

que fue dar la muerte al Rey
o a Poliarco, no pierda
★ el último, que es hacelle
traidor; con cuya cautela
Poliarco no vendrá
a servirle en nuestra ofensa.
¿Haslo entendido?

LIDORO ¡Qué industria
tan sutil, si no tuviera
tanto de traición!

ERISTENES Te engañas,
que la industria o la cautela
que traición fuera en la paz,
se llama ardid en la guerra.

★ *Váyanse y salga Hianisbe, reina del África, y una dama con ella.*

DAMA Triste estás. [*Romance en o-a*]

HIANISBE ¿No tengo causa?

DAMA Bastante fuera, señora,
si de tu hijo lloraras
la ausencia o la rigurosa
muerte de Ana, tu hermana,
como suspiras y lloras
★ de un hurto, un robo el efeto.
★ ¿Tú, Reina, invicta señora
del África, a un sentimiento
tanto te rindes y postras?
Reina eres.

HIANISBE Es verdad.
Pero, ya que me provocas
a que te diga secretos
que mi mismo aliento ignora,
tu lealtad la justa causa
de mis pensamientos oiga.

vv. 1473-1474 *señora / del África*: en QC, S y Q hay un error conjuntivo que deja hipermétrico el verso 1473 («señora, de toda / el África»). La lectura tomada de VT encaja a la perfección con la métrica y la rima en *–oa* (aunque el endecasílabo terminado en *toda* también rimaba).

Túsbal, que tú y todo el reino
mi hijo heredero nombra,
ausente porque su brío
le dio alas generosas
para volar a la esfera
del sol y en tierras remotas
quiso ganar por su esfuerzo
aplauso, honor, fama y honra,
aunque es mi heredero y es
príncipe vuestro y le toca
este reino, no es mi hijo.
Novedad dificultosa
te habrá parecido; pues
★ atiende al suceso agora.
Casé con Túsbal de Persia,
rey cuyas partes heroicas
diga en la paz su consejo
y en la guerra sus vitorias.
Casada y enamorada
viví la edad más dichosa,
★ si no trujera la dicha
esta pensión de ser corta,
porque, no queriendo el cielo
que yo gozase la gloria
que llaman paz de casados,
cuya fe estiman y adoran
el bruto, el ave y la planta,
pues con muestras generosas,
amantes de sus especies,
sus semejantes informan,
Túsbal, cansado de mí,
ya de sus brazos me arroja,
ya mis finezas le cansan,

vv. 1501-1503 *viví la edad más dichosa, […] de ser corta*: viví la época más feliz, si la felicidad no fuese aparejada a la brevedad en el tiempo. *Pensión* «metafóricamente se toma por el trabajo, tarea, pena o cuidado que es como consecuencia de alguna cosa que se logra y la sigue inseparablemente» (*Autoridades*). Comp.: «pensión de la hermosura celebrada / fue siempre la desdicha» (*Comedias, I,* p. 254); «¿Quién / aplausos gozó del bien / sin las pensiones del mal?» (*Comedias, I,* p. 641).

ya mis regalos le enojan.
No sé cómo se consuela,
cómo se desapasiona
una mujer que escuchó
mil finezas amorosas
y ya desprecios, desvíos
oye de la misma boca,
★ porque hay hombres que las digan,
★ si hay mujeres que las oigan.
En este estado vivía
cuando nuestros mares corta
una nave de Sicilia
que a nuestros puertos arroja
un bello, un gallardo joven
peregrino; poco importa
aquí el callarte un traidor,
pues a este caso no toca
más que saber que galán
de Ana, mi hermana, se nombra.
Liberal de hacienda y vida,
en secreto se desposa.
¿Qué mucho? Estaba al principio

v. 1519 *finezas*: «acción u dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro» (*Autoridades*). Poliarco recurre al mismo sustantivo en el verso 2882 para expresar la correspondencia de Argenis ante su amor. Comp.: «mal habéis hecho en decir / finezas tan cortesanas» (*Comedias*, *I*, p. 29).

v. 1522 *las*: no es necesaria la enmienda de VT (*los*), pues la forma femenina del pronombre concuerda con «finezas amorosas» (v. 1519). Lo mismo sucede con la reaparición de la forma pronominal en el verso siguiente («si hay mujeres que las oigan»).

vv. 1526-1528 *una nave de Sicilia / […] un gallardo joven*: estos versos pronunciados por Hianisbe son parcialmente repetidos más adelante por la criada para anunciar la venida de Poliarco («Señora, un bajel llegó / de paz a nuestro puerto y en él / desde su vientre el bajel / a nuestro puerto arrojó / con un escudero un bello, / un gallardo joven», vv. 1602-1607). Con esta recurrencia se produce un paralelismo entre los dos personajes y se incide en la cohesión de la obra y en la idealización de Poliarco.

vv. 1535-1539 *en secreto se desposa. / […] no facilite y disponga*: la mención del matrimonio secreto traería a la comedia tintes antiguos, pues este tipo de casamiento —sancionado en el concilio de Trento (1545-1562)— ya no existía en el tiempo de Calderón. La locución de la época *qué mucho* significa 'cómo extrañarse' y en este

de su amor, donde no hay cosa
que el deseo de gozar
no facilite y disponga.
Para no cansarte, en fin,
Ana, puesta en cinta, llora
que a ella le haga desdichada
lo que me hiciera dichosa,
porque ser ingrato el huésped
es ya uso. Con las proas
de sus armados bajeles
volvió a atormentar las ondas
y en la despedida dio
a Ana en un cofre una joya
que había de ser la seña
por donde a su hijo conozca
★ y como tal le asegure
no menos que una corona.
Volvió a su patria con esto,
donde pasadas memorias
el tiempo cubrió de olvido
en los brazos de otra esposa.
Declarose Ana conmigo,
ofendida y vergonzosa,

---

contexto alude a que es comprensible que Meleandro se quisiera casar en secreto con Ana, pues está enamorado y quiere que la dama sea suya sin demoras. Comp.: «¡Ay, Paulín! De modo / estoy que ignoro quién eres. / Pero ¿qué mucho, si ignoro / quién soy yo?» (*Comedias, I*, p. 281).

vv. 1535-1539 *en secreto se desposa. / […] no facilite y disponga*: la mención del matrimonio secreto traería a la comedia tintes antiguos, pues este tipo de casamiento —sancionado en el concilio de Trento (1545-1562)— ya no existía en el tiempo de Calderón. La locución de la época *qué mucho* significa 'cómo extrañarse' y en este contexto alude a que es comprensible que Meleandro se quisiera casar en secreto con Ana, pues está enamorado y quiere que la dama sea suya sin demoras. Comp.: «¡Ay, Paulín! De modo / estoy que ignoro quién eres. / Pero ¿qué mucho, si ignoro / quién soy yo?» (*Comedias, I*, p. 281).

vv. 1544-1545 *ser ingrato el huésped / es ya uso*: el tópico del huésped desagradecido y aprovechado en el terreno amoroso aparece también en *Con quien vengo, vengo* («fiero amigo, ingrato huésped», TESO). Ya en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, Pánfilo es acusado por Tiberia de ser «ingrato huésped» (ed. Avalle-Arce, 1976, p. 430), por tener amoríos con Nise al hospedarse en su casa. Esto provoca la ira de Jacinto.

y aconsejándola cuerda
«Ana —le dije— no pongas
en pretensiones tu honor,
que quien le pide pregona
su desdicha y la secreta
hace pública deshonra.
Quéjate de ti y padece
tus liviandades tú propia
sin que sepan el camino
que hay desde el pecho a la boca.
Y para que se remedie
el daño que esperas, oiga
tu atención de mí una industria
★ cuerda, sutil y ingeniosa:
yo publicaré que estoy
★ preñada y, cuando la hora
llegue de tu parto, yo,
prevenida y cautelosa,
★ lo fingiré, y ansí haremos
que tu hijo se suponga
en mi lugar. Tú estarás
segura de la afrentosa
opinión; yo viviré
mejor casada; de forma
★ que se sigan dos efetos
juntos de una causa sola».
★ Sucedió así. Agora, pues,

vv. 1566-1567 *Quéjate de ti y padece / tus liviandades tú propia*: hay que entender aquí *liviandad* como la «imprudencia, poco juicio y ligereza de ánimo» (*Autoridades*) de Ana al dejarse enamorar por Meleandro y casarse secretamente con él para quedar luego embarazada. Más adelante aparece en un parlamento de Argenis el adjetivo *livianas* («livianas presunciones», v. 2555) en medio de un pasaje en el que recrimina a Poliarco su desconfianza, las consideraciones de poco peso o no fundamentadas que lo llevan a sentirse celoso de ella. El mismo adjetivo se encuentra también en el momento en el que Argenis disuade a Poliarco de su propuesta de fugarse juntos. Ella recomienda que se marche él solo a buscar apoyo militar para salvar así su honra («no siendo tú traidor ni yo liviana», v. 2627). En este caso *liviana* ha de interpretarse como *incontinente, deshonesta* (*Autoridades*).

dobla a este caso la hoja
y vamos a los cosarios
que mis palacios despojan.
Entre otras prendas llevaron
una arquilla que atesora
de Túsbal hados y señas
por donde el reino le toca
de su padre. Mira, pues,
si la pérdida me importa
poco y es razón que sienta
una pena tan forzosa,
una desdicha tan clara,
una ofensa tan notoria,
una pérdida tan grande
y suerte tan rigurosa.

★ *Salga otra criada.*

CRIADA Señora, un bajel llegó [*Redondillas*]
de paz al puerto y en él
desde su vientre el bajel
a nuestro puerto arrojó
★ con un escudero un bello,

v. 1587 *dobla a este caso la hoja*: «doblar la hoja» significa «suspender un negocio por algún motivo para volver a tratar de él en otra ocasión, lo que sucede cuando en una conversación se traen algunas digresiones que, aunque interrumpen lo que se trata, son conducentes para mayor claridad e inteligencia de toda la materia» (*Autoridades*). En *Casa con dos puertas* se encuentra esta misma expresión para aludir al momento en el que la conversación de Lisardo y don Félix es interrumpida al llegar Celia («Hoy, pues, Lisardo a don Félix / —que yo detrás de la puerta / que te he dicho lo escuchaba— / de todo le daba cuenta, / si —no importa declararme— / no los estorbara Celia. / Doblada quedó la hoja», *Comedias, I*, p. 148). En *Ni amor se libra de amor* se localizan más ejemplos de la expresión (*Comedias, III*, pp. 893 y 903).

v. 1588 *cosarios*: «lo mismo que corsario» (*Autoridades*). El significado negativo de este sustantivo ('piratas') se manifiesta en otra aparición de la palabra en la propia comedia («porque eran unos bárbaros atroces, / cosarios deste mar», vv. 1646-1647). Calderón suele manejar esta forma del sustantivo (*cosario*) en lugar de *corsario*. Comp.: «llegó un bajel y, arrojando / de sus entrañas a tierra / hombres armados, cosarios / que aquestos mares infestan, / nos cautivaron a todos» (*Comedias, I*, p. 221); «Apenas, pues, el estrecho / desembocamos del Ponto, / cuando un cosario soberbio, / que, bandido de esos mares, / sus golfos infesta / [...] dio con nosotros» (*Comedias, III*, p. 420).

un gallardo joven, tal
que fuera a Narciso igual
desde la planta al cabello.
Este pregunta por ti
y humilde pide licencia
de llegar a tu presencia.

HIANISBE ¿Qué puede quererme a mí?
Dile que entre solo. ¡Mucha
es mi pena, triste estoy!

★ *Salga Poliarco y Gelanor con un cofrecillo.*

POLIARCO ¿Eres Hianisbe?

HIANISBE Yo soy.

POLIARCO Pues a ti te busco, escucha.
Yo soy, deidad del África, un soldado [*Octavas*
★ francés y noble que a Sicilia vino *Reales*]
ya por obedecer la ley del hado
★ o ya por quebrantar las del destino.
De mi patria y la ajena desterrado,
en el mar inconstante peregrino,
vivo violento y soy en tanta guerra
hijo del agua más que de la tierra.
Errando, pues, por la salada espuma,
ciudadano del mar y de una nave

v. 1608 *Narciso*: la comparación de Poliarco con este personaje mitológico sirve para ponderar su belleza. Más adelante, el francés realza la hermosura de la quinta de Hianisbe a través de una metáfora floral simultánea a la alusión mítica («narciso que en el viril / del mar mira su hermosura, / enamorado de sí», vv. 2947-2949).

v. 1621 *las del destino*: hay en este verso una enmienda innecesaria de VT, que trata de perfeccionar el paralelismo con el verso anterior («la ley del hado») y sustituye el determinante en plural por el singular («la del destino»). No obstante, Calderón suele utilizar el sustantivo *leyes* en plural, referidas a *destino*, aunque en este caso esté elidido. Comp.: «leyes del destino» (*Comedias, I*, p. 15).

vv. 1624-1625 *vivo violento y soy en tanta guerra / hijo del agua más que de la tierra*: *violento* tiene el significado de «lo que es contra la voluntad o gusto de alguno». «Se aplica también a lo que se ejecuta contra el modo regular, o fuera de la razón y justicia» (*Autoridades*). Comp.: «Engañado pensamiento / os trujo de esa manera, / porque si mi centro fuera, / no estuviera en él violento» (*Comedias, II*, p. 670); «A mí me trujo violento / un gran disgusto que tuve, / y esperar no puede a nadie / el que de sí mismo huye» (*Comedias, II*, p. 809). El mismo adjetivo reaparece en *Argenis y Poliarco* versos después (v. 1632) con el significado actual.

huésped, que ha sido, sin escama y pluma,
del viento pez y de las ondas ave,
★ miserias vi también, por que presuma
que hallar el mal a un desdichado sabe
en la tierra y el agua, pues violento
para enemigo basta y sobra el viento.
★ A su enojada saña nos rendimos
cuando la nave en un escollo choca,
y arribando —¡qué horror!— los que pudimos
a los desnudos hombros de una roca,
tres tardes, tres auroras estuvimos,
como dicen, el agua hasta la boca;
y, como una bebía, otra lloraba,
la vida entre dos aguas zozobraba.
Pasó a vista un bajel y a los veloces
acentos por el aire derramados

v. 1629 *del viento pez y de las ondas ave*: este verso se repite de forma exacta en un pasaje de descripción de la tormenta en *El purgatorio de san Patricio* (*Comedias, I*, p. 215).

vv. 1630-1633 *miserias vi también, […] basta y sobra el viento*: el pasaje está oscurecido por el hipérbaton, de forma que hay que interpretar «el mal» personificado como sujeto de «sabe hallar a un desdichado». Las miserias vividas por Poliarco en el mar son pruebas de aprendizaje acerca del poder del mal. La forma *presuma* es una enmienda tomada de VT, pues en los demás testimonios, que leen *presumas*, hay un error en la rima. El uso que Poliarco hace del subjuntivo, en medio de un pasaje con verbos en pretérito de indicativo, responde a la métrica (rima con *espuma* (v. 1626) y *pluma* (v. 1628)). Por otro lado, el sujeto es *yo*, Poliarco, por lo que la forma verbal no podría ir en segunda persona.

v. 1639 *como dicen, el agua hasta la boca*: se alude aquí a una «frase con que se da a entender que uno está en gran peligro, desconsuelo o aflicción» (*Autoridades*). En este caso, al significado metafórico se añade el literal, ya que el riesgo procede de las tormentas marítimas y el personaje estaría efectivamente a punto de ahogarse. La utilización de la introducción «como dicen» resalta el carácter popular del dicho y justifica, a modo de mecanismo de alejamiento, su utilización por parte de un personaje de alto nivel como Poliarco.

v. 1641 *la vida entre dos aguas zozobraba*: *zozobrar* es «peligrar la embarcación a la fuerza y contraste de los vientos, y muchas veces se toma por perderse o irse a pique». «Metafóricamente es estar en gran riesgo, y muy cerca de perderse el logro de alguna cosa que se pretende o que ya se posee» (*Autoridades*). En este caso el verbo cuenta con un significado traslaticio, ya que Poliarco, además de peligrar debido a la tormenta, también está ahogándose en lágrimas por su profunda tristeza. Se trata de una ponderación de la tribulación del héroe.

vinieron por el norte de las voces
más de rigor que de piedad armados,
porque eran unos bárbaros atroces,
cosarios deste mar. ¡Ay, desdichados,
temed, temed, que no hay miseria alguna
donde no haga otra suerte la fortuna!
Codiciosos del precio de las vidas,
puente de cabos al bajel hicieron
y, ya las fuerzas al poder rendidas,
eran prisiones las que vidas fueron.
Pero, cuando sus manos atrevidas
a mí llegaron y ligar quisieron,
★ ansí dije, a morir determinado,
que vive a su pesar el desdichado:
«¿Es posible, soldados, que no os llama
vuestro valor y espíritu valiente
a morir con honor, aplauso y fama,
antes, pues, que vivir míseramente?
A sí mismo se ofende, a sí se infama
★ quien esta injuria bárbara consiente.
★ Si nuestras vidas han de ser vendidas,
comprémonos nosotros nuestras vidas».
Tales razones pronunciaba apenas
cuando un rumor confuso se levanta

v. 1644 *el norte de las voces*: las voces de los corsarios son para Poliarco un índice, una guía que permite conocer su maldad. Existe un pasaje paralelo calderoniano en el que aparece el sintagma «norte de tu voz» construyendo la misma metáfora de la voz como guía para el personaje, al igual que lo es el *norte* para los navegantes. No obstante, en este caso se añade otra imagen del *yo* como un imán atraído por la voz, ya que existe un contexto amoroso que no aparece en *Argenis y Poliarco* («Yo, / yo, que vivo imán del blando / boreal norte de tu voz, / pude en tu ayuda llegar / a tan felice ocasión», *Comedias, III*, p. 1018). Comp. también: «Y siguiendo de la voz / el norte, en espacio breve / llegué donde una mujer / que apenas dejaba verse / estaba a brazo partido / luchando ya con la muerte» (*Comedias, VI*, p. 771).

vv. 1648-1649 *¡Temed, temed, que no hay miseria alguna / donde no haga otra suerte la fortuna!*: ha de entenderse, según *Autoridades*, *suerte* como 'suceso' o 'acontecimiento', por lo que el fragmento puede parafrasearse así: 'no hay miseria que la fortuna no pueda acrecentar'. Comp.: «que no hay miseria o lástima ninguna / que pueda enternecer a la fortuna» (*Comedias, II*, p. 507).

v. 1651 *puente de cabos al bajel hicieron*: los corsarios utilizaron las cuerdas para acceder al barco de Poliarco a modo de puente pasadizo.

y, discurriendo por heladas venas,
nuevo furor el ánimo adelanta:
los forzados con remos y cadenas,
nosotros con las manos, al fin, tanta
fue la naval tragedia de aquel día,
que el bajel troya de agua parecía.
Muertos unos en fin y otros vencidos,
de esclavos nos hicimos los señores
y, todos a mi esfuerzo agradecidos,
su caudillo me aclaman vencedores.
Yo les ofrezco que, restituidos
a sus patrias y haciendas, los rigores
han de vencer del hado, mas perplejo
así me dijo un venerable viejo:
«Deste bajel, ¡oh, joven!, soy el dueño,
que de él y de mi hacienda despojado
viví cautivo, pero, si te enseño
un tesoro que en él está guardado,
★ rescate vendrá a ser y no pequeño.
Dámele, pues, y sabe que encerrado
está en diamantes, perlas, plata y oro
de la reina del África el tesoro,
porque estos le robaron». Yo, que solo
fama pretendo, por que no se hallase
en mi poder, al africano polo

vv. 1671-1673 *tanta / fue la naval tragedia de aquel día, / que el bajel troya de agua parecía*: la alusión a Troya (*Eneida*, Libro II) incide en destacar el desastre producido en el barco con la rebelión de los cautivos. Covarrubias alude a la destrucción de Troya por los griegos como motivo recurrente para referirse a la pérdida de grandes riquezas. «Solemos decir, para sinificar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores dellos, y al presente están arruinados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza: "Aquí fue Troya"». Comp.: «Esa puente que, atrevida, / al sol que la mira enoja, / pues puesta en mitad del mundo / ver la otra mitad le estorba, / porque su estatura hace / a su medio ámbito sombra, / has de ver cómo mi acero / humilla, derriba y postra, / convirtiéndose en cenizas, / Troya del agua esa Troya» (*Comedias, I*, p. 565).

v. 1692 *polo*: «cualquiera de los dos extremos del eje de la esfera. Llámanse así por significación famosa los de la esfera celeste, sobre que se mueve la máquina de los cielos, y se nombran también polos del mundo, considerando los puntos que en la tierra corresponden a ellos» (*Autoridades*).

mandé que nuestra proa enderezase.
Este te restituyo; sabe Apolo
que no dejé que nadie le tocase.
Tómale, pues, y porque espira el día
quédate en paz. Esta es la empresa mía.

HIANISBE Bien, generoso francés, [*Décimas*]
muestras que eres principal,
porque quien es liberal
ya dice que noble es.
No estimo, no, que me des
con tu dichosa venida
gusto, hacienda, honor y vida,
porque más me has dado en darme
esta ocasión de mostrarme
liberal y agradecida.
De todo el presente aceto
una joya rica y bella,
y esta tomo, porque en ella
vive el alma de un secreto.
Y pues altivo y discreto
sabes dar, sabe pedir
en qué te pueda servir,
que aquí, en la ignorancia nuestra,
tanto el ánimo se muestra
en dar como en recibir.
No me niegues este bien
★ y, pues en mi tierra estás,
★ descansar aquí podrás
y repararte también
dese continuo desdén.
Mi huésped aquí has de ser;

v. 1719 *tierra*: la lectura de VT (*reino*) trata de solventar la falta de concordancia con el pronombre masculino del verso siguiente, pero parece una medida demasiado intervencionista. Opto, por tanto, por enmendar la frase preposicional del verso siguiente para que concuerde.

v. 1720 *descansar aquí podrás*: enmiendo la falta de concordancia con el verso anterior, que presentaban QC, S y Q, por medio de la sustitución de la frase preposicional «en él» por el adverbio de lugar (*aquí*), de forma que se conserva el sentido y la gramaticalidad de la secuencia.

noble eres, agradecer
debes mis preceptos hoy,
y no porque noble soy,
sino porque soy mujer.

POLIARCO Tú, Reina, me has enseñado
a recibir del favor
una parte, y fuera error
★ no haberte en esto imitado.
Tú me has ofrecido y dado
joyas y hospedaje, altivo
valor; yo, que atento vivo,
a imitarte me resuelvo,
★ y ansí las joyas te vuelvo
y el hospedaje recibo.

HIANISBE Pues en tanto que dispones
tu gente, yo dispondré
el cuarto.

POLIARCO Feliz seré
si entre triunfos y blasones
esta obligación me pones.

★ *Váyase la Reina y sus damas.*

Gelanor.

GELANOR *Adsum.*

POLIARCO ★ Aquí.
★ ¿Qué te ha parecido a ti
de mis sucesos?

v. 1741 *blasones*: *blasón* «significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto: pues como los blasones o escudos de armas ilustran y dan estimación a las personas que los traen: así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos» (*Autoridades*). El sustantivo aparece de nuevo en el verso 2422.

v. 1743 *Adsum*: latinismo con el significado de 'aquí estoy'. «El léxico sabio, las perífrasis o las metáforas rebuscadas son a veces motivo de comicidad, caricaturizados en boca del gracioso» (Lapesa, 1983, p. 79). Por ejemplo, en *El galán fantasma* Candil justifica el galanteo con Lucrecia al afirmar que «Es porque es / costumbre inmemorial esta / *ad perpetuam rei memoria* / entre los criados hecha, / que no es porque yo te quiero», *Comedias, II*, p. 244). Asimismo, en *Casa con dos puertas* el gracioso utiliza también una expresión latina referida a la presencia de la amada de Lisardo («*Calabazas*: Ecce quem amas», *Comedias, I*, p. 169).

GELANOR Señor,
unos mal y otros peor.
★ ¿Quién te ha metido ahora, di,
de por ajenas querellas,
por los mares y desiertos
ir enderezando tuertos
y desforzando doncellas?
Vida, honor, ser atropellas,
reino y patria.
POLIARCO Cuando toco
esa verdad, que estoy loco
confieso; mas, si me acuerdo
que por Argenis me pierdo,
todo me parece poco.
¡Bajel se perdió, que el mar,
por despojos de la guerra,
cuerpos y tablas a tierra
arroja!

Dentro Lidoro.

vv. 1747-1751 *¿Quién te ha metido ahora, di, / […] desforzando doncellas?*: se percibe aquí una deuda con el *Quijote*, ya analizada en el apartado dedicado a las fuentes. No obstante, el gracioso calderoniano va más allá de la quijotización de Poliarco, ya que sustituye el verbo *deshacer* ("deshaciendo algunas doncellas", *Quijote, I*, 3) por *desforzar*, deformación léxica hecha a partir de *forzar* ("conocer una mujer contra su voluntad", *Covarrubias*), que también se halla en el *Quijote*, si bien esta acción era perpetrada por «algún descomunal gigante». El fuerte contraste entre el grosero análisis de la realidad realizado por el criado y la idealización del mundo plasmada en las palabras de Poliarco recuerda la pareja Sancho-Quijote y persigue la risa del público.

vv. 1752-1753 *Vida, honor, ser atropellas, / reino y patria*: *atropellar*, según *Covarrubias*, es «derribar con los pechos del caballo que va de tropel». En sentido metafórico Gelanor alude a Poliarco como un atolondrado Quijote que, por tratar de solucionar problemas ajenos, se involucra en aventuras peligrosas e imprudentes. La referencia al atropello del honor entronca con esa visión degradada de Poliarco, según la cual se comporta con desenfreno e incontinencia. Además, el gracioso lo caracteriza como desleal a la patria y carente de respeto por las vidas ajenas.

vv. 1753-1755 *Cuando toco / esa verdad, que estoy loco / confieso*: *tocar* tiene el significado de «saber alguna cosa, ciertamente o por experiencia, que se ha tenido de ella» (*Autoridades*). Poliarco completa la referencia a don Quijote al reconocer su falta de cordura.

LIDORO Dadme lugar
para que pueda llegar,
¡cielos!, a la tierra amada.
POLIARCO ¿Qué es eso?
GELANOR Un hombre —no es nada—...
POLIARCO ¡Qué lástima! ¡Qué mancilla!
GELANOR ...que nadó y murió a la orilla.
POLIARCO El alma tengo turbada.
Mira si murió.
GELANOR Señor,
muerto está; mas miraré
otra cosa que yo sé.
POLIARCO ¿Qué?
GELANOR Qué cosa de valor
quiso escapar del rigor
de las ondas, que un fardel
trae al cuello. Mas ¿que en él
hay oro, plata o diamante?
POLIARCO ¿Posible es que no te espante
esa tragedia cruel?
Déjale. [*Redondillas*]
GELANOR Gracias a Apolo,
que ya en la ocasión presente
vengo yo a ser el valiente
y tú el cobarde; mas solo
una carta viene aquí.
Nunca mejor lance tiene
mi fortuna. ¡Oigan, y viene
la cubierta para ti!
POLIARCO ¿Qué dices?
GELANOR Lo que ella dice.
Cosas los ojos ofrecen

v. 1773 *fardel*: «saco u talega que llevan regularmente los pobres, pastores y caminantes de a pie para meter las cosas comestibles u otras precisas» (*Autoridades*).

vv. 1783-1784 *Nunca mejor lance tiene / mi fortuna*: «lance de fortuna» es «el accidente y acaso, funesto o favorable, que sobreviene a alguno» (*Autoridades*). Es una expresión muy característica del dramaturgo, tal como ilustra su uso para dar nombre a una comedia de la *Primera parte* (*Lances de amor y fortuna*).

que imaginación parecen.
¿Hay suceso más felice?

POLIARCO Sin duda es de Argenis, sí,
porque ninguno pudiera
buscarme desta manera
en tierra remota a mí,
sino solo su cuidado.
Muestra, pues, y la abriré.

GELANOR Llega con tiento, porque
el papel está mojado.
Sobre la arena mejor
la podrás abrir y ver.

POLIARCO ¿Quién, ¡cielos!, pudiera hacer
tal milagro, sino amor?

★ *Lee.*

Un hombre de los muchos que tenéis obligados —porque nunca el bien se pierde— os avisa que Arsidas va a buscaros de parte del Rey, que aborrece vuestra vida y, para mataros más seguramente, Argenis os envía una banda con veneno. No os la pongáis, sino haced la experiencia: veréis qué dama amáis y qué rey servís. Júpiter os guarde.

¡Válgame el cielo! ¿Qué veo? [*Quintillas*]
Con justa razón me admiro;
ni bien dudo ni bien creo
si es verdad esto que miro,
si es mentira esto que leo.

GELANOR ★ Señor, aqueste suceso
que llamas de amor milagro,
yo, si la verdad confieso,
a tu fortuna consagro,
que es de la fortuna exceso
que un hombre muerto llegase
hasta aquí y que te entregase
la carta que te traía
por piedad del cielo y mía.

POLIARCO No es posible que tal pase.
¡Oh, si alguno aquí saliese
que más claras muestras diese!
GELANOR Si es eso cuanto deseas,
este es Arsidas.
POLIARCO No creas
que tal mi ventura fuese.
¡Arsidas!

Sale Arsidas.

ARSIDAS Dame los brazos
que busco.
POLIARCO Y con tales lazos
de amistad y nudo fuerte
no los deshace la muerte,
aunque los haga pedazos.
ARSIDAS Dicha ha sido haber llegado
a tus pies, porque, alterado
el mar, la nave sorbió
en que navegaba y yo
en su esquife me he librado.
POLIARCO ¿Y qué hay, Arsidas, de nuevo?
ARSIDAS Que ya tu pena acabó,
que aquel gallardo mancebo
africano le pidió
tu vida al Rey.
POLIARCO ¿Tanto debo
a su amistad?
ARSIDAS Él envía
por ti; el enojo destierra
★ en que su engaño vivía
o es porque vuelve la guerra
al estado que tenía.
Esto te diré después
★ más despacio; agora escucha,
que Argenis bella, después

v. 1839 *en que su engaño vivía*: QC, seguido de Q y S, presenta un error por sustitución del posesivo (*su*) por un enlace condicional (*si*). Vera Tassis detecta la incorrección sintáctica de la secuencia y restaura el pronombre, tal como se hace aquí.

que vives ausente, mucha
su tristeza y pena es...
GELANOR (Si habla en la banda este día,
el aviso fue verdad.)
POLIARCO (Fuera gran desdicha mía.)
ARSIDAS ...y en prendas de voluntad
aquesta banda te envía.
¿Cómo tal tristeza lucha
en tu pecho? ¿No respondes?
Sin duda la causa es mucha,
pues tan mal la correspondes.
POLIARCO Arsidas, amigo, escucha.
Escribieron un papel
a Alejandro que decía
que un médico, de quien él
se fiaba, pretendía
darle un veneno cruel.
Cuando el médico llegó
★ con una pócima, ansí
el césar le recibió:
«Mira si fío de ti
y lee mientras bebo yo».
Esta noble confianza

v. 1847 *habla en la banda*: Cuervo recoge la construcción del verbo *hablar* con la preposición *en* «para denotar el objeto con respecto al cual se expresa el pensamiento». A continuación aporta una serie de ejemplos entre los que se localiza la siguiente secuencia del *Quijote*: «y hablando en la pasada aventura siguieron el camino de Puerto Lápice» (I, 8). Comp.: «¿cómo no habemos agora / en el forastero hablado / a quien tu honor encargaste / y tu galán hoy hiciste?» (*Comedias, I,* p. 773).

vv. 1857-1866 *Escribieron un papel / […] lee mientras bebo yo*: según varios autores clásicos, Alejandro Magno enferma tras sumergirse en el río Cidno y, cuando su médico de confianza —Filipo— le prepara una poción curativa, recibe una carta que alude a una conjura mortífera del médico en connivencia con Darío, el rey persa. Pese a todo, Alejandro bebe la pócima y finalmente se sabe que Filipo había sido leal. Ramos Jurado (2001, pp. 34-35) se refiere a este episodio de la historia de Alejandro, ejemplo de confianza, y alude a su utilización por Lope de Vega en la comedia *Las grandezas de Alejandro*. En la referencia de la comedia que nos ocupa, Alejandro —también llamado «el césar» (v. 1864)— se correspondería con Poliarco; la banda tendría su correlato en la pócima supuestamente envenenada; y los acusados por la carta serían los finalmente inocentes Argenis y Meleandro (relacionados con el médico Filipo). Sin embargo, al contrario que Alejandro, que bebe el brebaje, no se

★ se mira en mí repetida,
pues tanto poder alcanza
que hoy a costa de mi vida
examino una mudanza.
Mira, pues, lo que fió
de Argenis bella y de ti
mi amistad, mi dicha no,
y lee tú, mientras aquí
me pongo la banda yo.
El rigor o la piedad
hoy me den la muerte.

GELANOR Mira
que es loca temeridad.

POLIARCO Si es verdad, porque es verdad
y, si no, porque es mentira.

ARSIDAS ★ Poliarco, no aseguro
hoy de la banda el veneno,
pero asegurar procuro
★ que vive su pecho lleno
de amor firme, honesto y puro,
y que no pudo...

POLIARCO Detente;

---

indica explícitamente que Poliarco ponga la banda envenenada (aunque sí hace un amago (v. 1876), pero es detenido por Arsidas). En el caso de habérsela puesto sí que hubiese muerto, porque la prenda estaba en efecto envenenada, aunque la culpa no fuese de su amada ni del Rey.

vv. 1872-1874 *Mira, pues, lo que fió / de Argenis bella y de ti / mi amistad*: 'mira, pues, lo que mi amistad [personificada] confió en Argenis y en ti'. La tilde de *fió* es una licencia que me tomo para marcar las dos sílabas necesarias en la forma verbal según el molde octosilábico. El verbo *fiar* en la época rige la preposición *de* como en la actualidad, pero no siempre es pronominal. Comp.: «Mira lo que de ti fío» (*Comedias, I*, p. 326), «de vós fío / lo que debo» (*Comedias, I*, p. 636).

vv. 1882-1883 *no aseguro / hoy de la banda el veneno*: 'no garantizo que estés a salvo en cuanto al veneno'. En *Covarrubias* se define *asegurar* como «persuadir a uno que está seguro y sin peligro». Arsidas no sabe qué puede contener la banda, pero sí convence a Poliarco de la inocencia de Argenis y de la piedad del Rey.

v. 1885 *su pecho*: se detecta aquí un error de QC en el pronombre (sustitución de *su* por *tu*), reproducido por los demás testimonios. Se advierte una falta de concordancia del posesivo con aquel de tercera persona del verso 1889 y con su referente, ya que ambos aluden a Argenis y por tanto han de ir en tercera persona. La enmienda es tomada de Hartzenbusch.

tu lengua injusta no afrente
sus soberanas acciones,
que en oír satisfaciones
me ofendiera claramente.

ARSIDAS ★ Pues agora, sin que pida
★ más esperiencia tu suerte,
vuelva el alma agradecida
a ver quién busca su muerte
o a quién le debe la vida.
Irás a ver la piedad
del Rey, del pueblo el favor,
de Arcombroto la amistad,
de mi pecho la lealtad
y de Argenis el amor.

POLIARCO Dices bien, pues todo ya
★ con ver a Argenis tendrá
★ dulce efeto, alegre fin.
Ese sediento delfín
★ que harto en el mar está,
volar, no nadar, presuma,
las velas al viento erice
y con ligereza suma
escarchada plata rice,

v. 1890 *oír satisfaciones*: *satisfación* se define como «razón, acción o modo con que se sosiega y responde enteramente a alguna queja, sentimiento o razón contraria» (*Autoridades*). El mismo sustantivo, con igual significado, se localiza también en los versos 2238, 2242 y 2252 de la comedia. Comp.: «y, como que salía / de mí, le dije por qué no venía / por instantes a darte / satisfaciones y desenojarte» (*Comedias*, *I*, p. 137); «Este soy y, aunque conozco / la razón y aunque pudiera / dar satisfación bastante / a vuestro agravio, me ciega / tanto la pasión de veros / hablando desta manera / que ni os quiero dar disculpa / ni os quiero admitir la queja» (*Comedias*, *I*, p. 410).

vv. 1905-1906 *sediento delfín / que harto en el mar está*: VT introduce una lectura errónea al insertar la partícula de negación delante del verbo y cambiar la polaridad de la secuencia. Los versos de QC son correctos y reflejan una metáfora animal de la embarcación para ponderar el tiempo que lleva en el mar (véase *harto* en *Autoridades*, con el significado adverbial de 'bastante' o 'mucho'). La posible hipometría que detectó Vera se resuelve no haciendo la sinalefa entre *que* y *harto*, que resultaría ya algo forzada.

entorche nevada espuma.
¡Ea, Gelanor, prevén
la nave en tanto que voy
a despedirme también
desta deidad a quien hoy
debe el alma tanto bien!
★ Aunque en despedirse en vano
del África el alma yerra,
pues con discurso tan llano
del África me destierra
la amistad de un africano.

★ *Váyanse y salga Arcombroto.*

ARCOMBROTO★ Yo he visto que quien amó [*Décimas*]
alta prenda encareciese
sus partes y aun que añadiese

vv. 1908-1911 *las velas al viento erice / […] nevada espuma*: en esta imagen de la nave en movimiento se pondera su presteza en el mar, descrito de forma metonímica como *plata*, en cuanto a su aspecto en reposo, y *espuma*, por su forma en movimiento. La extraordinaria velocidad del barco *escarcha* el mar calmo, lo encrespa, y retuerce su espuma (de acuerdo con *Autoridades entorchar* significa «fabricar alguna cosa torciéndola, como se hace con las que llamamos hachas o antorchas, compuestas de tres o cuatro velas grandes torcidas, o como se fabrican las columnas que llaman salomónicas, que por esto, como dice Carducho, se llaman entorchadas»). Comp.: «pues vio / a los surcos de las proas, / cuando batidas espumas / ya se encrespan, ya se entorchan, / rizarse montes de plata, / de cristal cuajarse rocas» (*Comedias, I*, p. 1065); «ese breve mar que imita / del Océano las ondas / encrespadas y movidas / de los céfiros suaves, / cuando al mar quién las pisa / como plata las entorcha / y como vidro las riza» (*Comedias, I*, p. 182). La reiterada imagen del mar como plata ya se localiza en la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Verde el cabello, el pecho no escamado, / ronco sí, escucha a Glauco la ribera / inducir a pisar la bella ingrata / en carro de cristal, campos de plata» (ed. Carreira, 1986, vv. 117-120).

vv. 1917-1921 *Aunque en despedirse en vano / […] de un africano*: es un pasaje oscuro, deturpado en todos los testimonios. Enmiendo siguiendo a Fernández Mosquera, pues parece que QC, S y Q cometen un error conjuntivo por omisión de la preposición *en* («aunque despedirse»), que VT trata de resolver de forma equivocada («aunque es despedirse»). El sentido sería: 'el alma «falta a lo que tiene obligación» (*Autoridades*) al marcharse de la acogedora África sin necesidad, pero esto se justifica porque es la amistad de un africano —su «discurso llano», apacible, afable (*Autoridades*)— el que lo mueve a irse'. *Pues* tiene significado adversativo, como se recoge en *Autoridades*.

más de las que mereció,
pero que quitase no
de su poder infinito:
yo solo, que solicito
un bien, soy tan desdichado
★ que el mérito que me añado
son los muchos que me quito.
No sé qué camino siga
ni seguro puerto halle,
★ pues ya es forzoso que calle
lo que es forzoso que diga.
Mas para que se consiga
hablar y callar, haré
acciones con que se dé
a entender mi calidad:
★ callaré ansí la verdad
y la sospecha diré.
Selenisa es esta; quiero
asegurar la esperanza,
★ *Vaya saliendo Selenisa.*
pues que, siendo la privanza
de Argenis, seguro espero
en su favor lisonjero.
Por dar tengo de empezar
mi valor a declarar,
porque en juegos y en amores
los que dan son los señores,
no los que tienen qué dar.

vv. 1934-1935 *ya es forzoso que calle / lo que es forzoso que diga*: tras el desengaño con Argenis, que lo frena en su ímpetu por conquistarla (vv. 1382 y ss.), Arcombroto se lamenta de tener que guardar en secreto su origen noble, que lo haría merecedor de la dama (vv. 1922-1927). Por medio de este claro oxímoron, el africano manifiesta la necesidad de revelar su identidad, no reñida con el deber de mantenerse leal a Hianisbe, que le había hecho prometer que la ocultaría.

vv. 1947-1951 *Por dar tengo de empezar, / […] que tienen qué dar*: Arcombroto declara aquí la intención de mostrar su nobleza por medio de hechos generosos y palabras lisonjeras. Él sabe que cuenta con muchos méritos para poder conquistar a Argenis, pero si no los manifiesta de algún modo no conseguirá su cometido. 'Es señor («el dueño […] que tiene dominio y propiedad», *Autoridades*) en el juego el

★ *Salga Selenisa.*

Selenisa, ¿qué tristeza
cubre tu hermoso arrebol?
¿Eclipses padece el sol
★ y accidentes la belleza? 1955
¿Tú lloras? Naturaleza
★ queda de suerte admirada,
a un sentimiento postrada.

SELENISA Es mi estrella rigurosa.

ARCOMBROTO★ ¿Qué tienes?

SELENISA Que fui dichosa, 1960
que es más que ser desdichada.
A la privanza subí
de Argenis y mi fortuna
en la esfera de la luna

---

que echa la buena carta y no el que la tiene pero la guarda. De modo similar, en la lucha por el amor se proclama vencedor aquel que manifiesta sus virtudes y no el que solo las posee'. A partir de este momento Arcombroto trata de comprar el favor de Selenisa con una joya para llegar a Argenis a través de su intercesión.

v. 1953 *arrebol*: «el color que se pone a la mujer en el rostro, llamado así por ser de color encarnado y por el efecto que hace» (*Autoridades*). Este sustantivo es muy utilizado por parte de los galanes que alaban la hermosura de sus damas en el teatro calderoniano. Comp.: «Mas ya a su hermoso arrebol / hacen mis sentidos salva; hoy en los brazos del alba / desmayado he visto el sol» (*Comedias, I*, p. 717); «si el sol de vuestra hermosura / me había de amanecer, / que para resplandecer / vos, soberano arrebol, / la sombra ni el tornasol / de la noche no os había / de estorbar, que sois el día / que amanece sin el sol» (*Comedias, I*, p. 833).

vv. 1954-1955 *¿Eclipses padece el sol / y accidentes la belleza?*: *accidente* «llaman los médicos la enfermedad o indisposición que sobreviene y acomete, o repentinamente, o causada de nuevo por la mala disposición del paciente» (*Autoridades*).

vv. 1956-1958 *¿Tú lloras? Naturaleza / queda de suerte admirada, / a un sentimiento postrada*: a pesar de que VT enmienda «de suerte» por «de verte» —y los editores modernos lo siguen—, todo apunta a que no existe error aquí, pues en *Autoridades* se recoge «de suerte» como un «modo adverbial, que suele usarse, para captar la atención del que ha de oír, al empezar a hablar o al empezar otra oración, sin significación particular». El significado de la secuencia sería: 'Porque tú lloras, la naturaleza queda admirada y postrada a tu sentimiento'. La misma locución aparece de forma reiterada en la comedia con significado similar (vv. 1452, 2199, 2517, 2767).

v. 1964 *esfera de la luna*: una de las once regiones celestes situadas sobre la tierra según el sistema ptolomeico. La luna se relaciona tradicionalmente con la mutabilidad de la fortuna, debido a su oscilación creciente y decreciente. Antonucci alude a la imprecisión y la ambigüedad de las concepciones cosmológicas del siglo XVII,

colocada entonces vi.
Era fortuna; caí.
ARCOMBROTO También yo en alto lugar
me vi; testigo he de dar
de mi privanza. ¿No ves
esta joya?
SELENISA Sí.
ARCOMBROTO ¿Y no es
para ver, para admirar?
SELENISA Es rica, costosa y bella.
ARCOMBROTO Y, en fin, ¿su valor no abona
★ que era su dueño persona
de alto estado?
SELENISA Sí, en ella
se conoce.
ARCOMBROTO ★ Llega a vella,
toma.
SELENISA Toda es un topacio,
rayo del sol.
ARCOMBROTO De palacio
★ sale el Rey y aquí los dos
no es bien que nos halle. Adiós,
y mírala muy de espacio.

Vase.

---

variables según el autor y el contexto, y explica que «por encima de la tierra y de su atmósfera, se extendían las once esferas concéntricas [...] de la luna, del sol, de los planetas y de las estrellas fijas» (1999, p. 234). Para un estudio de la estructura del universo en el siglo XVII puede verse también Valbuena Briones (1977, p. 77) y Green (1969, vol. II, pp. 43 y 46). Comp.: «Sufre, padece y siente, / gime, suspira, llora, / que no te importa agora / querer tocar, valiente, / la esfera de la luna. / Esto puede el valor, no la fortuna» (*Comedias I*, pp. 369-370).

vv. 1973-1975 *¿su valor no abona / que era su dueño persona / de alto estado?*: *abonar* se define como «aprobar y dar por buena alguna cosa y asegurarla por tal» (*Autoridades*). La calidad de la joya informa de la realeza de Argenis, que ha sido quien se la ha dado a Arcombroto. Si se analiza su procedencia y el valor simbólico que ha adquirido al ir de mano en mano, la joya anuncia también la condición noble de Poliarco, que se la había regalado a Argenis como prenda de amor, y el alto status de Arcombroto, que la pone en mano de Selenisa.

SELENISA ¿Qué quiere decirme en esto?
Liberal el africano,
apenas dejó en mi mano
la joya, cuando tan presto
se ausentó. En dudas ha puesto
de mi secreto el decoro,
porque ni dudo ni ignoro
que quiere, como discreto,
ser ladrón de algún secreto
quien abre con llave de oro,
y a tiempo llega que yo
desengañe su esperanza
por solo tomar venganza.
El tiempo que se fió
de mí Argenis, en mí halló
lealtad y, pues desconfía
de mí quien de otra se fía,
a un agravio, una venganza.
¿No faltó su confianza?
Pues falte también la mía.

★ *Vuelva a salir Arcombroto por otra puerta.*

ARCOMBROTO ¡Oh, Selenisa!
SELENISA ¡Oh, señor!
Ya muy de espacio miré
la joya y en ella hallé

vv. 1988-1991 *ni dudo ni ignoro / […] con llave de oro*: en leyendas y cuentos folclóricos aparece de modo recurrente la imagen de tres llaves correspondientes a tres cámaras secretas, llenas de objetos preciosos. Representan simbólicamente la iniciación y el saber: la primera, de plata, da acceso a la enseñanza psicológica; la segunda, de oro, al saber filosófico; mientras que la de diamante abre la cámara del poder (véase Cirlot, 1978). Calderón asocia de forma recurrente el uso de las llaves (a veces doradas) con el conocimiento de algún secreto. Comp.: «¡Que así me ataje / el cielo que con la muerte / deste hombre eche otra llave / al secreto!» (*Comedias, II*, p. 468); «porque es el oro en efeto / llave maestra de un secreto» (*Comedias, II*, p. 671).

v. 1999 *a un agravio, una venganza*: este verso con ecos de proverbio puede relacionarse con el título de la comedia *A secreto agravio, secreta venganza*, lo cual demuestra el interés de Calderón por explorar la idea de la venganza «ojo por ojo».

arte, hermosura y valor.
Tómala, pues.
ARCOMBROTO Fuera error,
pues lo que dices estoy
dudando.
SELENISA Yo viendo voy
que eres liberal y cuerdo.
ARCOMBROTO Yo, si recibo, me acuerdo;
no, Selenisa, si doy.
Esa joya fue favor
de una dama, un tiempo bella,
mas, como suele una estrella
deshacerse al resplandor
del sol, planeta mayor,
★ ansí esta joya hizo ausencia
de mi vista y mi presencia,
temiendo el mortal desmayo
que esta le da rayo a rayo,
segura la competencia.
SELENISA Pues da sepulcro de olvido
a una esperanza que yace
en la cuna donde nace,
porque tu intento atrevido
conquista imposible ha sido
de una hermosura sin fe...
ARCOMBROTO Prosigue presto, por que
dispare la flecha el arco.
SELENISA … porque viene Poliarco.
ARCOMBROTO ¿Qué es lo que dices?
SELENISA No sé;
pero sé que en tanto daño
ignoro cuál hizo más:
tú, que una joya me das,
o yo, que por más extraño
favor doy un desengaño,
siendo mujer; grande espacio
hay de uno a otro. De palacio
sale Argenis y los dos

no estamos bien aquí. Adiós,
y míralo más de espacio.

Vase.

ARCOMBROTO ¿Qué es lo que pasa por mí? [*Romance en u-o*]
¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?
¿Tanto pudo una razón?
★ ¿Tanto un desengaño pudo?
Pero son celos y son
vivos rayos, fuego puro,
que sin abrasar el cuerpo
penetran hasta lo oculto
del alma, donde la vida
★ suele convertirse en humo.
¿Habrá entre cuantos amaron,
★ ha habido un hombre en el mundo
tan aleve, tan cobarde,
tan infame, tan perjuro
que haya sido de su dama
tercero? No, pues, si alguno
vendió su honor, este tal
—que lo niego y que lo dudo,
pero, en fin, si la malicia
tan gran delito propuso

v. 2045 *¿Tanto un desengaño pudo?*: es un caso de difracción, ya que el error por omisión del artículo indeterminado que comete QC es corregido de forma poco afortunada por S, que incorpora el artículo determinado *el*. Q, en cambio, sí consigue reparar el verso recuperando el indefinido y el paralelismo (con cierto quiasmo) con el verso anterior. Tal y como se explica en el estudio textual, este error demuestra que Q y S siguen de forma individual a QC.

v. 2051 *suele convertirse en humo*: QC, S y Q omiten este verso, dejando el pasaje truncado desde un punto de vista sintáctico y semántico. El octosílabo pudo ser inventado por Vera, aunque no hay que descartar la posibilidad de que haya enmendado a Q por algún testimonio hoy perdido. Hartzenbusch y Fernández Mosquera también lo introducen.

vv. 2057, 2064 *tercero*: «algunas veces *tercero* y *tercera* significan el alcahuete y alcahueta» (*Covarrubias*). Ambas apariciones del sustantivo se sitúan en correlación, pues destacan el paralelismo entre los celos de Poliarco y los de Arcombroto, al ver ambos las acciones de su adversario como contribución a su respectiva desgracia amorosa.

★ en alguno— digo que era
—dado caso que le hubo—
tercero de su mujer,
mas de su dama ninguno.
Yo sí, yo sí que lo he sido,
pues solicito y procuro
con Poliarco ocasiones
para mi muerte y su gusto.
Esta joya, que favor
★ juzgué un tiempo y en los rumbos
celestiales pretendí
fijarla por astro puro,
colocarla por imagen,
ya la juzgo, ya la juzgo
precio vil, merced infame,
con que pagarme propuso
la intercesión; claro está,
pues me dijo entonces: «Mucho
os tengo que agradecer»,
palabra que entonces pudo
★ darme la vida y agora
la muerte. No, ¿tal pronuncio?

v. 2062 *digo*: se presenta aquí un error conjuntivo de QC, S y Q (*dixo*), enmendado acertadamente por Vera Tassis. El verbo tiene que figurar en primera persona de presente, pues actúa como marca conversacional referida al hablante, que aporta naturalidad al pasaje y tiene como función evitar que el interlocutor se pierda en el mar de estructuras interordinadas de su discurso.

vv. 2070-2074 *Esta joya, que favor / […] por imagen*: los «rumbos celestiales» son «la división del plano del horizonte, que se hace en diferentes partes iguales, que se describen en la rosa náutica o cartas de marear, para gobernar los viajes de cualquiera embarcación» (*Autoridades*). Una «imagen celeste» es «la constelación, el conjunto de algunas estrellas en que tienen los astrónomos dividido el cielo para la comprensión o inteligencia. Llámase *imagen* porque cada constelación se comprende dentro de una figura que en globos se pinta, como son Ursa Mayor, Ursa Menor, Casiopea, Lira, Bootes, etc.» (*Autoridades*). A través de esta metáfora celestial Arcombroto destaca el gran valor que él le concede a la joya que Argenis había puesto en sus manos, ya que en un primer momento la interpreta como prenda de amor. Por ello la considera digna de ser colocada en el cielo a modo de astro o «imagen celeste». Esta ubicación de un astro (en este caso, el sol) en los «rumbos celestiales» es propia del dramaturgo. Comp.: «Yo quisiera poder / parar del sol rubicundo / con estos brazos los ejes / de sus celestiales rumbos» (*Comedias, II*, p. 372).

¿Que, jornalero de celos,
me paguen el precio justo
que valgo, y aun el valor
★ precio? Mi afrenta es lo sumo
de la infamia, pues parece
que por interés lo sufro.

★ *Salgan Poliarco, Arsidas y Gelanor.*

POLIARCO Sola esta vez para mí
el inconstante Neptuno
★ fue piadoso, pues pudimos
llegar a Sicilia ocultos.
Avisa a Argenis, que quiero
—si puedo antes que ninguno
me vea— en el parque hablarla,
donde en matices confusos

vv. 2084-2089 *Que, jornalero de celos, / […] que por interés lo sufro*: la clave de la interpretación de este oscuro pasaje radica en el significado de *precio* ('aprecio', documentado en *Autoridades*). Arcombroto está indignado porque se acaba de dar cuenta de que ha recibido la joya de Argenis como agradecimiento por haber salvado la vida a Poliarco y no como prenda de amor. Lo «sumo de la infamia» para él es que, incluso así, aprecia su valor. Se trata de una nueva manifestación de los celos del africano, que se ve a sí mismo como un «jornalero de celos», ya que sus hazañas solo obtienen celos como recompensa. En la comedia de Lope de Vega *El llegar en ocasión* aparece esta imagen del jornalero cuyo empleo es servir a una dama («Pues que las paga / bella Laura luego ansí. / Hoy su jornalero he sido, / que el día que he trabajado / a la noche me ha pagado», Vega, 1615, f. 208).

vv. 2090-2093 *Sola esta vez para mí / […] Sicilia ocultos:* el dramaturgo relaciona la inestable fortuna, en forma de tempestad, con el dios de los océanos Neptuno, encargado de determinar la suerte de las embarcaciones. En esta ocasión Poliarco cuenta con su misericordia y por ello puede tocar tierra siciliana. Calderón suele utilizar alusiones a este dios en descripciones de naufragios y tormentas. Comp.: «porque el mar alterado, / en piélagos de montes levantado, / riza la altiva frente / y sañudo Neptuno / parece que importuno / turbó la faz y sacudió el tridente» (*Comedias, I*, p. 215).

v. 2096 *parque*: «bosque cerrado. Tómase frecuentemente por el que está cerca de los Palacios y Casas Reales» (*Autoridades*). Generalmente este lugar aparece asociado al encuentro amoroso, que en nuestra obra se produce entre Poliarco y Argenis (puede verse también el verso 2175). Por otro lado, el *parque* se encuentra más adelante mencionado como marco del duelo entre Poliarco y Arcombroto (v. 2370). Para más detalle acerca de este lugar, puede consultarse el capítulo dedicado al espacio.

★ admire la primavera
el natural y el estudio.
ARSIDAS★ ★ Espérame aquí.
POLIARCO Allí he visto
a Arcombroto. ¡Qué mal sufro
la dilación! Muy ingrato
seré, si no me descubro
y llego a darle los brazos,
pues a su amistad presumo
que debo la vida.
GELANOR Es cierto,
y dos vidas, si es que juzgo
esta y la de los traidores
★ de marras —lenguaje culto—.
POLIARCO Dame, Arcombroto, los brazos,
cuyo lazo será nudo
tan inviolable en mi pecho
que nunca el acero duro

vv. 2097-2099 *donde en matices confusos / […] el natural y el estudio*: estos versos ponderan las virtudes del parque a través de la personificación de la primavera, ya analizada en el capítulo temático. «Entre las estaciones del año, la primavera ocupa un puesto muy destacado en cuanto al número de presencias en la dramaturgia calderoniana. Se asocia de forma habitual con imágenes positivas vinculadas a la naturaleza y es el marco preferido del encuentro y de la relación amorosa» (Lobato, 2003, p. 89). La barroca contraposición de lo natural frente a lo creado por la mano humana o lo artificioso es muy utilizada por el dramaturgo. Comp.: «y venid todas conmigo / a divertir pesadumbres / de la ausencia de Gutierre / donde el natural presume / vencer hermosos países / que el arte dibuja y pule» (*Comedias, II*, p. 420); «*Infanta*: ¿Qué te parece el jardín? / *Estela*: Que adelantarse en él quiso / el arte a lo natural, / a lo propio el artificio» (*Comedias, II*, p. 954).

v. 2100 *Espérame*: QC comete aquí un error por sustitución («Es pesame»). Los demás testimonios recuperan la lectura correcta.

vv. 2107-2109 *dos vidas, si es que juzgo / […] lenguaje culto—*: se trata de un chiste del gracioso, que —al hablar de la vida que le debe Poliarco a Arcombroto— añade las de Eristenes y Lidoro («los traidores»), supervivientes de la trifulca. Puede ser que Gelanor esté reprochándole al africano una insuficiente intervención en la pelea, ya que permitió que dos bandoleros escapasen. El gracioso utiliza la expresión «de marras», que «es del estilo bajo y familiar» (*Autoridades*) e inmediatamente después identifica lo dicho como «lenguaje culto», con lo cual se plasma su ignorancia.

de la muerte le desate
y aun en los siglos futuros
vivirá eterno en los bronces
que a la amistad labren bultos.

ARCOMBROTO (¡Qué presto llegó, qué presto,
a Sicilia! Mas ¿qué mucho,
si navega ondas de fuego
★ el piloto que lo trujo?)

POLIARCO Pues ¿cómo, Arcombroto, cómo
triste, suspenso y confuso
me recibes? Quien finezas
merecer ausente pudo,
¿presente no ha merecido
los brazos? ¿Qué agravio injusto
me niega de tu amistad
ni aun los primeros anuncios?

vv. 2110-2114 *Dame, Arcombroto, los brazos, / […] de la muerte le desate*: el gesto de dar los brazos, asociado con el afecto entre personas y —más concretamente— con la amistad, aparece de manera recurrente en la obra y cuenta con un valor ceremonial, marcando los encuentros y desencuentros entre los personajes. Tal como indican las acotaciones, en la mayor parte de las ocasiones el gesto no es meramente verbal, sino que llega a producirse en la representación (vv. 1178, 1298, 1319, 1822-1823, 2104-2105, 2718, 2822-2829, 3052, 3320-3321, 3343). En otros casos, el movimiento se ve frustrado, debido a algún tipo de recelo que impide el acercamiento entre los personajes (vv. 2126-2127, 2183-2184, 2284-2285). En los siguientes ejemplos se reproduce la misma imagen de los eternos lazos de amistad, aplicada a la problemática relación entre Poliarco y Arcombroto («Confirmen dulces lazos / esta amistad. Da al príncipe los brazos, / […] Nudos de amor enlacen vuestros cuellos», vv. 3074-3078; «os diéreis los brazos, / haciendo la amistad eternos lazos», vv. 3128-3129). Comp.: «Dadme los brazos, / que de eterna amistad han de ser lazos / que ciñan nuestros cuellos» (*Comedias, II*, p. 219); «Dame, Libio, los brazos. / Serán de mi amistad eternos lazos» (*Comedias, III*, p. 813).

vv. 2116-2117 *vivirá eterno en los bronces / que a la amistad labren bultos*: Poliarco habla de la perpetua duración del lazo de amistad con Arcombroto, lo cual resulta irónico a la vista de lo que sucederá a continuación. Alude a las estatuas como forma de materialización y eternización del sentimiento, lo cual puede considerarse un eco de la cultura clásica. Comp.: «siendo tercero entre dos / amigos tales que aguarda / el tiempo a hacerlos eternos / en vividoras estatuas» (*Comedias, I*, p. 660). Más adelante, Argenis reitera esta misma imagen para destacar el contraste entre la gran amistad de Arcombroto y Poliarco y su posterior enfrentamiento («y, siendo tales amigos / que prometieron estatuas / a la amistad, se midieron / cuerpo a cuerpo en la campaña», vv. 2360-2363).

ARCOMBROTO Poliarco, lo que siento,
lo que callo y lo que dudo
no se permite a los labios,
que siempre el dolor es mudo.
Mas, ya que rompo el silencio
a mi pesar, lo que juro
a Júpiter soberano,
lo primero es que procuro
tu amistad y que en mi vida
el pensamiento, el discurso
te ofendió, porque ignorante
se ha rendido; lo segundo
es que seas bien venido
a coger el dulce fruto
que te ha dado una esperanza
de tantos pasados lustros
y gócesla, ruego al cielo...
Iba a decirte que muchos,
mas ruego a Dios no la goces
ni un instante ni un minuto.
★ Pero, en efeto, esta prenda
te toca, pues quien la puso
aquí debió de ponerla
en depósito, presumo,
para que tú la cobrases,
que no fuera caso justo
ver en ajeno poder
lo que de derecho es tuyo.
★ Y ansí te advierto que yo
la tengo y la restituyo
a tu dicha, porque tú
la mereces, mas te anuncio
que soy yo quien la defiende,
★ porque también fuera injusto
que quien me la dio la viera
en tu poder sin que el rubio

v. 2150 *esta prenda*: se refiere a la joya que le había dado Argenis a Arcombroto en señal de gratitud, la misma que intentó sin éxito entregar a Selenisa.

esmalte valor la diera
más acrisolado y puro.
Atrévete, pues te importa
—y con aquesto concluyo—,
a cobrarla, pero mira... 2170

POLIARCO ¿Qué?

ARCOMBROTO Que te atreves a mucho.

POLIARCO Pues espérame.

★ *Váyase Arcombroto, Poliarco quiera ir tras él y le detenga Arsidas que saldrá a este tiempo.*

ARSIDAS Al instante
que Argenis hermosa supo
que estabas aquí, bajó
al parque.

vv. 2165-2166 *rubio / esmalte*: alusión metafórica a la sangre que bañará la joya cuando sea disputada por Arcombroto y Poliarco, ya que el africano está realizando un desafío. El adjetivo *rubio* —además de equivaler a 'dorado'— en la época cuenta también con el significado latino de «rojo claro», que se identifica con la sangre (*Autoridades*). El vocablo encaja muy bien con el tono culteranista de la pieza. Comp.: «¿Qué fiera mano, qué sangriento acero / en mi pecho ejecutas? ¡Tente, tente! / Una mujer no mates inocente / […] que en mi sangre bañada / moría en rubias ondas anegada» (*Comedias*, *II*, p. 463). En el verso 128 se encuentra el mismo adjetivo con el significado actual de 'dorado', aplicado al sol.

v. 2167 *acrisolado y puro*: Arcombroto le asegura a Poliarco que no se desprenderá de la joya que le ha dado Argenis sin antes luchar por ella, de manera que la sangre la purifique e incremente su valor. *Acrisolar* se define como «purificar, limpiar y purgar en el crisol el oro o la plata, separando lo térreo y extraño, mediante la operación del fuego hasta que queden limpios y apurados de las heces» (*Autoridades*). *Crisol* es un «vaso de cierta tierra arenisca, de la hechura y forma de medio huevo, en que los plateros funden el oro y la plata y los acendran y acrisolan (*Autoridades*). La ponderación de la pureza a través de la concurrencia del verbo *acrisolar* y el propio sustantivo *pureza* se encuentra en el siguiente pasaje calderoniano, aplicado a las almas: «[el purgatorio] donde el alma a purgar entra, / habiendo muerto en la gracia, / las culpas que dejó hechas / en el mundo, porque nadie / entra en el cielo con ellas, / y así allí se purifica, / se acrisola, allí se acendra / para llegar limpia y pura / a la divina presencia» (*Comedias*, *I*, p. 265). Más adelante, en nuestra comedia se localiza el sustantivo *crisol* asociado a los celos («son los celos crisol / y, cuando te mire el sol, / celos tengo de tener / mientras no soy tu marido», vv. 2327-2330). Ya que «haber una cosa pasado por el crisol es haberla apurado y purificado» (*Covarrubias*), se puede considerar la de Poliarco una visión positiva de los celos, elemento purificador del amor prematrimonial.

POLIARCO ★ (Mal disimulo
el enojo, pero es fuerza
★ que por agora esté oculto.
¡Oh, qué bien mis penas siento!
¡Oh, qué mal mis celos sufro!)

★ *Salga Argenis.*

ARGENIS Tú seas tan bien venido [*Décimas*]
★ como recebido bien
de los ojos que te ven.

★ *Apártese Poliarco.*

Mas ¿cómo tan divertido
los brazos me has defendido?
¿Tú, sentimientos? ¿Tú, enojos?
¿Tú, lágrimas en despojos?
¿Tú, desvíos, y tú, agravios?
Haz contracifra los labios
de las cifras de los ojos,

v. 2186 *lágrimas en despojos*: *despojo* se define en *Autoridades* como «lo que se halla abandonado por la pérdida de un ejército o por la muerte o desgracia de alguno». Con esta metáfora de ecos bélicos Argenis le reprocha a Poliarco su actitud de derrota debido a la desconfianza. La utilización del sustantivo *despojos* otorga expresividad a esa visión hiperbólica de la tristeza de Poliarco. La misma palabra *despojos* en rima con *ojos* y *enojos* aparece también en muchas otras obras del autor. Comp.: «Encarnado el vestido, que los ojos / de su rigor le dieron la librea, / corto, porque incitase más enojos / al que pasar sus límites desea; / pequeño pie, por muestra o por despojos» (*Comedias, I*, p. 320); «y de mal en peor van mis enojos, / ¿cuáles serán, ¡oh cielos!, los postreros? / Fuentes perennes llorarán mis ojos. / Mas ya evidencias son, no son agüeros / los que el campo me ofrece por despojos» (*Comedias, I*, p. 544). En *Argenis y Poliarco* vuelve a localizarse el sustantivo *despojos* rimando con *ojos* en los versos 2593 y 2595.

vv. 2188-2189 *Haz contracifra los labios / de las cifras de los ojos*: *contracifra* es «señal oculta dada y pactada entre algunos para ejecutar algo, según lo convenido entre ellos y lo mismo que contraseña» (*Autoridades*). Por su parte, la *cifra* es un «modo u arte de escribir, dificultoso de comprender sus cláusulas si no es teniendo la clave» (*Autoridades*). Con esta expresión Argenis pide a su amado que le desvele con palabras lo que oculta en la mirada. Comp.: «Yo no le podré escusar / ya del laberinto en que / ha de entrar, pero diré / cómo se podrá librar, / dándole la contracifra / de ese caos oscuro y ciego; / y, si yo a descubrir llego / cómo esa enigma, esa cifra / se desata, bien podrá / salir después, aunque entre / agora» (*Comedias, II*, pp. 1062-1063).

que no te entiendo, aunque aquí
quejarme de ti pudiera,
pues, cuando tu amor tuviera
alguna queja de mí,
★ no fuera justo que ansí
me recibieras. Advierte
que vengo en secreto a verte;
si perder el tiempo dejas
y si le gastas en quejas,
vendrá a suceder de suerte
que después no habrá lugar
★ para el gusto, y ansí es justo
que empecemos por el gusto
★ y, si nos ha de faltar
tiempo, fáltele al pesar.
Mas, si dudando verdades
contra mí te persuades,
olvídalas, pues sospecho
que faltas del tiempo han hecho
infinitas amistades.

POLIARCO Argenis, nunca creí
que un pecho de piedad lleno
conficionara el veneno
de una banda para mí;

vv. 2205-2206 *Mas, si dudando verdades / contra mí te persuades*: *persuadirse* es, de acuerdo con *Autoridades*, «formar juicio o creer alguna cosa en virtud de alguna razón o fundamento». Argenis reprocha a Poliarco que piense mal de ella debido a los celos y la desconfianza. En el verso 2539 se encuentra la forma adjetiva para caracterizar la seguridad de Arcombroto en sí mismo, que lo lleva a creerse merecedor de la confianza de Argenis («y, persuadido a que le merecía»). Comp.: «Y él en efeto, / ¿qué es a lo que se persuade? / *Ángela*: A que debo de ser dama / de don Luis, juntando partes / de haberme escondido de él / y de tener otra llave / del cuarto» (*Comedias, I*, p. 799); «Detrás de todas venía, / bien como el dorado Febo / acompañado de estrellas / y cercado de luceros, / una mujer tan hermosa / que nos persuadimos ciegos / que era a envidia de Diana / la diosa destos desiertos» (*Comedias, II*, p. 17).

vv. 2208-2209 *que faltas del tiempo han hecho / infinitas amistades*: estos dos versos de carácter sentencioso, repetidos más adelante (vv. 2298-2299), parecen aludir a que a veces las relaciones de amistad se afianzan y perpetúan en situaciones de premura, pues los reproches necesitan tiempo. La duplicidad otorga cohesión y lirismo a la secuencia, dentro de un contexto de buscada artificiosidad.

mas, después que vine aquí,
mis desdichas, mis recelos,
mis penas y mis desvelos
creyeron tu tiranía,
que veneno me daría
mujer que me ha dado celos.
★ ¿Qué gloria adquieres? ¿Qué palma,
de piedad tu pecho ajeno?
¡Para la vida un veneno
y otro, Argenis, para el alma!
★ Si en esta dudosa calma
no fuera en sus desconsuelos
eterna como los cielos
el alma y morir pudiera,
pienso que el alma muriera
desta enfermedad de celos.
Tu rigor está bien llano,
★ dueño ingrato, pues ansí
me dará el veneno a mí

vv. 2216-2217 *mis penas y mis desvelos / creyeron tu tiranía*: las tristezas de Poliarco personificadas actúan como sujeto metonímico de *creer*. Esta ponderación de los sentimientos negativos (derivados de los celos) se acentúa con la gradación, construida con los sustantivos *penas* y *desvelos*, y portadora de expresividad.

vv. 2220-2221 *¿Qué gloria adquieres? ¿Qué palma, / de piedad tu cuerpo ajeno?*: la segunda interrogativa es oscura, debido a la elisión del verbo *adquirir* y el hipérbaton. No obstante, la enmienda de VT en el verso 2220 (*adquiere*) no es necesaria, ya que no existe falta de concordancia. La *palma* es una «insignia del triunfo y la victoria» (*Autoridades*), que se refiere metafóricamente al beneficio que Argenis obtendría envenenando a Poliarco. El sentido de la secuencia sería: 'Qué gloria adquieres, qué palma [adquiere] tu pecho, ajeno de piedad'. Se trata de la reiteración del mismo sentimiento de confusión de Poliarco al no comprender las razones que llevarían a Argenis a tan cruel acción. El empleo de la *palma* como símbolo del éxito vuelve a encontrarse en el verso 2409, relacionada con el laurel («Felice, Argenis, el día / en que los dioses amparan / mi piedad; de dos victorias / te doy el laurel y palma», vv. 2406-2409). Comp.: «Hijo, que tan noble acción / otra vez en mis entrañas / te engendra, príncipe eres, / a ti el laurel y la palma / se te deben; tú venciste; / coró-nente tus hazañas» (*Comedias, I*, pp. 107-108).

v. 2224 *Si en esta dudosa calma*: hay aquí un error conjuntivo de QC, S y Q por la adición de una conjunción y la omisión del demostrativo («si que en dudosa calma»). Todo esto provoca la falta de corrección sintáctica y la alteración del cómputo numérico, por lo cual se enmienda siguiendo a Vera Tassis.

★ y la joya al africano,
pero...
ARGENIS Poliarco, en vano
formas de mi amor recelo;
para mi inocencia apelo.
POLIARCO ★ Y estos efetos, ¿qué son?
ARGENIS Oye la satisfación.
POLIARCO Pues ¿hayla?
ARGENIS Sí.
POLIARCO ¡Plegue al cielo!
Y una palabra te doy...
ARGENIS ¿Y es?
POLIARCO Que, aunque imposible sea
la satisfación, la crea.
ARGENIS ¿Qué dices?
POLIARCO Que tal estoy
rendido a mis penas hoy,
que cualquiera que me des
he de creer.
ARGENIS Oye, pues.
Aquella banda envió...
POLIARCO ¿Quién?
ARGENIS★ Lidogenes, y yo
te la he dado a ti después:
se averiguará el veneno
y el alma de la traición.
¿Es buena satisfación?
POLIARCO Ya aquel enojo condeno.
Pero tu joya, ¿fue bueno
verla en otro poder yo?
★ ¿Quién a Arcombroto la dio?
¿Lidogenes?
ARGENIS Yo la di.
POLIARCO Pues ¿tú lo confiesas?

v. 2248 *Lidogenes, y yo*: en QC y Q estas palabras están en boca de Poliarco, de forma que se produce una incongruencia semántica, ya corregida por S y VT de forma independiente.

v. 2256 *Quién a Arcombroto*: QC y Q presentan aquí un caso de *a* embebida. Para un estudio de este fenómeno puede verse Keniston (1937, p. 642).

ARGENIS Sí.
POLIARCO ¿Y que no lo niegas?
ARGENIS No,
que por serte amigo fiel
★ la di en muestras de mi amor.
POLIARCO Y si él la trae por favor,
¿quién me asegura a mí de él?
ARGENIS Ser quien soy.
POLIARCO ¿Y no es cruel
rigor saber que te quiera
otro?
ARGENIS No, pues, si no fuera
para ser querida, yo
nada hiciera por ti.
POLIARCO ¿No?
ARGENIS No, pues no te prefiriera
a otros méritos.
POLIARCO Pues ¿quién
podrá el discurso parar
★ de aquel que te llega a amar
para que a mí no me den
celos sus penas también?
Pues, si la imaginación
★ hace efeto, ciertos son
mis temores, pues ya habrá

v. 2261 *la di en muestras de mi amor*: más que un caso de leísmo, la alteración del pronombre (*le*), que muestran todos los testimonios, parece un error, pues da lugar a la mala interpretación del fragmento. Tal como resuelve Hartzenbusch, hay que utilizar la forma de complemento directo femenina, pues se refiere a la joya y se relaciona con *verla* (v. 2225), «la dio» (v. 2226) y «la di» (v. 2227).

v. 2264 *Ser quien soy*: esta locución alude a la sujeción a la honra. «—Generalmente son personajes nobles los que pronuncian esta especie de lema— que les obliga a actuar conforme a su naturaleza. Implica pues un conflicto entre el deber y el deseo del personaje» (Caamaño Rojo, 2006a, p. 370). Para un estudio de este aspecto puede verse el trabajo de Leo Spitzer (1947), que abordó la expresión de forma diacrónica en su aparición en los textos áureos españoles. En *El mágico prodigioso* hay un pasaje en el que Livia, la graciosa —que no se caracteriza precisamente por su castidad— utiliza el lema, causando hilaridad en el público («¿Hase de pensar de mí / que mujer tan fácil fui, / que en medio año de ausencia / falté a la correspondencia / que, al ser quien soy, ofrecí?», *Comedias, VI*, pp. 823-824).

imaginádose allá
dentro de la posesión.
ARGENIS Esas son sofisterías
del viento en el pensamiento.
POLIARCO ¿Y no da celos el viento?
Mas, ya que las penas mías
conviertes en alegrías,
da los brazos a un ausente.
ARGENIS ¡Quita, detente, detente!
POLIARCO ★ Pues ¿tú te retiras?
ARGENIS Sí,
que a quien sospecha de mí
tan baja y groseramente
castigo.
POLIARCO Advierte que vienes
para tan dichoso efeto
★ a hablarme agora en secreto;

vv. 2280-2281 *sofisterías / del viento*: *sofistería* es «la apariencia o ficción sutil de algunas razones, persuasiones o cláusulas» (*Autoridades*). Por tanto, «sofisterías del viento» son ideas falsas, sin fundamento alguno, como caracteriza Argenis a los celos de Poliarco.

v. 2282 *¿Y no da celos el viento?*: *viento* «figuradamente se llama cualquier cosa muy ligera» (*Autoridades*). Este verso, pronunciado por Poliarco, se relaciona con los versos 2357-2358, en boca de su rival africano («porque basta / para dar celos el viento»). De este modo, se forma un nuevo lazo de cohesión en la obra a través de la mención del tema de los celos, que afectan a dos personajes que se enfrentarán por amor.

v. 2285 *da los brazos a un ausente*: a través del oxímoron se resalta la desgracia de Poliarco al haberse tenido que distanciar de su amada, pues él mismo se caracteriza a su llegada como *ausente*. Se trata de una alusión a la figura tipificada del ausente como alguien que sufre acusaciones porque no está para defenderse. *Autoridades* recoge esta idea al lado del dicho «"Ni ausente sin culpa, ni presente sin disculpa". Refrán que enseña lo difícil que es defenderse en ausencia y lo fácil en presencia, porque en esta suele haber pocos que acusen y caso que los halla se oyen mejor las disculpas». Esta misma idea responde a la situación que vive Poliarco y que más adelante se reitera en sus propias palabras («En esta paz fue forzoso / ausentarme; discurrid, / las desdichas de un ausente, / que todas juntas las vi» (vv. 2890-2893).

vv. 2287-2288: en QC, S y Q la afirmación de Argenis aparece en el verso siguiente, alterando el cómputo métrico de ambos versos. Se trata de un error enmendado por VT.

★ y, si al enojo previenes
tiempo, después no le tienes
para decir las verdades.
De conformes voluntades
deja mi amor satisfecho,
que faltas del tiempo han hecho
infinitas amistades.

ARGENIS ¡De mí se forman recelos
tan bajos! ¡Veneno yo!

POLIARCO Nunca el alma lo creyó.

ARGENIS Hasta ver otros desvelos.

POLIARCO ¿Qué más veneno que celos?

ARGENIS ¿Yo había de dar favores
a otro dueño?

POLIARCO Mis temores
fueron de amor.

ARGENIS Ver no esperes
en principales mujeres
dos gustos ni dos amores;
uno, sí.

POLIARCO ¿Y ése quién fue
en tu elección?

ARGENIS Quien amó
siempre firme.

POLIARCO Ese soy yo.

ARGENIS ¿Por qué lo entiendes?

POLIARCO Porque
es firme mi altiva fe.

ARGENIS ¿Quién lo asegura?

POLIARCO Los cielos.

ARGENIS ★ ¿Y has de tener más recelos
de mi lealtad?

POLIARCO No de ti,
mas de mi desdicha sí
cuantas veces me des celos.

ARGENIS Pues ¿en qué has escarmentado?

POLIARCO En andar más advertido.

ARGENIS Pues de mí, ¿por qué has temido?

POLIARCO Porque estoy enamorado.

ARGENIS Pues ¿no quiere el confiado?
POLIARCO No, pues no teme el perder
el bien que llega a tener,
que son los celos crisol
y, cuando te mire el sol,
★ celos tengo de tener
mientras no soy tu marido.
ARGENIS ¿Y en siéndolo?
POLIARCO Satisfecho...
ARGENIS ★ Prosigue.
POLIARCO ... vivirá el pecho
★ a tu amor agradecido.
ARGENIS Esa palabra te pido.
POLIARCO ★ Y tú esa mano me das.
ARGENIS ¡Qué dulces paces!
POLIARCO Jamás
vieron tal dicha mis ojos:
sobre nublados y enojos
amor y el sol lucen más.

v. 2332 *vivirá el pecho*: QC, seguido de S, ofrece en este verso un error por adición de la conjunción *y* («y viuirá»), que provoca una incongruencia semántica y sintáctica que Q reproduce añadiendo además una errata («Y vivià»). Enmiendo con VT.

TERCERA JORNADA*

* *Salgan Argenis y Timoclea.*

TIMOCLEA ¿Qué novedad atormenta [*Romance a-a*]
tu discurso?
ARGENIS Dasme causa
* a repetillo mil veces.
TIMOCLEA Atenta te escucha el alma,
porque tragedias de amor
es lisonja el escucharlas.
ARGENIS Vino Poliarco y diome
quejas de que en una banda
* yo quise darle veneno,
mas Eristenes declara
que de Lidogenes era
intento, con muestras falsas
de amistad, dar muerte al Rey,
cuya fingida embajada
vino a costarle la vida
públicamente en la plaza.
Después de aquesto, celoso
de Arcombroto —porque basta
para dar celos el viento—
apelaron a las armas,
y, siendo tales amigos
que prometieron estatuas
a la amistad, se midieron
cuerpo a cuerpo en la campaña,
que no hay segura amistad
donde interviene una dama
y en celos averiguados
las amistades se acaban.

vv. 2362-2367 *se midieron / […] las amistades se acaban*: esta misma idea de la incompatibilidad de la amistad con los celos y la necesidad de llegar a las armas cuando una dama se interpone entre dos amigos (a pesar del afecto que se tengan) se halla en otras comedias del autor. Comp.: «Que no diga el mundo que / pudo nunca un caballero / entregar su dama a otro, / sin que matando o muriendo / muestre que no hay amistad / sobre declarados celos» (*Comedias, III*, p. 1324).

Supo el Rey el desafío
y al parque en persona baja
y, ya de todo informado,
desta manera les habla:
«Extranjeros que a mi reino
venisteis a ganar fama
por que os adopte dichosa
por hijos la ajena patria,
aunque yo no sé quién sois,
vuestros alientos declaran
sangre generosa y, pues
mayores aplausos llaman
★ vuestras victorias, Sicilia
otra vez se pone en armas:
a los dos he menester
para mi defensa y guarda.
Yo no tengo más de un premio,
si bien es tal que aventaja
los imperios que el sol mira
desde la cuna de nácar
hasta la tumba de nieve
que son la noche y el alba.
Este daré, como sea
sangre real, ilustre y clara
quien la merezca, después

vv. 2384-2389 *Yo no tengo más de un premio / […] que son la noche y el alba*: Meleandro ofrece a Argenis como única recompensa para Poliarco y Arcomboto, por su lucha contra Lidogenes. El Rey pondera el valor de la hija afirmando que supera el de todos los imperios que ve el sol desde el amanecer hasta el ocaso. La metáfora antitética tan barroca de la cuna frente a la sepultura, de raíz senequista, adquiere aquí un carácter correlativo, ya que se contrapone la idea del nacimiento —que sugiere claridad (*cuna-nácar-alba*)— con la de la muerte —asociada a la frialdad y a la penumbra (*tumba-nieve-noche*)—. La misma metáfora aparecía también de forma sutil en boca de Selenisa, cuando frenaba el deseo de Arcombroto de conseguir a Argenis a través de las lisonjas a su dama («Pues da sepulcro de olvido / a una esperanza que yace / en la cuna donde nace», vv. 2022-2024). Esta imagen, que Arellano (2001a, p. 66) deriva del texto bíblico de *Job* («de utero translatus ad tumulum», 10, 19), es muy reiterada por el autor. Comp.: «es cuna de zafir, tumba de plata» (*Comedias, I*, p. 319); «que en tumba de mármol muere / y en cuna de flores nace» (*Comedias, I*, p. 604).

del valor». Con esto manda
que en busca del enemigo
con dos ejércitos salgan.
Según los avisos vienen,
ayer se dio la batalla
y hoy han de entrar en la corte;
mira tú si tengo causa
de sentir, pues he de ser
el laurel de su alabanza,
el premio de sus vitorias,
el palio de sus hazañas,
trofeo de su valor
y fin de sus esperanzas.

★ *Salga el Rey y acompañamiento.*

REY Felice, Argenis, el día
en que los dioses amparan
★ mi piedad; de dos victorias
te doy el laurel y palma:
venció el africano.

ARGENIS ¡Ay, cielo!
¿Y Poliarco?

REY Hoy alcanza
★ igual victoria.

ARGENIS Los cielos
te den vida y edad larga
para que laureles de oro
ciñan tus sienes de plata.

Sale Arsidas.

ARSIDAS Ya de la ciudad, señor,

vv. 2401, 2409, 2414 *laurel*: «metafóricamente se toma por premio o corona» (*Autoridades*). La imagen tan teatral de la coronación con laurel como símbolo del triunfo, con claras connotaciones clásicas, es muy recurrente en el autor. Comp.: «el soberano laurel / corone tu augusta frente» (*Comedias, I*, p. 51); «se corona vuestra frente / del laurel resplandeciente» (*Comedias, I*, p. 53).

v. 2403 *palio*: «premio que señalaban en la carrera al que llegaba primero y era un paño de seda o tela preciosa que se ponía al término de ella» (*Autoridades*). Se trata de otro símbolo de la victoria.

con la belicosa salva
los ejércitos saludan
las trompetas y las cajas.

★ *Toquen cajas y salgan por ambas puertas del tablado dos alardes de soldados y, al fin de cada uno, Poliarco y Arcombroto vayan pasando y haciendo cortesía a los Reyes.*

ARCOMBROTO ¡Salve, invictísimo Rey... 2420
POLIARCO ¡Salve, felice monarca...
ARCOMBROTO ...para blasones del tiempo!
POLIARCO ...para triunfos de la fama!
ARCOMBROTO ¡Y tú, estrella de aquel sol...

v. 2417 *belicosa salva*: «disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad o expresión de urbanidad y cortesía» (*Autoridades*). El mismo sustantivo *salva* aparecía también en el verso 671 (véase nota), aunque asociado a los sonidos del amanecer. En el contexto de la llegada de Poliarco y Arcombroto se halla otra vez con el sentido de 'aclamación a un personaje que llega' («Pero, ¿qué salva es aquesta?», v. 3282).

v. 2419 *las trompetas y las cajas*: una *trompeta* es un «instrumento conocido bélico, de metal» (*Covarrubias*) y las *cajas*, según *Autoridades*, un «instrumento militar. Lo mismo que un tambor». Querol identifica las cajas con contextos bélicos (1981, p. 83). A través de estos instrumentos los espectadores interpretarían el tono militar de esta secuencia, en la que llegan Arcombroto y Poliarco acompañados de sus respectivas tropas. Las cajas vuelven a mencionarse en la acotación inmediatamente posterior al verso (*«Toquen cajas»*).

v. 2419acot. *dos alardes de soldados*: un *alarde* es, según *Autoridades*, «la muestra o reseña que se hace de los soldados, la cual ejecuta el comisario destinado para este efecto, a fin de reconocer si está completo el número que cada compañía debe tener y si tienen las armas limpias y bien acondicionadas y todo lo demás de su uso en buena disposición. Y en esta consideración antiguamente expresaba esta voz algo de ostentación, gala y lucimiento, por el que los soldados ostentaban en esta función». «Los soldados habían de caracterizarse por la bizarría colorista que los distinguía; en los autos sacramentales suelen llevar insignias de mando, bengala, banda y plumas» (Arellano, 2001a, p. 202). En la comedia que nos ocupa se encuentra también el sustantivo *alarde* con el significado metafórico de ostentación de algo, ya fuera del terreno militar («No harás de veloz alarde», v. 795).

v. 2419acot. *Poliarco y Arcombroto vayan pasando y haciendo cortesía a los Reyes*: resulta extraña esta aparicíon del plural *Reyes* en todos los testimonios de la época, ya que en ningún momento se ha hablado de una reina en la obra, ni aparece en las *dramatis personae*. Tampoco se justifica desde el texto la presencia de otro rey al lado de Meleandro en dicha escena. Sin embargo, resultaría demasiado intervencionista enmendar la acotación, con lo cual se deja tal y como aparece en QC.

POLIARCO ¡Y tú, rayo de aquella alba...
ARCOMBROTO ...salve también...
POLIARCO ...también salve...
ARCOMBROTO ...y goce tu edad dorada...
POLIARCO ...y tu edad florida goce...
ARCOMBROTO ...triunfos...
POLIARCO ...glorias...
ARCOMBROTO ...dichas...
POLIARCO ...fama...
ARCOMBROTO ...aplausos...
POLIARCO ★ ...honras...
ARCOMBROTO ...trofeos...
POLIARCO ...vencimientos...
ARCOMBROTO ...y alabanzas!
Ya tu rebelde enemigo
vuelve la cobarde espalda.
POLIARCO Ya Lidogenes te deja
la tierra desocupada.
ARCOMBROTO De la lid sangrienta fue,
señor, la tragedia tanta
que el sol tuvo por claveles
las hojas de la campaña,
porque murieron corales
y nacieron esmeraldas.

vv. 2438-2441 *el sol tuvo por claveles / […] y nacieron esmeraldas*: «según Teofrasto, en el *Tratado de las piedras preciosas* [el coral] […] es un arbusto blando que nace debajo del agua, de color verde, cuya frutilla redonda es blanca. Este, al punto que sale del agua y le da el aire, se endurece y se convierte en piedra, trocando el color verde en un rojo encendidísimo y perfeto» (*Covarrubias*). Se produce aquí una ponderación del carácter sangriento de la batalla contra Lidogenes a través de la personificación del sol, que avista su horrendo resultado y compara el color del campo antes y después de la lucha. Existe un juego cromático en el que se contrastan las tonalidades rojas de las hojas del campo ensangrentadas (a través de las metáforas de los *claveles* y los *corales*) con su tono verde de origen (expresado por medio de la metáfora de las *esmeraldas*). En el siguiente pasaje paralelo vuelve a aparecer el contraste entre el rojo de la sangre en el campo al finalizar la batalla un día y el verde de las hierbas antes del derramamiento de sangre, contempladas por el sol: «dejando aquesta campaña / llena de sangre, de suerte / que cuando el sol se levante / halle los matices verdes / esmeraldas y los pierda / rubíes cuando se acueste», *Comedias, I*, p. 111). Comp.: «[las flores] que con su púrpura y nácar / se conviertan en rubís / las que fueron esmeraldas» (*Comedias, II*, p. 236).

POLIARCO El sol, mirando su faz
en espejos de escarlata,
dudó cómo hallaba mar
la que dejó tierra: tanta
era la vertida sangre
que los cuerpos navegaban,
siendo bajeles de hueso
sobre las ondas de nácar.
ARCOMBROTO Los cuerpos muertos pudieran
hacer defensa a su infamia,
pues cadáveres y montes
les fabricaron murallas.
POLIARCO Aquí no, porque, si juntos
estuvieran, levantaran
promontorios hasta el cielo,
mas fue urna cada planta,
pirámide cada hoja
y sepulcro cada mata.
ARCOMBROTO Este estandarte real
es alfombra de tus plantas.
POLIARCO Esta sangrienta cabeza,
de tus pies coluna y basa.
ARCOMBROTO Poliarco, tu valor,
tus empresas, tus hazañas
y tus vitorias merecen
inmortales alabanzas;
no lo niego; pero yo,
igual contigo en las armas,
en los méritos te excedo,

vv. 2442-2449 *El sol, mirando su faz / […] sobre las ondas de nácar*: con la finalidad de continuar destacando el sangriento resultado de la batalla se produce una personificación del sol que se ve reflejado en un mar de sangre (*escarlata*). La terrible estampa se completa con una metáfora de los cuerpos flotando como «bajeles de hueso» en ese mar que se cubre con blanca espuma («ondas de nácar»).

vv. 2460-2463 *Este estandarte real / […] de tus pies coluna y basa*: Arcombroto destaca la victoria de Poliarco al situar metafóricamente el «estandarte real» del enemigo como alfombra a sus pies. Por su parte, Poliarco pondera el valor del africano diciendo que la cabeza ensangrentada del enemigo está bajo sus pies. Con estas palabras entrecruzadas ambos soldados encarecen la victoria contra el enemigo común y se igualan una vez más en valentía y fortaleza.

pues en iguales balanzas
el Rey me debe la vida
y ha de ser fuerza pagarla.

POLIARCO Si ya es forzoso que a luz
guardados méritos salgan,
no solo al Rey se la he dado,
sino también a la Infanta,
★ pues fui quien libré a los dos
de una encubierta celada,
de modo que también di
vida al Rey y de ventaja
llevo la vida de Argenis
y ha de ser fuerza pagarla.

ARCOMBROTO Tú me la debes a mí
y en obligación me estabas
de cederme tu derecho.

POLIARCO En esa opinión te engañas;
que te la debo es verdad,
pero quien hace una gracia
y después se satisface
descubre intención villana.
¿Qué importa que allí me dieses
la vida, si aquí me matas?
Si vida y muerte me has dado,
no vengo a deberte nada.

ARCOMBROTO Eres ingrato.

POLIARCO Tú fuiste
amigo doble.

v. 2478 *fui*: se presenta aquí un error conjuntivo de todos los testimonios por falta de concordancia (*fue*), ya que Poliarco está hablando de sí mismo. Tomo la enmienda de Hartzenbusch.

v. 2479 *celada*: «emboscada, asechanza, ocultación o encubrimiento de gente armada en lugar, paraje o sitio oculto, para asaltar al contrario descuidado u desprevenido» (*Autoridades*).

v. 2497: en QC, S y Q existe un error en la distribución de los parlamentos, ya que «amigo doble» es dicho por Arcombroto, mientras que «Quien habla» está en boca de Poliarco. Puede considerarse un error conjuntivo de los tres testimonios que ya enmienda Vera Tassis. «Amigo doble» es «la persona que con capa de amistad se introduce con alguno para venderle o engañarle. En germanía, quien ayuda a engaños» (*Autoridades*).

ARCOMBROTO ★ Quien habla
con libertad...
REY Pues ¿qué es esto?
¿Aquí empuñáis las espadas?
POLIARCO Señor...
ARCOMBROTO Señor...
REY ¡Por la vida
de Argenis...
ARGENIS (¡Ay de mí!)
REY ... que haga
★ demostración que escarmiente
altiveces y arrogancias!
Y, pues méritos iguales
me hacen árbitro en la causa,
yo veré lo que conviene.
Arcombroto.
ARCOMBROTO Señor.
ARGENIS (¡Vana
fue mi esperanza!)
POLIARCO (¡Ay de mí,
que a él le nombra!)
ARCOMBROTO ¿Qué me mandas?
REY Venid conmigo, que es tiempo
de saber quién sois.
ARCOMBROTO (¡Mal haya,
pues da lugar a mis celos
este honor, esta privanza!)

★ *Todos se vayan. Queden solos Poliarco y Argenis.*

POLIARCO ¡Quién, Argenis, tuviera [*Silvas*]
tiempo para quejarse en mal tan fuerte!
¡Quién quejarse pudiera!
Porque es mi pena y mi dolor de suerte
que para tanto agravio
falta la voz desde la lengua al labio.
De ti, perdido dueño
—iba a decir, ¡qué necio desvarío!,
perdido dueño mío,
aunque error fue pequeño,

porque suele tal vez entre rigores
por costumbre decir la lengua amores—,
de ti, de ti me quejo,
porque, ingrata, has querido
tantas memorias sepultar de olvido.
La más honesta dama
★ piensa que no la ofende
quien la sirve, adora y ama
y no mira, no atiende,
que dice aquel con esperanza vana:
«Quien se deja hoy querer querrá mañana».
Míralo en ti, pues llega
a tanto de Arcombroto la esperanza
que en tus rayos se anega:
tu favor despertó su confianza
y, persuadido a que le merecía
★ —que nadie de sí mismo desconfía—,
por tu amante, ¡ay de mí!, se ha declarado,
que quizá no lo hiciera
cuando al principio tus enojos viera.
¡Él, valido del Rey, yo despreciado;

v. 2530 *piensa que no la ofende*: error conjuntivo por omisión de QC, S y Q («piensa que la ofende»). Vera soluciona la hipometría insertando la negación. Parece que su lectura encaja mejor con el sentido de la secuencia, pues Poliarco advierte a Argenis de que dejarse querer (pensar que una no es ofendida por quien la ama) implica dar esperanzas a su pretendiente. Enmiendo *ope codicum* por VT.

v. 2531 *quien la sirve, adora y ama*: Hartzenbusch y Valbuena Briones añaden el sustantivo *galán* para ajustar el endecasílabo: «quien la sirve, galán, adora y ama». Sin embargo, a pesar de que el verso cuenta solo con ocho sílabas, rechazo esta solución por ser demasiado intervencionista y dejo el verso que comparten los cuatro testimonios de la época.

v. 2537 *en tus rayos se anega*: en *Amor, honor y poder* aparece un verso similar en el mismo contexto de exaltación de la belleza de la amada comparándola con el sol («si entre sus rayos me anego», *Comedias, II*, p. 915).

vv. 2544-2547 *¡Él, valido del Rey, […] por Dios te ruego!*: a pesar de la consideración por la crítica de estos versos como deturpados, debido a que parece que rompen una correlación «él-yo», todo apunta a que son correctos. «Lince y ciego» califican a Arcombroto. *Lince* es, siguiendo a *Autoridades*, «el que tiene muy aguda la vista y gran perspicacia y sutileza». Poliarco cree que su falso amigo está utilizando artimañas para robarle a Argenis. Por su parte, el adjetivo *ciego* forma oxímoron con *lince* y al mismo tiempo se refiere a la pasión de Arcombroto por Argenis. En *Autoridades*

él alegre, yo triste; él declarado
amante, yo celoso; él lince y ciego,
¡ten lástima de mí, por Dios te ruego!

ARGENIS Poliarco, pudiera
tener queja de ti, pues que creíste
que mudarse pudiera
mujer en quien tan grande extremo viste;
pero en rigor tan fiero
ni disculparme ni culparte quiero;
amarte sí, y ponerte
★ por freno a tus livianas presunciones
tantas obligaciones,
y para que se acuda
al daño y a la queja,
★ la presunción, la duda,
★ dile al Rey quién eres;
verás lo que a Arcombroto te prefieres.

---

y *Covarrubias* se alude a que el amor, como las demás pasiones del ánimo que ofuscan la razón, ciegan (no hay que olvidar que Cupido se representaba con una venda en los ojos). En otra ocasión caracteriza Calderón el amor como «vendado y ciego» (*Comedias, III,* p. 1193). Asimismo, se documentan múltiples casos en los que el autor alude metonímicamente al amor a través de la ceguera y opone a esta imagen, mediante el oxímoron, la del *lince*: «lince para el cuidado y ciego para el contento» (*Comedias, II,* p. 55); «con alegría y tristeza / hoy a vuestras plantas llego, / y mi aliento lince y ciego / entre asombros y desmayos / es águila a tantos rayos, / mariposa a tanto fuego» (*Comedias, II,* pp. 398-399). Por tanto, no hay error en decir que Arcombroto es avispado (*lince*) y está enamorado (*ciego*), por lo que Poliarco piensa que le robará a su amada. La referencia a la primera persona que aparece en los versos anteriores (vv. 2544, 2545, 2546) para comparar a Poliarco con Arcombroto se muestra en el verso siguiente (v. 2547), donde pide a Argenis que se apiade de él y completa así, aunque de forma asimétrica, la correlación él-yo. La correcta métrica y la no intervención de Vera Tassis refuerzan la decisión de no enmendar. En *El príncipe constante* existe un pasaje estructuralmente similar en el que también se produce una contraposición entre la primera persona y la tercera en una secuencia de celos, si bien la antítesis se completa en todos los versos («Él dichoso, yo infelice; / él asistiendo, yo ausente; / yo cautivo y libre él, / me contrastará mi suerte», *Comedias, I,* p. 1079).

v. 2560 *dile al Rey quién eres*: VT hace una buena enmienda al verso sintácticamente incorrecto de los demás testimonios, que cuentan con un error conjuntivo motivado por la adición de la conjunción *y* al comienzo del verso. El sentido del pasaje en el que se inserta (vv. 2557-2560) sería: 'Para enfrentarse al daño, queja,

POLIARCO Si sabes que encubierto
★ vine a Sicilia, Argenis, desde el día
primero que te vi, por estar cierto
de que mi sangre el Rey aborrecía
—que suelen entre sacras majestades
los reyes heredar enemistades—,
si sabes que esta ha sido
la causa de no haberme declarado
y de haber tantas penas padecido,
¿cómo quieres que ya desesperado
al Rey diga mi nombre
sin que el temor de ser quien soy me asombre?

★ *Salga Gelanor.*

GELANOR Perdona, que no puedo
excusar esta vez las necedades
de dividir amantes voluntades.
POLIARCO (¡Triste estoy!)
ARGENIS (¡Muerta quedo!)
POLIARCO Prosigue, pues; ¿qué novedad es esta?
GELANOR El africano...
POLIARCO ¿Qué?
GELANOR ...un bajel apresta
y en los brazos del viento
al África camina,
porque el Rey determina
★ —ansí lo dice el vulgo— el casamiento
y ¡qué veloz ha ido
★ a su tierra a hacer pruebas de marido!

---

presunción y duda del Rey (que entroncaría con el "rigor tan fiero" de versos anteriores) has de decirle tu identidad'.

v. 2561 *prefieres*: *preferir* se define como «Anteponer una persona o cosa a otra, dándola preferencia y primer lugar» (*Autoridades*).

v. 2585 *tierra a hacer*: todos los testimonios excepto VT presentan un caso de *a* embebida. Véase la nota al verso 2256.

v. 2585 *pruebas de marido*: puede tratarse de la demostración de la nobleza de Arcombroto antes de recibir la mano de Argenis, ya que más adelante el propio africano dice ante Hianisbe: «me falta decir quién soy, / que no lo quise decir, / por cumplirte la palabra, / ni a Argenis ni al Rey, que estima / mi persona; antes le anima / amor, que su pecho labra, / a decirme que, si soy / noble, su esposo seré /

POLIARCO Ya es tiempo, si ha dejado la memoria
de pasada alegría
★ o de perdida gloria
en tu verdad, hermosa Argenis mía,
llama o ceniza alguna,
de que venza el amor a la fortuna.
¿Cómo quieres que viva
★ victorioso el amor con los despojos
de deidad tan ingrata y vengativa?
Pues es mudable, ciérrala los ojos
★ con firmeza y costancia,
y, pues vas con tu esposo, vete a Francia.
Allí estarás segura,
allí servida, allí serás...
ARGENIS Detente,
que tu lengua procura
seguir un imposible inconveniente.
POLIARCO Pues, si posible fuera,
¿qué hiciera la fortuna? ¿Amor qué hiciera?
Imposible fue amarte
sin verte, Argenis; imposible el verte,
imposible el hablarte
y todo fue posible con quererte.
★ Pues hazte tú posible
y venza un imposible otro imposible.
ARGENIS Poliarco, acortemos
discursos. Yo soy tuya;
★ mas agora probemos
a ver si quiere Amor que se concluya
esta paz por buen medio,
que, si no, ya sabemos el remedio.
Si en Sicilia no quieres declararte,
vete a Francia tú solo y vuelve luego

---

de Argenis» (vv. 2752-2760). Hay que tener en cuenta que la palabra *esposo* significaba en la época en muchas ocasiones, según *Autoridades*, 'prometido' (véase el verso 3398). No está muy claro en nuestra comedia a cuál de los dos significados del verbo se refiere en todos los casos, ya que su aparición en el verso 1535 («en secreto se desposa») parece referirse al significado de tomar matrimonio (véanse también los versos 1557, 2624, 2802, 3267, 3278, 3302, 3363 y 3391).

con bajeles que Marte
admire por volcanes de agua y fuego
y entre estos horizontes
teman el parto a tus preñados montes;
mi padre, temeroso
de tu poder y fuerzas, ha de hacerte
—¡quiéralo el cielo!— mi feliz esposo.
Verás que desta suerte
un imposible otro imposible allana,
no siendo tú traidor ni yo liviana.

POLIARCO Yo quiero obedecerte.
Hoy a Francia me iré, porque no quiero
—por si llego a perderte—
tener queja de mí, que solo espero
de ti, de ti quejarme,
que solo este consuelo has de dejarme.
Sola una cosa, si atreverme puedo
a pedirte, te pido,
y es...

ARGENIS No la digas; yo te la concedo.

POLIARCO ...que si alguno ha de ser...

ARGENIS ¿Qué?

POLIARCO ...tu marido...
(¿Hay quien mis penas crea?)

ARGENIS ¿No lo sea Arcombroto?

POLIARCO Que él lo sea
—esto te pido y ruego—;
otro, no.

ARGENIS Pues, ¿qué alcanza
de alivio tu esperanza?

POLIARCO Porque, si a verte en otros brazos llego,
será pena más fiera

v. 2621 *teman el parto a tus preñados montes*: *preñez* «por extensión se llama el estado u disposición de una cosa que amenaza, u de quien se espera algún suceso, adverso o favorable, en que no acaba de prorrumpir» (*Autoridades*). Argenis alude al peligro inesperado que puede ocasionar su amado Poliarco una vez que vuelva de su tierra acompañado de su ejército. Tal y como se estudia en el capítulo dedicado a las referencias mitológicas y en la nota a los versos 42-43, se trata de una alusión al nacimiento de los gigantes de las montañas (*Gigantomaquia*).

saber que uno te goce, otro te quiera
y yo lo sienta todo;
mejor es que los cielos
junten todos mis celos
en un sujeto singular, de modo
que uno solo te quiera,
uno te goce y uno solo muera.

ARGENIS Pues yo a los dioses juro
—y por Júpiter, dios más soberano—
que te ausentas seguro
no solo del amor del africano,
sino del mismo amor, porque fue mucha
mi firmeza.

POLIARCO Di cómo.

ARGENIS Atiende, escucha.
¿No miras ese monte o nuevo atlante [*Sonetos*]
que, coluna del sol, al sol se atreve,
dando batalla en derretida nieve

v. 2658 *¿No miras ese monte o nuevo atlante*: la fábula de Atlante se utiliza en este soneto para destacar la altitud y grandeza de un monte con el que Argenis compara su amor, tal y como se explicó antes. El monte demuestra su fortaleza al soportar el firmamento en sus hombros. Según *Covarrubias* Atlas (Atlante) fue «rey de Mauritania; fingen los poetas haber sustentado sobre sus hombros el cielo, para significar el mucho conocimiento que tuvo del curso del sol, luna y estrellas; fingen también que Prometeo, su hermano, le pronosticó que se guardase de un hijo de Júpiter, de quien había de recebir gran daño, si le admitiese por huésped. Este fue Perseo, que mostrándole la cabeza de la Gorgone le convirtió en monte». Calderón suele utilizar reiteradamente esta imagen para construir metáforas de poderío. Véase el sintagma «nuevo atlante» en una descripción de la tempestad donde se pondera la fuerza del mar («Todo el reino de cristal, / monstruo de vidrio, gigante / de zafir, es nuevo atlante / de la esfera celestial», *Comedias, I*, p. 705). Es resaltable también un parlamento en el que un personaje expresa su propia destrucción a través de la metáfora de un edificio que pasa de ser *atlante* a convertirse en *polvo* («un edificio, que, atlante / de la esfera superior, / caduco a un rayo, resuelve / en polvo su pretensión», *Comedias, I*, p. 338).

v. 2659 *coluna del sol, al sol se atreve*: es muy propio del autor destacar la altitud de un monte comparándolo con una columna del sol o de la luna. Comp.: «Desde esta excelsa cumbre, / que del sol se atrevió a tocar la lumbre / y altiva y eminente, / coronada de rayos la alta frente, / es inmensa coluna / de ese cóncavo alcázar de la luna» (*Comedias, II*, p. 90); «Babilonia —república eminente / que al orbe empinas de zafir la frente, / siendo jónica y dorica coluna / del cóncavo palacio de la luna» (*Comedias, III*, p. 794).

al mar, que espera aun menos arrogante?
Pues ya sobre las nubes se levante
o ya se atreva al que sus ondas bebe,
★ comparado al amor que el alma debe,
menos firme será, menos constante.
Haré leyes de amor para obligarte,
★ preceptos buscaré de obedecerte,
los dioses negaré por adorarte;
y, si el alma inmortal puedo ofrecerte
después de muerta, el alma he de entregarte,
por que muerta aun no deje de quererte.

POLIARCO ¿Porque muerta aun no dejes de quererme,
después de muerta el alma has de entregarme?
Pudiera, Argenis, de tu amor quejarme
y de mis esperanzas ofenderme,
pues, si el alma inmortal has de ofrecerme,
★ no me das lo que dices que has de darme;
luego poder el alma reservarme
★ para otro tiempo, agora no es quererme.
Yo no solo te doy el alma, pero
antes que el cielo nuestras almas bellas
formase, te la di, pues considero
que entonces se quisieron las estrellas,
★ y ansí antes y después mi amor espero
que ha de durar lo que duraren ellas.

v. 2664 *comparado al amor*: se produce aquí un error por omisión de la preposición *a* de todos los testimonios («comparado el amor»), que ocasiona una incorrección sintáctica. La enmienda se toma de la edición de Hartzenbusch.

vv. 2680-2685 *Yo no solo te doy el alma, […] lo que duren ellas*: resulta muy llamativa esta imagen de la inmortalidad del amor. Poliarco exalta el carácter eterno de su sentimiento, que nace con las propias estrellas, mucho antes de la creación de su propia alma, y se proyecta también hacia el futuro, más allá de la muerte. Comp.: «Muerto / tengo de estarte adorando; / que si las estrellas, cuando / luz recibieron, es cierto / crían su influjo, hoy advierto / que antes de llegar yo a ellas, / si quisieron las estrellas / mi amor, que en ellas está / después y antes, durará / todo lo que duren ellas» (*Comedias, III*, p. 677). No ha de olvidarse que el dramaturgo tenía muy presente esta idea de la eternidad del sentimiento amoroso, tal como se percibe en el título de su comedia *Amar después de la muerte*.

★ *Váyanse cada uno por su puerta y salgan Hianisbe y la dama.*

DAMA ¿Gusto en esta quinta tienes? [*Redondillas*]
HIANISBE Diviérteme su belleza.
DAMA ¿Aquí a templar la tristeza
de tus pensamientos vienes?
HIANISBE Está de Sicilia cerca
por esta parte, que ufano
★ este piélago oceano
estas dos provincias cerca,
y véngome a consolar
pensando tal vez que veo
a Sicilia, que un deseo
es lince que penetrar
los mares sabe y fingir
a los ojos el objeto
más apartado y secreto.
DAMA Pues bien, ¿qué quieres decir?
HIANISBE Que está en Sicilia Arcombroto
★ sospecho y engaño ansí
la esperanza y desde aquí,
aunque esté en lo más remoto
del mundo, pienso que está
en esa provincia bella
y consuélome con vella.
DAMA Gusto mar y tierra da.

★ *Salga Arcombroto.*

vv. 2691-2693 *ufano / […] estas dos provincias cerca*: se trata de una imagen de gran plasticidad de la que se sirve el dramaturgo para construir el marco espacial. Hianisbe espera a su hijo desde la costa siciliana y describe cómo el inmenso y presuntuoso océano, que simboliza en ocasiones el hado, separa a Sicilia de Mauritania, los dos espacios en los que transcurre la acción. Más adelante, se localiza un pasaje pronunciado por el Rey que forma correlación con este. Meleandro se sitúa al otro lado del mar —en Sicilia— esperando por Arcombroto (vv. 3270-3276).

vv. 2696-2700 *que un deseo / […] más apartado y secreto*: a través de esta expresión se remarcan las ansias de Hianisbe por encontrarse con su hijo adoptivo. Una vez más, aparece el sustantivo *lince* con el significado de 'astuto' o 'con mucha vista' para personificar aquí el deseo, capaz de atravesar los mares (véase la nota a los versos 2544-2547).

ARCOMBROTO No quise que otro viniera,
hermosa Hianisbe, a dar
estas nuevas y a ganar
las albricias tuyas.
HIANISBE Fuera
prevención y aviso injusto,
pues todo lo que tardara
★ prevenido el bien, quitara
★ de valor el gusto al gusto.
Dame los brazos mil veces.
ARCOMBROTO Tu favor más soberano
será, si la blanca mano
para besarla me ofreces.
No te pregunto si tienes
salud, porque tu hermosura
della informa y asegura.
HIANISBE Galán lisonjero vienes;
en la corte habrás estado.
ARCOMBROTO Y en corte que he de volver
presto.
HIANISBE ¿Luego viene a ser
este bien solo prestado?
ARCOMBROTO Después de venir a verte,
a cosas que importan vengo
y a solas que hablarte tengo.
HIANISBE Vete tú.
★ *Vase la dama.*
ARCOMBROTO ★ Agora advierte.

vv. 2720-2721 *si la blanca mano / para besarla me ofreces*: «besar la mano» es «reverenciar a otro, manifestando con este acto el rendimiento y obediencia que se le debe como a superior: como hacen los vasallos con los reyes y los súbditos con los prelados eclesiásticos y los hijos con los padres» (*Autoridades*). Con esta expresión Arcombroto pretende solemnizar el momento en el que le pedirá permiso a Hianisbe para casarse con Argenis.

v. 2733acot. *Vase la dama*: esta acotación, ausente en todos los testimonios, es necesaria, tal como considera Hartzenbusch en su edición, pues en ese mismo verso Hianisbe ordena la salida de la dama, que no vuelve a aparecer en la escena.

Yo, señora, me ausenté,
llamado de mi valor,
a ganar fama y honor.
★ Llegué a Sicilia y llegué,
por mejor decir, al cielo,
★ que es dosel y que es esfera
de un sol que causar pudiera
diluvios de luz al suelo.
No es tan común hermosura
la que mi vida desea
que Argenis misma no sea,
Argenis, imagen pura
del templo de Venus bella
de las aras del amor,
del cielo divina flor
y del campo humana estrella.

vv. 2737-2741 *Llegué a Sicilia, y llegué / […] diluvios de luz al suelo*: la ponderación de la excelencia de Sicilia llega a su punto máximo cuando se identifica a la isla con la mismísima región celeste del sol. Sicilia actúa como *dosel* (véase la nota a los versos 621-622) y *esfera* de Argenis, que es un sol capaz de originar *diluvios* de luz en la tierra. «La preeminencia de la dama queda subrayada y justificada metafóricamente por su identificación con el sol, o luz sobre la cual, por ejemplo, Fernando de Herrera estableció todo su ciclo de poemas. El *topos* parte del hecho de que el universo neoplatónico se presenta como el macrocosmos que el microcosmos humano refleja; *topos* recuperado por León Hebreo […]. Es una perspectiva sobre el universo que privilegia el sol y a la cual el mismo León Hebreo, por ejemplo, también dedica muchas palabras de su *Diálogo segundo* […]. En esta visión del mundo físico la dama ocupa un lugar idealizado, por consecuencia se funden el sol y la luz como metáfora de la dama misma» (Bentley, 1998, pp. 50-51). *Dosel* y *esfera* son utilizados generalmente por el dramaturgo como sinónimos, con el significado de 'adorno que cubre'. Comp.: «la esfera, / dosel florido de la primavera» (*Comedias, III*, p. 274); «Seáis, señora, bien venida / a este, aunque humilde, dosel / del mayo y del sol, ya esfera / de verdor y rosicler» (*Comedias, III*, p. 303).

v. 2746 *templo de Venus bella*: el templo de Venus, construido por el emperador Adriano, está situado en el extremo oriental del foro romano y es uno de los que cuentan con mayores dimensiones. Albergaba en su interior la estatua de Venus, identificada en la comedia con Argenis para resaltar su belleza. Este templo es mencionado en varias ocasiones por el dramaturgo, asociado al amor (*Comedias, III*, pp. 615 y 619; *Comedias, III*, pp. 938 y 944; *Comedias, III*, pp. 1190 y 1193).

vv. 2748-2749 *del cielo divina flor / […] estrella*: la identificación de las estrellas con las flores es muy característica del *modus scribendi* del dramaturgo. Comp.: «es de los cielos flor, del campo estrella» (*Comedias, II*, p. 92); «Flores y estrellas, que her-

En fin, para conseguir
tan altas vitorias hoy
me falta decir quién soy,
que no lo quise decir,
por cumplirte la palabra,
ni a Argenis ni al Rey, que estima
★ mi persona; antes le anima
amor, que su pecho labra,
a decirme que, si soy
noble, su esposo seré
de Argenis —¡qué dulce fe!—.
¡Mira qué nueva te doy!
No me niegues la licencia
★ que humilde te pido agora,
Hianisbe, reina, señora,
o con más prolija ausencia
el alma destituida
del cuerpo verás, de suerte
que en tu mano está mi muerte
y en tu mano está mi vida.

HIANISBE (¡Oh, quién pudiera decir,
★ cielos, a Arcombroto agora
secretos que el alma ignora!
Pero callar y fingir
importa, porque, si aquí
de improviso desengaño
su amor, temo mayor daño.
No sé qué hacer.)

ARCOMBROTO ★ ¿Cómo ansí
me recibes, cuando yo
en los brazos esperé
la respuesta, porque fue
tal mi valor que llegó

---

mosas / rayo a rayo competís / de noche para alumbrar, / de día para lucir» (*Comedias, II*, p. 285).

vv. 2756-2757 *le anima / amor*: se localiza aquí un error conjuntivo de QC, S y Q, que sustituyen la forma de complemento indirecto del pronombre (*le*) por la reflexiva (*se*) y ocasionan una incongruencia sintáctica y semántica, ya que la forma pronominal tiene que referirse a Meleandro. La enmienda es tomada de VT.

a levantarse en los rayos
del sol? ¿Tan suspensa estás
que respuesta no me das?
HIANISBE Fueron avisos y ensayos
estos temores que en mí
has visto de no saber
cómo debo agradecer
el valor que vive en ti;
mas descansa sin cuidado
solo un día y fía de mí
que has de volver desde aquí
a Sicilia tan honrado
que, en sabiendo el Rey quién eres,
con más gusto te reciba
del que piensas, por que viva
entre agrados y placeres
tu persona tan honrada
del Rey y Argenis que sea
un asombro que se lea
por historia celebrada.
ARCOMBROTO Si soy de Argenis esposo,
es llano...
HIANISBE En él lo verás.
ARCOMBROTO ★ ¿Luego licencia me das?
HIANISBE Sí.
ARCOMBROTO ¡No hay hombre más dichoso!

★ *Váyase Arcombroto y salga una dama.*

DAMA Un extranjero ha llegado
sin querer decir quién es,
en traje y lengua francés,

v. 2808 *en traje y lengua francés*: la indumentaria que caracterizaba en la época a los caballeros franceses sería reconocida inmediatamente por el público («vestit de home a la francesa, de setí de color rosa seca, afforrada la capa ab felpa rasa de carmesí bordat de or», Esquerdo, 1978, p. 456). En *La puente de Mantible* se alude explícitamente en la primera acotación al traje galo como elemento caracterizador de dos personajes («*Salen Guido y Oliveros de franceses galanes, con bandas en los ojos*», *Comedias, I*, p. 483). Ruano de la Haza (1994a, p. 305) menciona en su capítulo del vestuario los trajes franceses y los identifica en obras como *El encanto sin encanto*, de Calderón; *La inocente Laura*, de Lope de Vega y *Sangre leal de los montañeses de Nava-*

a estos puertos derrotado
y dice que, si le das,
para que te hable, licencia,
se atreverá a tu presencia.

HIANISBE Si es francés, no espere más.

★ *Salga Poliarco solo.*

POLIARCO ★ Dos veces, señora, el suelo
que piso el alma adoró:
una porque quise yo
y otra porque quiso el cielo.
Una vez llegué a tus pies
★ victorioso y atrevido,
y esta, cobarde y rendido,
te pido que me los des.

HIANISBE Eso no, llega a los brazos,
★ que del favor recebido
no has de pensar que me olvido.

POLIARCO Haranme tan dulces lazos
dichoso y en tan penoso
estado me llego a ver
que los dejo por no ser
solo un instante dichoso.
Yo he perdido a las desdichas
el temor con tanto extremo
que ya solamente temo
el veneno de las dichas.

HIANISBE Aunque es fuerza que me pese
del rigor de tu fortuna,
también me holgara que alguna
tanto a ti te persiguiese

---

rra, de Tárrega. Para consultar la lista de personajes franceses que aparecen en las comedias de Calderón puede verse Tyler y Elizondo (1981, pp. 434-435).

v. 2809 *derrotado*: *derrotar* es «sacar o arrojar el viento u tempestad a la embarcación del rumbo que llevaba» (*Autoridades*). Más adelante se utiliza la forma verbal con el mismo significado (*derrotaron*, v. 2944). Comp.: «¿Quién quieres que a tu duda dé respuesta, / si, siempre derrotados, / mares remotos, climas apartados / habemos tantos años discurrido, / el rumbo, el norte y el imán perdido?» (*Comedias, II*, pp. 12-13).

que me hubieses menester,
para que en mi pecho vieras,
¡oh, francés!, con cuántas veras
espero satisfacer
la obligación en que estoy.

POLIARCO ¿Es por no deberme nada?

HIANISBE No, sino porque obligada
cuanto agradecida estoy.
En fin, ¿qué me quieres?

POLIARCO Solo
que me escuches y después
favor y amparo me des.

HIANISBE Sí prometo, por Apolo.

POLIARCO Yo soy, hermosa Hianisbe [*Romance en í*]
—que ya es forzoso decir
★ secretos que tanto tiempo
a mí mismo me encubrí;
no te espantes de escucharme—
Manfredo, francés delfín,
que sujeto a la fortuna
llega a tus pies ya feliz.
Amor —¿quién duda que habían
de empezarse por aquí
de un príncipe las fortunas,
porque es un rayo sutil
que con arrogancia sabe
lo más eminente herir?—
el amor, pues, de mi patria
me ausentó; della salí
a vencer un imposible
y, pues no importa decir
quién fuese, pase en silencio
por su respeto y por mí.
Por no cansaros, señora,

vv. 2861-2863 *porque es un rayo sutil […] lo más eminente herir.* el amor se identifica con un rayo «agudo, perspicaz» (*Autoridades*), capaz de herir a todo ser humano, independientemente de su fortaleza. Comp.: «si es Amor, / fácil está de advertir, / porque es un rayo sutil, / que en lo más rebelde siempre / va anhelando por herir» (*Comedias, I,* p. 488).

aunque con gusto me oís,
os diré solo que, césar
de amor, llegué, vi y vencí:
llegué a la imposible empresa
de un reservado jardín;
vi en el reducido cielo
de una hermosura feliz
y vencí la más constante
belleza que ha de vivir
en lienzo y mármol por alma
del pincel y del buril.
Merecí alguna fineza
y alguna noche —¡ay de mí!—
lloró en mis brazos un alba
porque otra empezó a reír
y, al despedirnos los dos,
yo y el céfiro sutil
bebimos más de un clavel,
lamimos más de un jazmín.

vv. 2872-2873 *os diré solo que, césar / de amor, llegué, vi y vencí*: la célebre frase «Veni, vidi, vici» fue pronunciada por Julio César, cuando era todavía cónsul romano, ante el Senado, para describir su participación en la batalla de Zela. Calderón retoma estas palabras que manifiestan poderío y éxito militar y las traslada al terreno amoroso, para expresar el orgullo de Poliarco al narrar cómo ha conquistado a Argenis. Estos dos versos serán el punto de partida de toda una correlación (vv. 2872-2881). Más adelante, el mismo personaje vuelve a compararse con César («César soy de amor; vencí», v. 3039). Comp.: «Que llegué, / vi y vencí: ya Estela hermosa / se ha declarado» (*Comedias*, *II*, p. 934).

vv. 2886-2889 *y, al despedirnos los dos, / […] más de un jazmín*: Poliarco se identifica con Céfiro, ya que —como él— ha conseguido el favor de sus amadas, mientras que se alude a Argenis a través de la mención de las flores. El vínculo entre los dos amantes se resume en lo que puede ser un beso («bebimos más de un clavel»). Pérez de Moya afirma que el viento Céfiro «amó a una hermosa Ninfa llamada Cloris, la cual por mujer recibió, y en gualardón de su virginidad otorgóle que fuese señora de todas las flores, de donde vino Cloris a mudar el nombre y decirse Flora» (1996, pp. 601-602). El autor cita a Ovidio en el Libro I de las *Metamorfosis* («Mulcebant Cephiri natos sine semine flores, El viento céfiro criaba las flores nacidas sin simiente»). De ahí que en este fragmento se asocie el protagonista con Céfiro y las flores al hablar de su éxito en el amor. Calderón vincula en otra comedia a Flora con el clavel («por Venus de sus amores, / por Flora de sus claveles», *Comedias*, *II*, p. 1001) e identifica esta flor con la boca o labios de la dama («pequeña boca, que junta

En esta paz fue forzoso
ausentarme; discurrid,
★ las desdichas de un ausente,
que todas juntas las vi,
pues hallé, ¡válgame el cielo!,
cuando a sus ojos volví,
un fuerte competidor
que me pudo preferir,
si no en el agrado della,
★ en el de su padre sí.
Para ganar por las armas
lo que por trato perdí
a Francia quise volverme,
★ solo para conseguir,
como su príncipe, el logro
del premio que merecí.

/ era un hermoso clavel» (*Comedias, I*, p. 690); «sus labios rojo clavel» (*Comedias, I,* p. 717). Si se tiene en cuenta el significado de la entrega de la flor en la tradición literaria amorosa, podrían entenderse estos versos como una alusión implícita a la vulneración del decoro de Argenis, ya que anteriormente la princesa había sido identificada con un «reservado jardín» (v. 2875). En los siguientes pasajes paralelos existe el mismo contraste entre la pureza y blancura del jazmín y el color rojo del clavel, que sugiere el deseo amoroso: «de los claveles la grana, / del jazmín la castidad, / mezclando púrpura y nácar» (*Comedias, I*, p. 975); «del abril, en tu seno, / o blanco o carmesí, / todo el candor y nácar / del clavel y el jazmín» (*Comedias, III*, p. 1035).

v. 2892 *las desdichas de un ausente*: existe un error conjuntivo en QC, S y Q, ya que aparece la preposición *a* en lugar del determinante («a desdichas de vn ausente»), que no se justifica en la secuencia. Tomo la enmienda de VT, aunque no incorporo el sustantivo *amante*, innovación del editor para sustituir a *ausente*.

v. 2899 *en el de su padre sí.*: se corrige aquí la puntuación de todos los testimonios de la época, que presentan una coma en lugar del punto, necesario después del adverbio de afirmación. Esto implica la confusión del adverbio con un nexo introductor de una subordinada condicional y la consiguiente incorrección sintáctica de la secuencia («en el de su padre si, / para ganar por las armas, / lo que por trato perdi, / à Francia quise boluerme»). La cláusula, que arranca del verso 2894, tiene perfecto sentido hasta el punto. A continuación Poliarco cambia de tema y se refiere a su retorno a Francia.

vv. 2903-2905 *solo para conseguir / […] que merecí*: existe un error en QC y los testimonios que lo siguen («solamente por decir, / de aqui adelante os he dicho / quanto os he dicho hasta aquí»). Puede ser que solo esté deturpado el verso del medio, pero el conjunto carece de sentido. Adopto la lectura que ofrece Vera Tassis,

Embarqueme, pero apenas
en el salado zafir
★ abrió la quilla los senos
del pavimento turquí,
cuando rizadas espumas,
combatidas entre sí,
imitaban con las ondas
un verdinegro tabí.
Sacó la escamosa espalda
el agorero delfín;
sacó Tritón el torcido
caracol, acento vil
que es trompeta de los vientos,
y hizo señal de embestir.

---

aunque se desconoce si es una invención propia o tomada de algún testimonio hoy perdido.

v. 2907 *salado zafir*: *zafir* «llaman a cualquier cosa que tiene el color azul, especialmente al cielo, y es frecuentemente usado entre los poetas» (*Autoridades*). En este caso el vocablo alude metonímicamente al mar.

vv. 2908-2909 *abrió la quilla los senos / del pavimento turquí*: hay dos errores en QC, S y Q que afectan a la primera palabra del verso 2908 y también a la última («abrir la quilla los sanos»), quizás debidos a la incomprensión de la secuencia. Se adopta la enmienda de Vera Tassis, que sí entendió y reconstruyó el pasaje. *Turquí* es el «color azul muy subido, tirante a negro» y *seno* la «concavidad o hueco capaz de encerrar en sí otra cosa» (*Autoridades*). Poliarco narra cómo la *quilla* («Madero largo que pasa de popa a proa del navío o embarcación en la parte ínfima de él y es en el que se funda toda su fábrica», *Autoridades*) se hunde en el mar a causa de la tormenta. Comp. *Los encantos de la culpa*: «que rompa / la quilla suave y blanda, / encrespando las espumas / vidrios de nieve y de plata» (ed. Escudero, 2004, p. 240).

v. 2913 *verdinegro tabí*: nueva metáfora del mar embravecido por la tormenta. El *tabí* es «cierto género de tela que se usaba antiguamente como tafetán haciendo aguas y ondas» (*Autoridades*). Con el adjetivo *verdinegro* se intensifica el cromatismo y se añade una alusión al movimiento de las olas. La plasticidad de la descripción se consigue a través de la recurrencia de términos que aluden a tonalidades azules y verdosas en movimiento (*zafir, turquí, verdinegro*).

vv. 2914-2919 *Sacó la escamosa espalda / […] hizo señal de embestir*: Tritón (al que se alude como «agorero delfín»), es hijo de Océano y Tetis, y se caracteriza por ser un «pez fingido con figura de hombre de medio cuerpo arriba, que las fábulas fingen semidioses del mar, sujetos a Neptuno y suelen pintarlos tocando unos caracoles como trompetas» (*Autoridades*). «Llamáronle Tritón, que quiere decir sonido, por el ruido del tiempo de tempestad; y por este ruido dicen que es trompetero de Océano o de Neptuno, y que tañen con una concha, que era lo que primero usaban en lugar

★ Aquí en montes se levanta
el mar hasta competir
con las estrellas, y juntos
luces y fanales vi,
que parecieron errados
cometas que del cenit
del cielo se despeñaban
a dar guerra y a morir.
★ Gime el viento, brama el mar,
y en su bramar y gemir
de dulces sirenas era
la música para mí
por pensar que estaba cerca
la muerte que pretendí,
que aun la muerte tiene días
para quien cansa el vivir.

---

de trompeta. Y por este ruido le fingen que anda en carro. Los caballos verdinegros que traen su carro denotan el color del mar en decir que son verdinegros» (Pérez de Moya, 1996, p. 428). Góngora, también en un contexto de naufragio, utiliza esta misma imagen («rompe Tritón su caracol torcido», *Polifemo*, ed. Carreira, 1986, p. 176).

v. 2925 *cometas*: «era superstición común que los cometas pronosticaban sucesos aciagos y grandes catástrofes, entre ellas la muerte de reyes y príncipes, guerras, penurias, hambrunas... Calderón es partícipe de esta creencia» (Caamaño Rojo, 2006a, p. 266). La imagen de la tormenta y la destrucción que ocasiona logra un mayor efectismo con la utilización de los cometas caídos, que traerían consigo malos presagios.

vv. 2930-2931 *de dulces sirenas era / la música para mí*: «La sirena es una criatura prodigiosa; las hay de tres naturalezas: una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballo y medio mujer» (Malaxecheverría, 1986, p. 137). Pérez de Moya afirma que las sirenas «fingen asimesmo cantar tan dulcemente que los marineros que las oyen, admirados de la melodía, adormíanse, y, no mirando por sí, las sirenas cuando los sienten dormidos trastornan las fustas para después comer sus carnes» (Pérez de Moya, 1996, p. 64). El sonido de la tempestad, como el canto de las sirenas, llega a ser agradable para Poliarco, ya que anuncia su muerte y —por tanto— el fin de su sufrimiento.

vv. 2934-2935 *que aun la muerte tiene días / para quien cansa el vivir*: conforme a *Autoridades* «tener días» es una «frase común con que se explica la desigualdad del ánimo en el trato, en el natural y comercio, mudándose de afable a seco, de gracioso a severo». En este pasaje se asevera que incluso en la muerte pueden existir oscilaciones del ánimo, pues su proximidad causa momentos de alivio al que desea su llegada.

Cúbrese el cielo de luto
y el sol, bajando al nadir,
apercibiendo tragedias,
vistió púrpura y carmín.
No pudiendo a los decretos
de los cielos resistir,
nos dejamos a los vientos,
que, piadosos, hasta aquí
nos derrotaron, adonde
supe, Reina, que vivís
por vuestro gusto esta quinta,
★ narciso que en el viril
del mar mira su hermosura,
enamorado de sí.
Y, pues los cielos quisieron
conducirme a este país,
halle en él piedad y amparo,
pues ya no es posible ir
a Francia y volver a tiempo
de estorbar esta infeliz
boda, gloria para ellos
y tragedia para mí.

vv. 2936-2939 *Cúbrese el cielo de luto / […] púrpura y carmín*: el «nadir del sol» es, de acuerdo con *Autoridades*, «el grado contrario u diametralmente opuesto al que ocupa, o en que está en la eclíptica este Planeta, que se varía según su movimiento natural». A través de esta imagen de la caída de un sol teñido de rojo para anunciar el infortunio se produce la culminación de una cadena de metáforas que aluden a la desgracia con gran espectacularidad. La naturaleza en su totalidad participa del naufragio, ya que se conmisera del héroe.

v. 2944 *adonde*: esta forma se convirtió en el siglo XVII en equivalente absoluto de *donde*, ya que la influencia original de la preposición *a* se había perdido ya en tiempos de Calderón (Keniston, 1937, p. 154).

vv. 2945-2946 *supe, Reina, que vivís / por vuestro gusto esta quinta*: *vivir* cuenta con una acepción transitiva («habitar o morar en una habitación, casa, lugar o país», *Cuervo*). Comp.: «Guido, mi amante, / el cual, expuesto a la injuria / del hado, con muchos presos / vive una cárcel obscura» (*Comedias, I*, p. 513).

vv. 2946-2949 *esta quinta / […] enamorado de sí*: se localiza en el verso 2947 un error conjuntivo de QC y S por la omisión de la preposición *en*, que causa una hipometría. La enmienda es tomada de Q. Para la interpretación de estos versos véase el capítulo correspondiente a Narciso en las referencias mitológicas y también la nota al verso 1608.

Por reina, por poderosa,
por obligada y, en fin,
por vos misma os toca, ya
que mis desdichas oís.
Amparadme, dadme gente
y armada con que salir
otra vez a la campaña
del mar o ya desde aquí
serán sepulcro las ondas
de aqueste francés delfín
que a vuestras plantas se arroja.
★ ¡Tened lástima de mí!

HIANISBE Vuestras desdichas, señor,
se pudieran imprimir,
por amorosas y vuestras,
no en un pecho femenil
de mujer, sino en el bronce
más rebelde, porque así
arrebatan y suspenden
con lo heroico y lo sutil
de lo dulce y lo cruel
que me han llevado tras sí
el alma. No solo quiero
daros gente con que ir
a conquistar esa dama
que adoráis y que servís,
sino daros un amigo
con cuyo valor medir

vv. 2964-2965 *campaña / del mar*: el sustantivo *campaña* alude metafóricamente, según *Autoridades*, al «mar, por su llanura y extensión».

vv. 2970-2980 *Vuestras desdichas, señor, / […] el alma*: el encarecimiento de la pervivencia en el tiempo a través de la imagen de la dureza del bronce procede del *Exegi monumentum aere perennius* horaciano. Calderón asocia reiteradamente la eternidad con el bronce a través de la escritura de un suceso en él. Comp.: «coronen / su frente altivos laureles / y en mil láminas de bronce / eternos vivan, tocando / hoy los estremos del orbe» (*Comedias*, *I*, p. 1032). Además, en la propia comedia *Argenis y Poliarco* se vinculan las estatuas de bronce labradas en honor de la amistad con la pervivencia en el tiempo del sentimiento («y aun en los siglos futuros / vivirá eterno en los broces / que a la amistad labren bultos», vv. 2115-2117).

podáis los rayos al sol,
porque en la edad juvenil
nació para hacer verdades
cuantas fábulas fingir
supo la encantada selva
de Esplandián y de Amadís,
y sobre estas partes tiene
otra más alta y feliz
para el propósito vuestro,
porque ama también y oír
sabrá las fortunas vuestras,
que es también suerte decir
uno sus penas y hallar
a quien las sepa sentir.
Este es Túsbal, hijo mío,
que estaba ausente de aquí
★ cuando esotra vez llegastes
a estos puertos y venir
hoy a tan buen tiempo pudo,
que con pecho varonil
irá a esta amorosa empresa
a acompañar y servir
vuestra persona. Ensanchad
el corazón y vivid
confiado, pues el cielo
hoy os ofrece por mí,

vv. 2984-2986: la figura de Ícaro y su funcionalidad en la comedia se estudia en el apartado temático correspondiente a las referencias mitológicas.

vv. 2990-2991 *nació para hacer verdades / […] de Esplandián y de Amadís*: referencia metaliteraria al *Amadís* de Rodríguez de Montalbo (1508) a través de la alusión al personaje principal, Amadís, y a su padre Esplandián. Hianisbe sigue exaltando la valentía extraordinaria de su hijo adoptivo al afirmar que puede hacer realidad las aventuras de estos personajes épicos. Comp.: «que es lástima sacar aqueste cuento / de una selva encantada, / donde fabló la infanta mesurada / mil famosos requiebros / a Espladián, Amadís y Beltenebros» (*Comedias*, *I*, p. 903); «con dejarte a ti, en ti / todas las locuras dejo / de Espladián y Belianís, / Amadís y Beltenebros, / que a pesar de don Quijote, / hoy a revivir han vuelto» (*Comedias*, *III*, p. 153). Existe en la comedia que nos ocupa un juego metaliterario formado a través de distintos grados dentro de la ficción. Hianisbe opone el plano de Arcombroto, que «hace verdades», al de dichos personajes literarios, que *fingen* hazañas en sus *fábulas*.

señor, de vuestras fortunas
el más imposible fin.
POLIARCO Deja que mil veces bese
esa tierra que el marfil
de tus pies convierte en nieve.
HIANISBE Yo le voy a prevenir
de vuestro suceso y él
vendrá agradecido aquí
a ofreceros alma y vida.

★ *Váyase la Reina.*

POLIARCO La mía será feliz
con tal amigo. Los cielos,
cansados de perseguir
mi vida, ya favorables
se muestran, pues que ya vi
tras el diluvio de ausencia
resplandecer y lucir
el arco de paz morado,
verde, azul y carmesí.
Bien África me recibe
si un africano… —¡ay de mí!,
que, si repito mis celos,
muero y vivo— pero, en fin,
si un africano me dio
la muerte, otro me da aquí
la vida, que desta suerte
el África para mí

vv. 3014-3015 *Deja que mil veces bese / esa tierra*: el hecho o dicho de «besar la tierra» se tiene por «devota ceremonia de humildad o la que ejecutan los navegantes al saltar en la tierra después de una larga navegación» (*Autoridades*). Es el caso de Poliarco, que llega a la quinta de Hianisbe tras una travesía gobernada por las tormentas marítimas y alude hiperbólicamente a la realización de dicho gesto («mil veces»).

v. 3030 *Bien África me recibe*: hay una expresión similar, aunque de signo opuesto, en *La vida es sueño* en boca de Rosaura, cuando llega a Polonia («Mal, Polonia, recibes / a un extranjero», *Comedias, I*, p. 15). Existen en ambos pasajes claros ecos de la *Eneida*, correspondientes al momento en el cual Eneas y sus compañeros son arrojados por la tempestad a la costa africana y allí son recibidos por Dido. Comp.: «¡Oh, madre tierra, qué bien / me recibes!» (*Comedias, I*, p. 707).

salud produjo y veneno.
César soy de amor: vencí.

★ *Salgan Hianisbe y Arcombroto.*

HIANISBE Esta fue su fortuna [*Silvas*]
★ y mi dicha también, pues que ninguna
a mis ojos pudiera
ser más dulce, apacible y lisonjera.
Vida y alma le debo
en un tesoro, pero no me muevo
por eso solamente,
sino porque de mí y de ti valiente
y rendido se ampara.
ARCOMBROTO ¿Y que es delfín de Francia?
HIANISBE Lo declara
su pecho generoso,
su persona y su trato.
ARCOMBROTO Deseoso
de llegar a sus brazos,
los instantes parecen largos plazos,
que, si en esto te obligo,
tengo de ser su verdadero amigo,
porque en la tierra mía
se debe a huésped tal tal cortesía.
(Con un delfín de Francia
en mi favor, segura la ganancia
tengo de Argenis bella
y de Sicilia, pues si llego a ella
por quien soy declarado

v. 3041 *y mi dicha también, pues que ninguna*: se ha detectado un error conjuntivo de QC, S y Q, que se traduce en una hipermetría en el endecasílabo, ya enmendada por VT. El problema radica en que QC añade el prefijo *–des* al sustantivo *dicha* (*desdicha*), de forma que provoca un cambio total de significado que no encaja en el pasaje. En efecto, ha de leerse *dicha*, pues Hianisbe está contenta por recuperar su tesoro y la joya que prueba la identidad de Arcombroto.

v. 3055 *tengo de ser su verdadero amigo*: «tener de» como auxiliar se utilizaba en la época de Calderón para expresar una necesidad, obligatoriedad o intencionalidad futura (véase Keniston, 1937, p. 467). Comp.: «Aborréceme y verás / que habrá más bien que me ofrezcas, / pues cuanto más me aborrezcas / tengo de quererte más» (*Comedias, I*, p. 587).

y de un príncipe tal acompañado,
Poliarco no puede
igualar mi valor, porque le excede
como excede a una estrella el sol hermoso.)
Con este amigo solo soy dichoso.

HIANISBE Ya vuestra Alteza tiene
a Túsbal a sus pies, que humilde viene
a servirle.

POLIARCO (¡Qué veo!)

ARCOMBROTO (¡Qué miro!)

POLIARCO (No lo dudo.)

ARCOMBROTO (No lo creo.)

HIANISBE (Los dos se han admirado
de verse.)

POLIARCO (Estoy suspenso.)

ARCOMBROTO (Estoy turbado.)

HIANISBE Confirmen dulces lazos
esta amistad. Da al príncipe los brazos,
Túsbal, y vos, señor.

POLIARCO (¡Que aquesto miro!
Segunda vez de mi rigor me admiro.)

HIANISBE Nudos de amor enlacen vuestros cuellos.

POLIARCO Sí le daré, para matarle en ellos,
porque quien llega a verse
ofendido, podrá satisfacerse
donde quiera que encuentre su enemigo.

★ *Acométense con las dagas desnudas y la Reina se ponga en medio.*

ARCOMBROTO Y yo tus arrogancias no castigo
porque estás en mi tierra;

v. 3082acot. *Acométense con las dagas desnudas y la Reina se ponga en medio*: discutir en palacio ante la realeza suponía una violación del código de honor (ver Hesse, 1955, p. 161). Escenas similares en las que dos personajes son separados por un tercero perteneciente a la realeza se localizan en obras como *El mayor monstruo del mundo*, cuando Mariene se enfada ante el enfrentamiento de Libia y Tolomeo, o *No hay burlas en el amor*, donde Beatriz e Inés están discutiendo por un papel y lo rompen con la llegada de su padre (puede verse al respecto Caamaño Rojo, 2006a, p. 336).

no presumas que en ella te hago guerra
ni que aquí con ventaja he de matarte,
que eres mi huésped y he de respetarte
todo el tiempo que en ella
estuvieres. Mas yo de África bella
saldré luego al instante,
por que me busques fiero y arrogante.

POLIARCO Hazte al mar, que primero
saldré de África yo.

ARCOMBROTO Y en él te espero.

HIANISBE★ Pues ¿cómo desta suerte,
con venganzas y amagos de la muerte,
príncipes se saludan
★ cuando llegan a hablarse? ¿Cómo dudan
los generosos pechos,
a tantos triunfos y vitorias hechos,
★ el trato y cortesía,
esmalte del valor y bizarría?
Tú, Túsbal, ¿cómo admites enojado
tal huésped?

ARCOMBROTO Como estoy enamorado.

HIANISBE Vos, ¿cómo entráis, ¡oh, príncipe famoso!,
tan arrogante?

POLIARCO ★ Como estoy celoso.

HIANISBE ¿Cómo a romper te atreves
la cortesía que en tu patria debes
a un príncipe extranjero
de tanta fama?

ARCOMBROTO Como amando muero.

HIANISBE Vos, ¿cómo vengativo
llegáis aquí?

POLIARCO Como rabiando vivo.

v. 3094loc. *Hianisbe*: QC y S omiten aquí el nombre de la locutora, ya restaurado por la rama de Q.

v. 3097 *llegan a hablarse*: se registra aquí otro ejemplo de *a* embebida en QC. Puede verse al respecto la nota al verso 2256.

v. 3098 *generosos*: en este caso el adjetivo significa 'nobles'.

HIANISBE Y los dos, en efeto,
¿cómo contra el decoro y el respeto
ofendéis a los cielos?
ARCOMBROTO Como yo tengo amor.
POLIARCO Yo, amor y celos.
HIANISBE Bien se dejan mirar vuestros rigores
y que de Argenis sois competidores.
Pues yo premiaros quiero
remitiendo a mi industria vuestro acero:
★ dadme palabra aquí con prevenido
homenaje, a los príncipes debido,
de volver a Sicilia los dos luego
llevando cada uno al Rey un pliego,
haciéndome testigos
a los dioses de hablaros como amigos
hasta que el Rey le vea.
Y, si en el punto que las cartas lea
no os diéredes los brazos,
haciendo la amistad eternos lazos,
★ y quedarais contentos,
logrados de los dos los pensamientos,
tenedme por fingida,
★ falsa y aleve y quíteme la vida
con mortales desmayos
el dios de los relámpagos y rayos.

vv. 3120-3121 *prevenido / homenaje*: anticipado juramento. Un *homenaje* es, según *Autoridades*, un «juramento solemne de fidelidad hecho a un rey o señor». En este caso Hianisbe pide a Poliarco y Arcombroto que le prometan no enfrentarse hasta que entreguen las cartas a Meleandro. Comp.: «*Alcaide*: Mil preceptos hay, mil leyes / para que de aquí no salga; / mas contigo no se entienden, / como palabra me des / que antes del día le vuelves. / *Juan*: Y desto te hago homenaje, / y cuanto te sucediere / correrá por cuenta mía» (*Comedias, I*, p. 909).

vv. 3132-3135 *tenedme por fingida, / […] relámpagos y rayos*: QC, S y Q cometen un error en el verso 3133, que consiste en la fragmentación de la forma verbal *quíteme* en dos palabras independientes (la conjunción *que* y la forma verbal *teme*). El verso deturpado («falsa, y aleue, y que teme la vida»), que no encaja sintácticamente con los dos siguientes, pasa desapercibido para S y Q, pero Vera Tassis detecta el problema y restaura la forma original. En el verso 3135 se localiza una mención implícita a Zeus-Júpiter a través de sus atributos. En *Philosophía secreta* se asegura que «cuanto mal o bien venía del cielo creyeron sucedía por Iúpiter y que él lo enviaba,

ARCOMBROTO A cosas nos persuades [*Décimas*]
de fabulosos extremos
y das causa a que dudemos
el crédito a tus verdades.
¡Que donde hay dos voluntades
y una Argenis solamente,
eso tu discurso intente!
Una es sola Argenis bella;
★ pues ¿cómo el que ha de perdella
posible es que se contente?
POLIARCO Perdona si desconfía
de tu crédito un temor,
porque el cetro y el amor
no permiten compañía.
Si Argenis ha de ser mía,
¿cómo otro dueño procura
merecer igual ventura?
Y, puesto que a uno ha de darse,
¿cómo podrá consolarse
quien perdiere su hermosura?
Y apurado el caso más,
cuando tu ingenio te ofrezca
que ninguno la merezca
—si eso imaginando estás—,
igual tormento nos das,
no igual premio, como dices,
★ y, cuando lo sutilices,

---

y ansí los rayos y piedras e lluvias lo recebían como cosa de su mano» (Pérez de Moya, 1996, pp. 382-383). La construcción en hipérbaton en la que se inserta la referencia en la comedia cuenta con resonancias clásicas y refuerza la solemnidad de la promesa de Hianisbe. La alusión a esta divinidad, que contribuye a crear una ambientación pagana, está muy presente en la comedia (pueden verse referencias explícitas en las que se destaca el carácter soberano del dios en los versos 2136 y 2653, así como en el fragmento en prosa entre los versos 1881 y 1802).

v. 3162 *lo sutilices*: QC presenta aquí un error por falta de concordancia del pronombre con el antecedente (*caso*), acompañado de una errata en el verbo («la sutilezes»). S, Q y VT enmiendan la errata pero conservan la falta de concordancia, que se corrige en la presente edición. El verbo *sutilizar* significa, siguiendo a *Autoridades*, «adelgazar alguna cosa». En este caso Poliarco le reprocha a Hianisbe el tratar de

dejando el premio dudoso,
★ dejas de hacer un dichoso
por hacer dos infelices.
ARCOMBROTO Cuando ese tu ingenio fuera,
en pie la duda quedara,
porque de nuevo empezara
la competencia, pues fuera
imposible que viviera
sin amar a Argenis yo.
Mi amor conmigo nació;
conmigo ha de fenecer.
No gozarla puede ser,
★ mas quedar contento, no.
HIANISBE Las dudas tengo entendidas
y vuelvo a decir que, en viendo
el Rey las cartas, entiendo
que han de quedar concluidas.
Yo estimo vuestras dos vidas
por ley y naturaleza
y sé que la sutileza
de mi ingenio pudo hacer
esta paz, aunque ha de ser
de uno solo su belleza.
ARCOMBROTO Pues yo digo que de ti
me fío.
POLIARCO Lo mismo yo.
HIANISBE ★ ¿Reñiréis hasta allá?
LOS DOS No.
HIANISBE ¿Seréis muy amigos?

---

suavizar su dolor y el de Arcombroto con mentiras, porque este comportamiento contribuirá a doblar sus penas.

vv. 3163-3165 *dejando el premio dudoso, / […] por hacer dos infelices*: en el verso 3163 se localiza un error conjuntivo de QC, S y Q, consistente en la sustitución de la forma verbal *dejas* por su infinitivo (*dexar*). Vera Tassis se percata del problema sintáctico y restaura la forma original.

vv. 3174-3175 *No gozarla puede ser / mas quedar contento, no*: en el verso 3175 se aprecia un error de QC, motivado por la fragmentación del verbo *quedar* en la conjunción *que* y el verbo *dar*. Esta alteración, reproducida en S, fue detectada y corregida ya en Q, pues afecta a la corrección sintáctica de la cláusula.

LOS DOS Sí.
HIANISBE Pues fiad los dos de mí,
porque vuestra paz intento.
POLIARCO Yo digo que la consiento.
ARCOMBROTO Si pierdo bien tan dichoso,
yo seré el primer celoso
que haya quedado contento.

★ *Váyanse y salgan Argenis y Timoclea y Selenisa, los músicos y Gelanor.*

TIMOCLEA Sereno el cielo y el mar [*Romance e-e*]
agradable vista ofrecen
cuando espejos de sí mismos
a competirse se atreven.
SELENISA★ ★ Y la tierra con los dos,
pues en tornasoles vence
al cielo en sombras azules
y al mar en celajes verdes.
GELANOR Si fuera el mar de hipocrás,
como a partes lo parece,
qué lindo monstruo que fuera
y más si pudiera hacerse

v. 3201 *en tornasoles*: *tornasol* significa «cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas o en otras cosas muy tersas» (*Autoridades*). La tierra gana en reflejos de luz y color al mar y al cielo. Comp.: «Éste es el balcón por donde, / en tornasoles envuelta, / sale el alba a todas horas, / de jazmines y azucenas / coronada» (*Comedias, II*, p. 290); «no te digo que del sol / los veloces cursos sigo, / siendo cambiante cuaderno / de tornasoles y visos» (*Comedias, II*, p. 30).

v. 3204 *hipocrás*: «bebida que se hace de vino, azúcar, canela, clavo y otros ingredientes [...] que se cuela para tomarla» (*Autoridades*). Comp.: «Que sepa / que tiene en mí un escudero, / y que si me da licencia, / habrá hipocrás y castañas» (*Comedias, III*, p. 1291). Como se adelantaba en el capítulo dedicado al personaje de Gelanor, esta metáfora del mar, que entronca con el carácter vulgar del gracioso, contrasta con el lirismo de los dos parlamentos previos de Timoclea y Argenis y pone de manifiesto la glotonería y degradación moral del gracioso.

v. 3206 *monstruo*: «parto o producción contra el orden regular de la naturaleza [...]. Por extensión, cualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria» (*Autoridades*). En este caso se encarece la rareza del mar, convertido en hipocrás. En otra ocasión el autor recrea una imagen del mar como un monstruo, si bien esta vez el tono es lírico, alejado de la comicidad («Divierta tu cuidado / este monstruo nevado, / que en sus ondas dilata / a espejos de zafir marcos de plata», *Comedias, I*, p.

★ todo de una limonada.
Pudieran bajar a verle
los dioses y dar dos higas
al sacro néctar que beben.

ARGENIS Sola esta apacible quinta
con soledad me divierte,
ausente de Poliarco
o, por decir bien, ausente
de mí misma, pues la vida
a mí misma me aborrece,
que quien vive ausente vive
por morir y nunca muere.

GELANOR ★ Yo espero que presto veas
★ ese cristal trasparente
★ república de sus naves,
población de sus bajeles
y, conociéndole el Rey,
★ luego a sus brazos te entregue,
y él, como dice Ganasa,
te reciba alegremente.

---

215). En el verso 735 de *Argenis y Poliarco* se hallaba este mismo sustantivo, aunque con un uso más cercano a la actualidad, aplicado al caballo de Poliarco. Detrás de la aparición del vocablo *monstruo* se proyecta la búsqueda de la *admiratio*.

vv. 3209-3211 *Pudieran bajar a verle / […] al sacro néctar que beben*: la expresión coloquial «dar dos higas» (con el significado de 'despreciar, rechazar') contribuye al incremento del efecto jocoso del pasaje y encaja a la perfección con la baja condición de Gelanor. Comp.: «*Clarín*: El sitio es oculto y fuerte / entre estas peñas. Pues ya / la muerte no me hallará, / dos higas para la muerte» (*Comedias, I*, p. 102).

v. 3222 *república de sus naves*: república, «por traslación, se entiende 'cantidad', 'conjunto', 'número'; en definitiva, la flota. La expresión es muy frecuente en Calderón» (Caamaño Rojo, 2006a, p. 272). Comp.: *Comedias, II*, p. 572.

v. 3225 *luego a sus brazos te entregue*: se localiza aquí un error conjuntivo de QC, S y Q, debido a la sustitución del posesivo de tercera persona (*sus*) por el de segunda (*tus*). El pronombre tiene como referentes los brazos de Poliarco, en los que será entregada Argenis, por lo cual necesariamente ha de ir en tercera persona. Se sigue en esta edición la enmienda de Vera Tassis.

vv. 3224-3227 *y, conociéndole el Rey, / […] te reciba alegremente*: alusión al popular cómico italiano Alberto Naselli, apodado en las tablas Ganasa y documentado, según el CORDE, en autores como Quevedo, Lope, Góngora y Gracián, que remiten a este personaje a menudo como término de comparación. Herrero García (1966, p. 322) alude a que en este caso Calderón reproduce una de las frases del

ARGENIS Selenisa.
SELENISA Mi señora.
ARGENIS Canta una letra; suspende
agua, tierra, mar y viento 3230
con tu voz.
SELENISA ¿Triste o alegre?
ARGENIS Canta de amor, por que sea
todo amor cuanto yo oyere. [*Redondillas*]

★ *Canten.*

SELENISA ★ Si no me dejan hablar,
yo moriré de temor, 3235
que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar.
GELANOR ¡Oh, filomena con saya! [*Romance*]
★ ¡Oh, jilguero con copete!

---

cómico, sobradamente conocida por el público. Con este verso el gracioso otorga un tono cómico al encuentro de los amantes y tal vez no exento de contenido sexual, ya que le desea a Argenis que su amado sea bien acogido por el Rey y así pueda «recibirla alegremente». El enorme éxito de Ganasa se constata en el recorrido que hace por varias ciudades españolas con su compañía entre 1574 y 1584, que lo lleva a convertirse en un personaje proverbial, tal como afirman Shergold (1956, pp. 365-367) y Falconieri (1957, pp. 34-37). Para más datos acerca de este personaje véase Mazzocchi (2003, pp. 553-555).

vv. 3234-3237 SELENISA *Si no me dejan hablar / […] sufrir y callar*: este parlamento aparece erróneamente en boca de Argenis en QC, S, Q y VT. No obstante, tiene que atribuirse a Selenisa, pues se relaciona temáticamente con el que ella pronuncia en el verso 3250 y siguientes, tras la petición de Argenis (vv. 3228-3230). Además del error en el locutor, QC, seguido de S y Q, ofrece una errata en la conjunción *Si* (v. 3234), que aparece como *Gil*, quizá en un intento de atribuirle esos versos a Gelanor (*Gel*). Hartzenbusch enmienda el pasaje atribuyendo los dos primeros versos a Selenisa y los dos últimos a «Selenisa y músicos».

vv. 3238-3245 *¡Oh filomena con saya! / […] ¡Oh, monacordio con fuelles!*: esta intervención de Gelanor contrasta claramente con el lirismo anterior de Selenisa. Los ocho versos se dividen temáticamente en dos grupos de cuatro. En el primero se alude a pájaros con connotaciones poéticas, ataviados con elementos ridículos y pasados de moda (un *copete* es, según *Autoridades*, «cierta porción de pelo que se levanta encima de la frente más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otras postizo. Usábase antiguamente y hoy tiene poco uso», por *perico* se entiende una «especie de tocado que se usaba antiguamente, que se hacía de pelo postizo y adornaba la parte delantera de la cabeza»; y *afeite*, «aderezo o adobo que se pone a alguna cosa para que parezca bien, y particularmente el que

★ ¡Oh, ruiseñor con perico! 3240
¡Oh, calandria con afeite!
¡Oh, Orfea con enaguas!
¡Oh, chirimía de nieve!
★ ¡Oh, corneta sin sentido!
★ ¡Oh, monacordio con fuelles! 3245
Vuelve a cantar otra vez
y otras cuatrocientas veces,
que quiero hacerte un favor
de escucharte. Vuelve, vuelve.

★ *Vuelvan a cantar.* *[Redondillas]*

SELENISA ★ ¡Qué tarde remedio espera 3250
quien ama y no se declara!,
★ que yo pienso que, si hablara,
hasta las piedras moviera.

---

se ponen las mujeres para desmentir sus defectos y parecer hermosas», *Autoridades*). Vera Tassis, en un afán intervencionista que afecta a todo este pasaje cómico, sustituye el *copete* que lleva el jilguero por *perendengues*, que son —según *Autoridades*— *pendientes*, y elimina la interjección *oh* para evitar que el verso resulte hipermétrico («Xilguero con perendengues»). Los cuatro últimos versos sirven para referirse —por medio de la mención a los pájaros (que tienen connotaciones musicales)— a cuatro elementos vinculados a la música. «Orfeo […] se destaca en todos lados como el músico por excelencia que con la lira o la cítara aplaca los elementos desencadenados de la tempestad, encanta animales, plantas, hombres y dioses» (Chevalier, 1986). El gracioso ridiculiza a este personaje cambiándolo de sexo y vistiéndolo con enaguas y, a través de él, introduce tres instrumentos musicales de carácter popular a los que degrada inutilizándolos mediante el modificador: la *chirimía* es «de nieve»; la *corneta*, «sin sentido»; y el *monacordio*, instrumento de cuerda, tiene *fuelles*. Una *chirimía* es un «instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido según sale el aire» (*Autoridades*).

v. 2350loc. SELENISA: hay un error de todos los testimonios al atribuirle el siguiente parlamento a *vna voz*. La enmienda de esta edición sigue a Hartzenbusch, ya que claramente tiene que ser Selenisa la que canta, por tratarse del mismo tema del amor no declarado de versos anteriores, que encaja con la petición de Argenis a Selenisa y con la pasión oculta de esta última por Arcombroto.

v. 3252 *si hablara*: se presenta aquí un error conjuntivo de QC, S y Q, que sustituyen la forma *hablara* por *amara*; Vera Tassis enmienda el pasaje. Tal como afirma la propia dama en el verso 3251, Selenisa *ama*, por lo que no tiene sentido establecer su amor como una hipótesis («si amara»); lo que no hace la dama es *hablar*. Con la

El callar me ha de matar
sufriendo tanto rigor… 3255
TODOS …Que no hay tristeza en amor
como sufrir y callar. [*Romance*]
GELANOR Mucho mejor que yo cantas.

★ *Salga el Rey.*

REY ★ Bien la música divierte,
★ que yo, por no interrumpir 3260
su voz, entre estos laureles
la escuché.
ARGENIS Música y agua
son dos sujetos alegres.
REY ¿Siempre has de estar triste?
ARGENIS Sí,
que soy infelice siempre. 3265
REY Ya serás presto dichosa,
pues dueño y esposo tienes.
Ya le espero.
ARGENIS Y yo también.
REY Huélgome de que le esperes.
Yo espero que presto venga, 3270
porque ese piélago breve
por esa parte divide
el África y solamente
★ hay un pequeño viaje,
y más si en sus pinos verdes 3275
el viento sopla feliz.
ARGENIS No sé cómo responderte.
Ruego al cielo que el esposo
que espero felice llegue
a tus pies.
REY ¡Cuánto me obligas 3280
cuando humilde me obedeces!

---

corrección de este verbo su intervención (vv. 3250-3257), centrada en la idea del sufrimiento amoroso no declarado, recobra el sentido.

v. 3274 *hay un pequeño viaje*: se localiza aquí un error conjuntivo por la omisión del indefinido *un*, que causa en QC y S una hipometría, acompañada de incorrección sintáctica. Enmiendo por la rama de Q y VT.

★ Pero ¿qué salva es aquesta?

★ *Salga Arsidas.*

ARSIDAS De un edificio eminente
del mar, alcázar con pies
y ciudad con alas, vienen
a tierra dos hombres solos,
y el número solamente
★ la vista nos lo permite,
no las señas.

REY Pues que lleguen
donde estoy.

ARGENIS (¡Válgame el cielo!
¿Cómo tan conformes vienen
Arcombroto y Poliarco?)

REY (Estos dos jóvenes fuertes
Poliarco y Arcombroto
son. ¿Qué intentan? ¿Qué pretenden
tan conformes?)

ARGENIS (Si salieron
de aquí a partes diferentes
★ enemigos, ¿cómo agora
juntos los dos nos prometen
amistades?)

REY (Confusión
dan.)

SELENISA (Admiración ofrecen.)

vv. 3283-3285 *De un edificio […] con alas*: a las metáforas arquitectónicas que ponderan la grandiosidad del navío se suma su transformación en pájaro. La identificación de las velas con *alas*, que sirve también para resaltar la velocidad, se localiza ya en la *Soledad I* de Góngora: «En esta, pues, fiándose atractiva, / del Norte amante dura, alado roble / no hay tormentoso cabo que no doble, / ni isla hoy a su vuelo fugitiva» (ed. Carreira, 1986, vv. 393-396).

vv. 3285-3289 *vienen / a tierra […] no las señas*: QC presenta un error por omisión del pronombre y alteración de la forma verbal («nos permitir») en el verso 3288; S corrige («nos permite») y ofrece un verso con sentido, pero hipométrico. Q se percata del error de QC e introduce el pronombre, pero lo hace por error en plural («nos los permite»). Todo esto me lleva a enmendar siguiendo a Fernández Mosquera, que restaura el cómputo métrico del verso, su sentido y —por extensión— el de la secuencia en la que se inserta.

REY Hija, ya viene tu esposo.
ARGENIS Ya veo, señor, que viene.

★ *Salgan Arcombroto y Poliarco.*

ARCOMBROTO No dudo yo que te admires,
invicto señor, de verme
con Poliarco, jurada
la paz, que enojo valiente
fue otra vez en tu presencia;
pero después que leyeres
esta sabrás el suceso
que tan conformes nos tiene.
ARGENIS (¡Válgame el cielo! ¿Qué encanto,
qué hechizo puede ser este?
En más confusiones vivo
que tuvo el caos.)
POLIARCO (El Rey vuelve,
★ leyendo, a ver a Arcombroto
y con el semblante alegre
le mira. ¡Qué mal anduve
en fiarme neciamente
de mi enemigo!)
REY Los brazos,
¡oh Túsbal!, me da mil veces.
ARSIDAS (Túsbal le llamó.)
ARGENIS (¿Qué es esto?
★ Enigma mi amor parece.)

vv. 3312-3368: este pasaje en el que un personaje lee una carta, interrumpido con apartes de otros personajes en los que aparecen reiteradas admiraciones en estructuras paralelísticas, es típicamente calderoniano. Caamaño Rojo (2006a, p. 338) anota un lugar similar en *El mayor monstruo del mundo*, si bien en este caso la lectura se hace en voz alta.

vv. 3314-3315 *En más confusiones vivo / que tuvo el caos*: por *caos* hay que entender «materia sin forma, confusa y sin distinción, hasta que la forma la especifique. Esta la conoció o fingió la gentilidad en la formación del mundo» (*Autoridades*). La asociación del *caos* con la *confusión* es muy común en el autor. Comp.: «en cuya confusión un caos admiro» (*Comedias, I*, p. 92); «¿Qué caos de confusiones / son aquestas, Zarés, en que me pones?» (*Comedias, II*, p. 381).

v. 3323 *Enigma*: se halla aquí un error de QC por inversión de los tipos de la palabra *enigma* y adición de una *e*. El resultado es la aparición errónea del vocablo

POLIARCO (El Rey le abraza y después
a leer la carta vuelve
y a mirarle con más gusto.
¡Oh, mal haya aquel que quiere
una dama y llega a trato,
sino que viva quien vence!)
REY ¿Qué encomienda de Hianisbe
traes?
ARCOMBROTO Esta joya excelente.
REY Ella es. ¡Hijo del alma!
Deja que tu cuello apriete.
POLIARCO (¿Qué enigmas, cielos, son estas?
Aquella joya que tiene
el Rey volví yo a Hianisbe
y por ella le agradece
su venida; yo le he dado
al contrario armas. ¡Que fuese
yo el tercero de su amor!
¡Valedme, cielos, valedme!)
REY Túsbal.
ARCOMBROTO Señor.
REY Llega, llega
y da los brazos a Argenis.
ARGENIS (¡Muerta soy!)
ARCOMBROTO (¡Dichoso soy!)
POLIARCO Eso no, Túsbal, detente,
que, si yo he sido engañado
de mujer que no me debe
agravios, sino alabanzas,
no es bien que aquí me sujete
a sus engaños. Señor,
★ oye agora atentamente
mi parte, pues has oído
la de Túsbal, excelente
príncipe de África.

---

enemiga, que no tiene sentido en el verso. Seguramente haya influido en la confusión la semejanza gráfica entre las dos palabras. Todos los testimonios posteriores a la *princeps* enmiendan sin problemas.

REY Di.
POLIARCO Para ti esta carta viene
de Hianisbe; sabe della
antes su engaño y advierte
después a la justa causa
★ que tal enojo me mueve.

★ *Entre tanto que el Rey lee, diga Arcombroto aparte.*

ARCOMBROTO★ ★ (Bien el Rey me ha recebido;
★ coronará de laureles
★ hoy las victorias de amor,
pues soy esposo de Argenis.
Pero, leyendo la carta
de Poliarco, suspende
el Rey el rostro y le mira
agradecido.)

ARGENIS (¿Qué puede
contener aquella carta,
que así a los dos enmudece?)

REY Vuestra Alteza, gran señor,
hoy a mi ventura deje
tocar los indignos brazos
y perdóneme que fuese
tan necio que en tanto tiempo
su valor no conociese.

POLIARCO ★ Por no dejar de serviros
no permití conocerme,
porque ser criado vuestro
más me ilustra y ennoblece
que ser de Francia delfín.

REY Pues sé desta que merece
vuestra persona y valor
premio tan divino, dele,
para fin de sus fortunas,
la mano de esposo a Argenis.

v. 3384 *fin de sus fortunas*: de acuerdo con *Autoridades*, *fortuna* significa también «borrasca, tempestad en el mar o tierra», de manera que actúa en este caso como metáfora de los avatares por los que ha tenido que pasar Poliarco antes de conquistar su felicidad. Los últimos versos de la comedia reiteran esta idea («*Argenis*: Bien me-

ARCOMBROTO Eso no, que, si engañado
fue de la Reina, no debe
mi valor obedecer
la fe jurada.
REY Detente,
Túsbal, que, si tú pudieras
ser su esposo, solamente
lo fueras tú.
ARCOMBROTO Pues, ¿no puedo?
REY No, porque su hermano eres.
Hijo mío, aquestas señas
tal desengaño me ofrecen.
Joven al África fui
y entre agrados y placeres
rendí con la fe de esposo
los amorosos desdenes
de Ana, hermana de Hianisbe,
por que, ya que a Argenis pierdes,
ganes a Sicilia.
ARCOMBROTO Solo
tener sangre tuya puede
consolarme deste daño
★ y hacer que contento quede
de una pérdida tan grande.
Dame los brazos, pues puedes
sin celos de Poliarco,
y, por pagar lo que debe

---

rece / mi amor tan dichoso fin. / *Gelanor.* Con cuyas paces le tienen / las amorosas fortunas / de Poliarco y Argenis», vv. 3417-3421). El pronombre átono *le* (forma leísta de complemento directo) se refiere a «dichoso fin». Esta misma fórmula, que alude al «fin de las fortunas», es utilizada habitualmente por el dramaturgo para terminar sus comedias. Comp.: «mueran y vive, por que / con su muerte y con la gloria / de tan divino interés / la hermosura desdichada / fin a sus fortunas dé» (*Comedias, I*, p. 396). Lo mismo sucede con el sintagma «dichoso fin». Comp.: «Y del fuerte Macabeo / a la primer parte dio / el autor dichoso fin, / por quien os pido perdón» (*Comedias, II*, p. 386). Se trata de formas estereotipadas que el espectador entendería como señales de terminación de la obra.

mi amor, doy a Timoclea
la mano.

Danse las manos.

POLIARCO Pues ya fenecen
★ las competencias, volvamos
a la amistad que se deben
dos que fueron tan amigos.
REY Si el amor la culpa tiene
de la enemistad, también
la disculpa.
ARGENIS Bien merece
mi amor tan dichoso fin.
GELANOR Con cuyas paces le tienen
las amorosas fortunas
de Poliarco y Argenis.

vv. 3411-3412: Vera Tassis intercala un parlamento de Timoclea entre los versos 3411 y 3412: «Dichosa suerte, / pues logrò amor con tu empleo / su dicha!».

IX. APARATO DE VARIANTES

TÍTULO

VT añade «Fiesta que se representò à sus Magestades en el Salon de su Real Palacio».

REPARTO

Gelanor] Gelonor Q.
su] *om.* VT.
Dos damas suyas] *om.* QC, S, Q, VT.
Timonides] *om.* QC, S, Q, VT.
Músicos] *om.*QC, S, Q, VT.

Primera Jornada] *om.* QC, S, Q; IORNADA PRIMERA VT.

Acot. inicial *Suene dentro un clarín y ruido de desembarcación y digan marineros y Arcombroto.*] *Descubrese el teatro, que serà de marina, y suena dentro ruido de desembarcar, y dize Arcombroto: y Marineros dentro* VT.
1 en] a VT.
2 **a tierra] a la tierra QC, S, Q**.
6loc. DENTRO] *Marin.* VT.
6acot. *agora*] *aora* Q, VT.
8 **salado] sagrado VT**.
11 inclemencia] inconstancia VT.
20 admite un forastero] admite à vn forastero VT.
24acot. *Dentro*] *om.* QC, S, Q; *Dentro Timoclea* VT.
26 **lengua] la lengua QC, S, Q**.
27acot. *Dentro*] *om.* QC, S, Q, VT.
31 valiente] violenta VT.
35acot. *Agora salga Timoclea*] *Aora salga Timoclea* Q; *Sale Timoclea* VT.
44 **compran] comparan QC, S, Q**.
45 ojos] ajos Q.
57acot. *Digan*] *Dizen* VT.

57acot. salgan] *salen* VT.
60acot. *Vanse*] *om.* QC, S, Q.
74 **os obligo] obligado Q**.
77 ansí] assi VT.
89 arrojó] araojò Q.
104 propia] propria VT.
136acot. *Váyase Timoclea y salga Gelanor, criado, en cuerpo*] *Vase; Sale Gelanor en cuerpo* VT.
147 acaso] entonces VT.
148 *griguiescos*] greguescos VT.
164 efeto] efecto VT.
165 **la] om. Q**.
167 verdad] veread Q.
169 dese] de esse Q, VT.
174 mis sucesos] mi sucesso VT.
179 efeto] efecto VT.
192 y imperios] è Imperios Q, VT.
206 disignio] digsinio Q.
207 he] *om.* Q.
208 efetos] efectos VT.
220 **rey] reino Q**.
241 Lidogenes] Lidigenes Q.
269 efeto] efecto VT.
270 efeto] efecto VT.
284 el] al VT.
293 **voluntad] belleza VT**.
301 **prevenido] preuiniendo VT**.
318 los dos] todos VT.
319 la] le VT.
333 **lo]** *om.* **Q.**
341acot. *Salga*] *Sale* VT.
355 ansí] assi VT.
368 un grave temor] y vn graue temor VT.
407 ansí] assi S, VT.
428 ansí] assi VT.
433 arrojo] arojo QC.
436 **oh]** *om.* **VT**.
437 el que] quando VT.
437 restado] à restado VT.
461 cansarte] cansaros VT.
471 oprobrio] oprobio Q, VT.
473 porque] que no VT.

483 ansí] assi VT.
484 no sé si te diga huyendo] no se si diga que huyendo VT.
489 vistes] viste VT.
490 **deba] daua S.** *Error separativo de* S.
494acot. *Salga*] *Sale* VT.
497 tanta] tanto VT.
522 **tanto] dentro QC, S, Q**.
523 **en] *om.* S**.
577-8 Quién ha de querer guardarme / ¿Quién atreverse a morir] ò quien, por querer guardarme / ha de arrojarse a morir VT.
588 o] ù Q, VT.
588 **al] el QC, S, Q**.
593 y] e VT.
608 **Himera] Limena QC, S, Q; Limera VT**.
632 **fía] fias QC, S, Q**.
642acot. *Váyanse*] *Vanse* VT.
661 **misma] propia VT**.
678 amanece] amanace QC.
680 mirtos] rosas VT.
682 **contentos] concetos QC, S, Q**.
682acot. *Salgan*] *Salen* Q, VT.
682acot. *Timonides*] *Timonedes* VT.
695 **Gel. Los dos me habéis preguntado (pregutado S)] los dos me aueis preguntado. QC**.
696 mesma] misma Q.
705 **le] te QC, S, Q**.
712 cómplice] por complice VT.
717 **Himera] Limera QC, S, Q, VT**.
732 clin] crin S.
735 monstruo] monstrno VT.
760 Déjame] dexadme Q, VT.
761 de] con VT.
763loc. ARSIDAS] *Aris.* Q.
764-6 *Tim.* Porque Arsidas? /*Ars.* Porque lleuas / Timonides malas nueuas] *Tim.* Porquè Arsidias? *Ars.* Porque lleuas, / malas nueuas. / *Tim.* Porque Arsidas? *Ars.* Porque lleuas Timonides malas nueuas Q.
774 **escondida] escondido QC, S, Q, VT**.
786 le] lo VT.
796 **atrevas] atreua Q**.
798acot. *Váyanse y salgan*] *Vanse y salen* VT.
809 **sentir] senti S**.

828acot. *Salgan*] *Salen* VT.
839 **le] la QC, S, Q**.
840 De] Do QC; De QC2.
844loc. Rey] *Ley*. Q.
846 eligido] elegido VT.
852 triste] trsste Q.
856 buscalle] buscarle VT.
858 publicalle] publicarle VT.
882 **Himera] Limera QC, S, Q, VT**.
883 **rinde] mide QC, S, Q**.
886 Ansí] assi VT.
887 ansí] assi VT.
897acot. *Váyanse todos. Queden*] *Vanse todos, quedan* VT.
901 diviertas] divierras VT.
917 distes] disteis VT.
926 las orejas] los oìdos VT.
927 las defendistes] los defendisteis VT.
932 publicalle] publicarle VT.
933 **en] *om*. QC, S, Q**.
941 distes] disteis VT.
950 **dilatada] delatada VT**.
958 **hasta] basta QC, S, Q**.
962 desta] de essa VT.
975 **o a ti, a ti que me dijiste] ò a ti, que me dixiste Q, VT**.
977 efeto] efecto VT.
977 **el] *om*. QC, S, Q**.
988 Otro] Otto VT.
1021acot. *Saquen*] *Sacan* VT.
1028acot. *Descúbrese*] *om*. QC, S, Q.
1031 de] do VT.
1036 Ansí] assi VT.
1062 oceano] Occeano VT.
1082 **el] al Q.** *Error de* Q.
1091 trujiste] traxiste VT.
1093acot. *Váyase*] *Vase* VT.
1093acot. *Queden*] *quedan* VT.
1102 agora] aora S, VT.
1114 hermosa] hermosas Q.

Segunda jornada] Iornada segvnda VT.

1115acot. *Salgan*] *Salen* VT.

1121 adelanta] adelante Q.
1132 salió] salir QC, S, Q.
1139loc. Timoclea] *Tin.* QC.
1146 trujeron] traxeron Q, VT.
1153 ansí] assi VT.
1172 ¡Ah! ¿Y de mí?] Ay de mi! QC, S, Q; Y de mi? VT.
1179 agora] aora Q, VT.
1221 perfeta] perfecta VT.
1232 conceto] concepto VT.
1248 que] *om.* QC, S, Q, VT.
1253 soleniza] solemniza VT.
1258 conceto] concepto VT.
1271 conceto] concepto VT.
1278 que ese es el del Rey] que es del Rey QC, S, Q; que este es el del Rey VT.
1286 Todo lleno] Toda llena QC, S, Q, VT.
1293acot. *Salga*] *Sale* VT.
1305acot. *Salgan*] *Salen* VT.
1305acot. *Eristenes*] *om.* **QC, S, Q, VT**.
1318 eso] esto VT.
1318 llegar pude] pude llegar QC, S, Q.
1319 agora] *om.* QC, S, Q; aora VT.
1331loc. Rey] *Riy.* S.
1345acot. *Váyase*] *Vase* S, Q, VT.
1355acot. *Váyase Arsidas*] *Vase Arsidas* VT. *En* QC, S *y* Q. *La acotación aparece desplazada al final de este parlamento de Argenis.*
1368loc. Arcombroto] *Ar.* QC *(ambigüedad con el siguiente* Ar. *de* Argenis*)*; *A.* S; *Arg.* Q.
1375 esta] essa VT.
1413acot. *Váyanse y queden*] *Vase y quedan* VT.
1415 mesma] misma S.
1416 truje] traxe Q, VT.
1424 Desa] De essa Q, VT.
1425 hoy, si a] si oy à VT.
1431 aceta] acepta Q, VT.
1440-1 *Estos dos versos aparecen repetidos en QC. Los demás testimonios enmiendan el error.*
1444 le] se QC, S, Q.
1449 ansí] assi VT.
1453 efetos] efectos VT.
1456 hacelle] hazerle VT.
1465acot. *Váyanse y salga*] *Vanse y sale* VT.

1472 efeto] efecto VT.
1473 invicta] inuita S.
1473-4 Señora / del África] señora, de toda / el África QC, S, Q.
1495 agora] aora VT.
1502 trujera] traxera VT.
1522 las] los VT.
1523 las] los VT.
1552 asegure] a siegure S.
1573 y] e Q, VT.
1575 preñada] prenada Q.
1578 ansí] assi VT.
1584 efetos] efectos Q, VT.
1586 Agora] aora Q, VT.
1601acot. *Salga*] *Sale* VT.
1606 un] *om.* Q.
1615acot. *Salga*] *Salen* VT.
1619 francés y noble] francès, vn Noble VT.
1621 las] la VT.
1630 presuma] presumas QC, S, Q.
1634 saña nos] seña dos Q.
1634 rendimos] respondimos S.
1656 ansí] assi VT.
1663 bárbara] barbaro Q, VT.
1664 de] pe Q.
1686 pequeño] pequeno Q.
1719 tierra] reino VT.
1720 aquí] en el QC, S, Q, VT.
1731 imitado] estimado Q, VT. Q *y* VT
1736 ansí] assi VT.
1742acot. *Váyase*] *Vase* Q, VT.
1743 Aquí] A ti VT.
1744 parecido a ti] parecido, di, VT.
1747 ahora] agora QC, S.
1801acot. *Lee*] *om.* QC, S, Q.
1807 aqueste] aquesse VT.
1839 su] si QC, S, Q.
1839 engaño] engano Q.
1843 despacio] de espacio Q, VT.
1843 agora] aora Q, VT.
1863 ansí] assi Q, VT.
1868 repetida] tepetida QC.

1882 aseguro] assuguro QC.
1885 su] tu QC, S, Q, VT.
1892 agora] aora Q, VT.
1893 esperiencia] experiencia S, VT.
1903 a] *om.* Q.
1904 efeto] efecto VT.
1906 está] no està VT.
1917 Aunque en despedirse] aunque despedirse QC, S, Q; aunque es despedirse VT.
1921acot. *Váyanse y salga*] *Vanse y sale* VT.
1921acot. *Arcombroto*] *Alcombroto* QC.
1922loc. ARCOMBROTO] *Alc.* QC.
1930 añado] anado Q.
1934 forzoso] foaçoso Q.
1940 ansí] assi VT.
1943acot. *Vaya*] *Va* VT. *Esta acotación aparece en* VT *antepuesta al verso 1942, en el que se anuncia la llegada de Selenisa.*
1951acot. *Salga*] *Sale* VT.
1955 accidentes] accideetes Q.
1957 de suerte] de verte VT.
1960loc. ARCOMBROTO] *Alc.* QC.
1974 dueño] dueno Q.
1976 Llega] Lllega QC.
1976 vella] verla VT.
1979 aquí los dos] aqui a los dos Q, VT.
2001acot. *Vuelva*] *Buelvè* VT.
2017 ansí] assi Q, VT.
2045 un] *om.* QC; el S.
2051 suele convertirse en humo] *om.* QC, S, Q.
2053 ha habido un hombre en el mundo] vn hombre tal en el mundo VT.
2062 digo] dixo QC, S, Q.
2071 rumbos] rubo Q.
2082 agora] aora Q, VT.
2087 mi afrenta] a mi afrenta VT.
2089acot. *Salgan*] *Salen* VT.
2092 pudimos] podimos S.
2098 admire] admira VT
2100loc. ARSIDAS] *´Arist.* VT.
2100 Espérame] Es pesame QC.
2109 culto] oculto Q.
2121 lo] le Q, VT.

2150 efeto] efecto Q.
2158 ansí] assi VT.
2163 porque] y que VT.
2172acot. *Váyase Arcombroto, Poliarco quiera ir tras él y le detenga Arsidas que saldrá a este tiempo*] *Vase Arcombroto, Poliarco quiere ir tras èl, y detienele Arsidas, que sale à este tiempo* VT.
2175 disimulo] dissimnlò QC.
2177 agora] aora Q, VT.
2179acot. *Salga*] *Sale* VT.
2181 recebido] recibido Q, VT.
2182acot. *Apártese*] *Apartase* Q, VT.
2194 ansí] assi VT.
2201 ansí] assi VT.
2203 ha] he S.
2220 adquieres] adquiere VT.
2224 Si en esta dudosa calma] si que en dudosa calma QC, S, Q.
2231 ansí] assi VT.
2233 africano] Afaicano VT.
2237 efetos] efectos VT.
2248loc. *En* QC *y* Q *«Lidogenes y yo» es dicho por Poliarco; hay un error conjuntivo corregido por los demás testimonios.*
2256 a Arcombroto] quien Alcombroto QC; quien Arcombroto Q.
2261 la] le QC, S, Q, VT.
2272 te] re QC.
2276 efeto] efecto VT.
2287-8 *Poliarco*: Pues, ¿tú te retiras? *Argenis*: Sí, / que a quien sospecha de mí] *Pol*. Pues tu te retiras. / *Arg*. Si, que à quien sospecha de mi QC, S, Q.
2292 agora] aora Q, VT.
2293 al] el Q.
2316 recelos] rezalos QC.
2329 tengo] tenga Q.
2332 Prosigue] Presigue QC.
2332 vivirá] y viuirá QC, S; Y vivià Q.
2333 agradecido] agtadecido QC.
2335 Y] Si VT.

TERCERA JORNADA] IORNADA TERCERA VT.

2339acot. *Salgan*] *Sale* Q; *Salen* VT.
2342 repetillo] repetirlo VT.

2348 veneno] vezeno VT.
2380 victorias] vitorias Q, VT.
2406acot. *Salga*] *Sale* VT.
2408 victorias] vitorias VT.
2412 victoria] victosia S; vitoria VT.
2419acot. *Toquen*] *Tocan* VT.
2419acot. *salgan*] *salen* VT.
2419acot. *vayan*] *van* VT.
2419acot. *haciendo*] *baziendo* QC.
2430 honras] horas Q.
2478 **fui] fue QC, S, Q, VT**.
2497 *En QC, S y Q existe un error en la distribución de los parlamentos, ya que «amigo doble» es dicho por Arcombroto, mientras que «Quien habla» está en boca de Poliarco. Puede considerarse un error conjuntivo de los tres testimonios, que ya enmienda Vera Tassis.*
2502 demostración] demonstracion VT.
2513acot. *Todos se vayan. Queden*] *Vanse todos, y quedan* VT.
2530 **que no la ofende] que la ofende QC, S, Q**.
2540 nadie] dadie QC.
2555 presunciones] presumpciones VT.
2559 presunción] presumpcion VT.
2560 **dile] y dile QC, S, Q**.
2563 Argenis] Argeni S.
2573acot. *Salga*] *Sale* VT.
2583 ansí] assi VT.
2585 a] *om.* QC, S, Q.
2588 o] u Q, VT.
2593 victorioso] vitorioso Q, VT.
2596 costancia] constancia S, Q, VT.
2608 **hazte] hazerte Q; hazle VT**.
2612 agora] aora Q, VT.
2664 **al] el QC, S, Q, VT**.
2667 obedecerte] obecerte QC.
2677 dices] dezes Q.
2679 agora] aora Q, VT.
2684 ansí] assi VT.
2685acot. *Váyanse*] *Vanse* VT.
2685acot. *salgan*] *salen* VT.
2692 oceano] Occeano VT.
2703 ansí] assi VT.
2709acot. *Salga*] *Sale* VT.

2716 prevenido] pr uenido VT. *El espacio en medio de la palabra se debe a que en* VT *se ha intercambiado el tipo de la «e» con el blanco del verso siguiente, donde producirá una errata tipográfica.*
2717 de valor] deevalor VT. *La «e» sobrante en* VT *procede del verso anterior.*
2733acot. *Vase la dama*] *om.* QC, S, Q, VT.
2733 Agora] aora Q; Pues aora VT.
2737 Llegué] lluguè QC.
2739 esfera] efera QC.
2756 le] se QC, S, Q.
2763 agora] aora Q, VT.
2771 agora] aora S, Q, VT.
2777 ansí] assi VT.
2804 me] ma VT.
2805acot. *Váyase Arcombroto y salga*] *Vase Arcombroto, y sale*] VT.
2813acot. *Salga*] *Sale* VT.
2814 el] al Q, VT.
2819 victorioso] vitorioso Q, VT.
2823 recebido] recibido S, Q, VT.
2852 que tanto] que en tanto Q, VT.
2892 las desdichas de un ausente] a desdichas de vn ausente QC, S, Q; las deSdichas de vn amante VT.
2899-2902 en el de su padre sí. / Para ganar por las armas / lo que por trato perdí / a Francia quise volverme,] en el de su padre si, / para ganar por las armas, / lo que por trato perdi, / à Francia quise boluerme QC, S, Q, VT. *Error conjuntivo de puntuación en todos los testimonios.*
2903-5 solo para conseguir, / como su príncipe, el logro / del premio que merecí] solamente por decir, / de aqui adelante os he dicho / quanto os he dicho haSta aqui QC, S, Q.
2908 abrió la quilla los senos] abrir la quilla los sanos QC, S, Q.
2920 aquí en montes se levanta] à quien montes se leuantan QC, S, Q.
2928 Gime el viento] Gimen los vientos QC, S.
2947 en] *om.* QC, S.
2969 tened lástima de mí] dando à sus desdichas fin VT.
3002 llegastes] llegasteis Q, VT.
3020acot. *Váyase*] *Vase* VT.
3039acot. *Salgan*] *Salen* VT.
3041 dicha] desdicha QC, S, Q.

3082acot. *ponga*] *pone* VT.
3094loc. HIANISBE] *om.* QC, S.
3097 a] *om.* QC.
3100 **el] al Q, VT**.
3105 **como] porque Q, VT**.
3120 prevenido] prometido VT.
3130 quedarais] quedareis S, Q, VT.
3133 **quiteme] que teme QC, S, Q**.
3144 perdella] perderla Q.
3162 **lo sutilices] la sutilezes QC; la sutilizes S, Q, VT**.
3164 **dejas] dexar QC, S, Q**.
3175 **quedar] que dar QC, S**.
3188 Reñiréis] Reniréis Q.
3195acot. *Váyanse y salgan*] *Vanse y salen* VT.
3200loc. SELENISA] *Gel.* VT.
3200 la] le S.
3208 todo de] de todo VT.
3220 **veas] vea VT**.
3221 trasparente] transparente Q, VT.
3222 naves] Nauos VT.
3225 **sus] tus QC, S, Q**.
3233acot. *Canten*] *Cantan* Q, VT.
3234 SELENISA Si no me dejan hablar] Gil, no me dexan hablar QC, S, Q; Si no me dexan hablar VT. *Este parlamento aparece en boca de Argenis en* QC, S, Q *y* VT.
3239 ¡Oh, jilguero con copete!] Xilguero con perendengues VT.
3240 perico] halagos VT.
3244 sentido] ahullido VT.
3245 **con] sin VT**.
3249acot. *Vuelvan*] *Buelven* VT.
3250loc. SELENISA] *Vna voz* **QC, S, Q, VT**.
3252 **hablara] amara QC, S, Q**.
3258acot. *Salga*] *Sale* VT.
3259 Bien la música divierte] La musica la divierte VT.
3260 que] y VT.
3274 **un] *om.* QC, S**.
3282 aquesta] aquella Q, VT.
3282acot. *Salga*] *Sale* VT.
3288 **nos lo permite] nos permitir QC; nos permite S; nos los permite Q, VT**.
3298 agora] aora Q, VT.

3303acot. Salgan Arcombroto y Poliarco] Salen Poliarco, y Arcombroto VT.
3316 a] *om.* QC.
3323 **Enigma] enemiga QC.**
3351 agora] aora Q, VT.
3359 que tal] que a tal Q, VT.
3359acot. *diga*] *dize* VT.
3360loc. ARCOMBROTO] *om.* Q, VT. *Este error de* Q *y* VT *es ya corregido ya por la Suelta de Suriá y Burgada, testimonio de la misma rama.*
3360 recebido] recibido Q, VT.
3361 **coronará] coronarè Q, VT.**
3362 victorias] vitorias Q, VT.
3376 serviros] servitos VT.
3405 hacer] hezer VT.
3412 *VT intercala un parlamento de Timoclea entre los versos 3411 y 3412*: «Dichosa suerte, / pues logrò amor con tu empleo / su dicha!».

X. ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS[1662]

a sangre y fuego, 606
a vista, 88
abismo ('cantidad inmensa'), 641
abismo ('inmenso e incomprensible'), 641
abonar ('probar, asegurar'), 1972-1974
acrisolado y puro, 2167
adonde, 2944
Adsum, 1743
afeite, 3238-3242
agorero delfín (Tritón), 294, 2914-2919
agravio y venganza, 1999
agua hasta la boca, 1639
alarde ('muestra de soldados'), 2419acot.
alarde ('ostentación'), 2419acot.
albricias, 770-772
alcázar con pies (metáfora del navío), 3283-3285
alcázar, 124
Alejandro y su médico (motivo del falso envenenamiento y la confianza), 1857-1866
alfana, 719-722
amigo doble, 2497
amistad *vs* celos, 2362-2367
anegarse en los rayos de la amada, 2537
apellidar ('aclamar'), 14
Apolo, 4
apriesa, 139, 1341
arrebol, 1953
artífice supremo (imagen del *Deus pictor*), 272-276

[1662] El verso que aparece a continuación del vocablo o expresión remite a la nota donde se explica y no siempre al lugar de la comedia en la que aparece dicha acepción. Es en la nota a pie donde se recogen todos los versos del texto en los que aparece dicha voz.

asegurar ('persuadir a uno de que está fuera de peligro'), 1882-1883
asistir ('vivir'), 955
áspid entre flores (*latet anguis in herba*), 1420-1424
astro (metáfora de la joya), 2070-2074
atlante (metáfora de un monte), 2658
átomo, 725
atreverse al sol sin alas (alusión a Ícaro), 247-248
atropellar, 1752-1753
Aurora, 671-677
ausente ('desdichado'), 2285
bajeles de hueso (metáfora de los muertos), 2442-2449
banda, 828acot.
beber claveles (metáfora del beso), 2886-2889
besar la mano, 2720-2721
besar la tierra, 3014-3015
bien África me recibe, 3030
blasón, 1741
bronce en honor a la amistad (metonimia de estatua), 2115-2117
bruto y pez, 737
bruto, ave y planta, 737
bulto en honor a la amistad (metonimia de estatua), 2115-2117
cabeza del enemigo como coluna y basa (metáfora de sometimiento), 2460-2463
cajas, 2419
calzar alas / plumas (indicador de velocidad en el desplazamiento), 35
callar y decir (paradoja), 1934-1935
campaña ('campo que ocupa el ejército'), 833
campaña ('campo sin montañas ni casas'), 833
campaña ('mar', por su llanura y extensión), 2964-2965
caos, 3314-3315
caracol torcido (instrumento de Tritón), 2914-2919
caribe, 1031-1035
céfiro y flores, 2886-2889
celada, 2479
celos y viento, 2282
centro ('fin al que se aspira'), 254
césar de amor, llegué, vi y vencí, 2872-2873
cetro y amor, 3146-3149
ciego ('enamorado'), 2544-2547
cielo cubierto de luto, 2936-2939
cifra y contracifra, 2188-2189
ciudad con alas (metáfora del navío), 3283-3285

clin, 732
coche, 1276
coluna del sol (metáfora de un monte), 2659
cometa, 2925
concepto e idea, 1232-1235
confianza ('vigor'), 201
consonancia (en metáfora de la lengua como instrumento musical), 922-924
copete, 3238-3242
corneta sin sentido, 3238-3242
corrido, 479
cosario, 1588
crisol (metáfora de los celos), 2167
cuidado ('cargo, responsabilidad'), 314-315
cuidado ('temor por lo que pueda venir'), 314-315
cuna de nácar *vs* tumba de nieve, 2384-2389
curia, 179
chirimía de nieve, 3238-3242
dama, 49
dar ('golpear'), 1
dar dos higas, 3209-3211
dar los brazos, 2110-2114
dar los pies / estar a los pies (saludo cortesano), 866
de marras, 2107-2109
de suerte, 1957-1959
delfín francés, 666
derrotar ('sacar la tempestad la embarcación de su rumbo'), 2809
desdichas de amor impresas en bronce (metáfora de la perdurabilidad), 2970-2979
deservir, 1128
desierto ('pasaje despoblado'), 833
despedirse en vano, 1917-1921
despojos, 2186
desposarse en secreto, 1535
desvanecido, 257
dichoso fin (del amor), 3384
dilatado ('extendido'), 950
diluvio y arco iris o arco de la paz (alusión al Diluvio Universal y a la posterior reconciliación del ser humano con Dios), 990-993
diluvios de luz (metáfora de Argenis, identificada con el sol), 2737-2741
dios de los relámpagos y rayos (Zeus-Júpiter), 3132-3135
discurrir ('imaginar'), 314-315
discurrir ('recorrer'), 314-315

discusión en palacio (detenida por la Reina), 3082a
disignio ('intención o fin'), 206-207
distes, defendistes (terminación *–stis*), 917
divertir ('distraer, apartar'), 391-392
doblar la hoja, 1587
doblón, 782
dosel (metáfora de los árboles), 621-622
dosel y esfera (sinónimos, 'adorno que cubre'), 2737-2741
dosel y esfera del sol (metáfora de Sicilia), 2739-2740
eclipses y accidentes (metáfora de la tristeza de la dama), 1954-1955
edificio eminente del mar (metáfora del navío), 3283-3285
empleo ('dama a la que se galantea'), 277-279
en cuerpo, 136a
enamorado de sí (alusión a Narciso), 1608, 2947-2949
enderezar tuertos y desforzar doncellas (deuda con el Quijote), 1747-1751
Eneas de las llamas y eneas de las ondas, 1294-1298
escala, 402
esfera de la luna, 1964
esfera del sol, 2737-2741
esforzar ('mostrarse valiente'), 66
esfuerzo ('valentía'), 66
esgrimir rayos (referido a la espada), 53-54
esmeraldas convertidas en claveles / corales (metáfora de las hojas ensangrentadas del campo de batalla), 2438-2441
espejos de escarlata (metáfora de la sangre), 2442-2449
Esplandián y Amadís, 2990-2991
esposo, 2585
espuma nevada o entorchada (metáfora del mar), 1908-1911
esquife, 1
estandarte real del enemigo como alfombra (metáfora de sometimiento), 2460-2463
estatua en honor de la amistad, 2115-2117
estrella ('destino'), 52
estrellas y duración del amor (imagen de inmortalidad), 2680-2685
extremo ('exceso anímico'), 370
fábula (metafóricamente, 'irrisión'), 188-194
Faetón, 750
faltar ('desmerecer'), 1222
faltas de tiempo, infinitas amistades, 2208-2209
fardel, 1773
fatal (referente al hado), 311-312
fatiga ('angustia'), 31

Febo, 4
fénix de las ciudades ('ciudad exquisita, única'), 18-19
fiar de, 1872-1874
fin de las fortunas, 3384
fineza, 1519
flor del cielo, estrella del campo (metáforas de Argenis), 2748-2749
francés en traje y lengua, 2808
Ganasa, 3224-3227
generoso ('noble'), 3095
griguiescos, 148
hablar en, 1847
hacer del ladron fiel, 1446
hacer la deshecha, 617
harto ('bastante'), 1905-1906
Himera, 608
hipocrás, 3204
hipogrifo, 1211
hollar, 1206-1207
homenaje ('juramento solemne'), 3120-3121
huésped ingrato, 1544-1545
imagen celeste (metáfora de la joya), 2070-2074
inconstante, 10
industria ('ingenio'), 597
intento ('propósito'), 304
ir a su discreción, 747
jazmín *vs* clavel (pureza vs pasión amorosa), 2886-2889
jornalero de celos (metáfora del enamorado), 2084-2089
juego y amor (alusión a la necesidad de dar para poder ganar), 1947-1951
Júpiter, 3132-3135
labrar (metafóricamente 'afectar'), 521-525
lamer jazmines (metáfora del encuentro amoroso), 2886-2889
lámina, 1110-1115
lance de la fortuna, 1783-1784
lastimoso, 1287-1288
laurel, 2401, 2409, 2414
lectura de una carta interrumpida por apartes, 3312-3368
lenguaje culto, 2107-2109
lenguas de cristal ('lágrimas', significado metafórico de 'anuncio'), 350
lenguas de fuego (significado metafórico de 'anuncio'), 350
liberal, 266
lince ('de aguda vista'), 2544-2547
lince y ciego, 2544-2547

lirios *vs* azucenas (pasión amorosa *vs* pureza), 678-682
lisonja (significado negativo: 'adulación'), 75-76
lisonja (significado positivo: 'lo que deleita a los sentidos'), 75-76
liviandad, 1566-1567
liviano, 1566-1567
loco (alusión al *Quijote*), 1753-1755
llave de oro, 1988-1991
llevas malas nuevas, es fuerza que llegues presto, 764-766
llorar la aurora, 671-677
madre piadosa ('tierra'), 12
máquinas de hierro, 412
Marte y Venus (citados para definir a un personaje) 245-246
matiz, 1110-1115
Mauritania, 1063
mayor estrella, 16
mercurio ('mensaje'), 791-792
mirtos *vs* jazmines (pasión amorosa *vs* pureza), 678-682
miseria y fortuna, 1648-1649
monacordio con fuelles, 3238-3242
monstruo, 3206
monumento, 614
muerto (participio del verbo *matar*), 507-508
nadir del sol, 2936-2939
Narciso (metáfora de la quinta), 2947-2949
Narciso, 1608
natural *vs* estudio, 2097-2099
navío naufragando (metáfora del caballo), 727-734
Neptuno piadoso, 2090-2093
norte de la voz, 1644
obligar, 74
ondas de nácar ('mar de sangre'), 2442-2449
oprobrio, 471
Orfea con enaguas, 3238-3242
oriente de la vida (metáfora del nacimiento), 295
palacios de Circe, 1031-1035
palio, 2403
palma, 2220-2221
parque (espacio del encuentro amoroso), 2096
parque (marco espacial del duelo entre caballeros), 2096
partir Fortuna las suertes (alusión al juego de «suerte y ventura»), 467-468
partir la duda, 456

parto de montes preñados (metáfora del peligro que puede ocasionar Poliarco, alusión a la *Gigantomaquia*), 42-43
partos de las montañas (alusión a los gigantes), 42-43
pavimento turquí (metáfora del mar), 2908-2909
penas y desvelos (personificados), 2216-2217
pensión, 1500-1503
peregrino ulises, 1083
perico, 3238-3242
persuadirse, 2205-2206
pez del viento y ave de las ondas, 1629
pez y ave, 1629
piélago oceano (imagen del mar dividiendo las dos provincias), 2691-2693
pinceles del artífice supremo (imagen del *Deus pictor*), 272-276
pintura ('descripción'), 946-947
pintura, 1110-1115
plata escarchada o rizada (metáfora del mar), 1908-1911
polo, 1692
preciar (apreciar), 2084-2089
preferirse a, 2561
prenda ('alhaja que se entrega para asegurar un contrato'), 1086
prenda ('don de enamorado'), 1086
prenda ('lo que se ama intensamente'), 1086
prenda ('pieza de ropa'), 1086
prevenir ('preparar'), 145
primavera, 2097-2099
proceloso, 11
pruebas de marido, 2585
puente de cabos, 1651
qué mucho, 1535-1539
quilla (sinécdoque de la embarcación), 2908-2909
quinta, 122
rayo a rayo la competencia, 2012-2021
rayo de nieve (metáfora del caballo), 719-722
rayo sutil e hiriente (metáfora del amor), 2860-2862
reír el alba, 671-677
república de naves (metáfora de la flota), 3221
restado, 437
retórica pintura, 946-947
rey, viejo, 828a
rigor ('crueldad en el castigo'), 361
rubio (aplicado al sol, 'dorado'), 2165-2166
rubio esmalte (metáfora de la sangre que bañará la joya), 2165-2166

rueda de la fortuna con el eje roto, 592-595
rumbos celestiales, 2070-2074
sacro néctar, 3209-3211
sacudir ('liberar'), 280-284
sagrado, 1058-1059
salva belicosa, 2417
salva, 671-677
salve, 12
satisfación ('razón con la que se calma una queja o preocupación'), 1890
sediento delfín (metáfora del navío), 1905-1906
selva consagrada a Apolo, 4
seno ('concavidad o hueco'), 2908-2909
señor ('dueño'), 1947-1951
sepulcro, 612
ser quien soy, 2264
siquiera, 480
sirenas, 2930-2931
sofisterías del viento, 2280-2281
sol (metáfora de la dama), 1954-1955, 2737-2741
sol reflejado en un mar de sangre (ponderación del carácter sangriento de la batalla), 2442-2449
sol teñido de púrpura y carmín (metáfora de la desgracia provocada por la tormenta), 2936-2939
sueño (metáfora del *somnis imago mortis*), 415-418
suerte, 1648-1649
sutilizar, 3162
tabí verdinegro (metáfora del mar), 2913
talento (tipo de moneda), 188-194
teatro del mundo, 193
templado acero (metonimia de espada), 53-54
templo de Venus, 2746
tener de, 3055
tener días, 2935-2936
tercero, 2057, 2064
timbre ('insignia del escudo de armas'), 188-194
tocar ('saber por experiencia'), 1753-1755
tornasol, 3201
torre de viento, 247-248
trinacrio, 23
Tritón, 2914-2919
trompeta de los vientos (instrumento de Tritón), 2914-2919
trompetas, 2419

tronera, 626
troya de agua (metáfora del navío), 1671-1673
trujo, 1091
umbrosa competencia (metáfora de los árboles), 648
urbano ('cortesano, de buen modo'), 117
venir a concierto, 470
venir en ello, 482
violento ('contra voluntad o justicia'), 1624-1625
vivir (uso transitivo), 2945-2946
zafir salado (metonimia del mar), 2907
zozobrar entre dos aguas, 1641